

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DOUTORADO EM MULTIMEIOS

A música de Remo Usai no cinema brasileiro

Martin Eikmeier

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Multimeios sob a orientação do Pro. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Campinas - 2010

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

Ei48m Eikmeier, Martin.
A música de Remo Usai no cinema brasileiro. / Martin Eikmeier. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

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

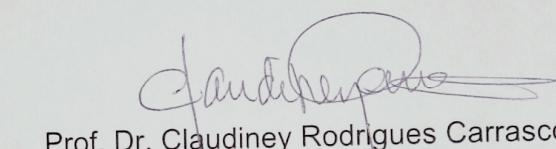
1. Música. 2. Cinema. 3. Musica de cinema. 4. Narrativa.
5. Crítica cinematográfica. 6. História. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

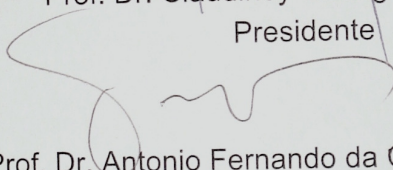
Título em inglês: “The music of Remo Usai in brazilian cinema.”
Palavras-chave em inglês (Keywords): Music ; Film ; Film music ;
Narrative Film critics ; History.
Titulação: Doutor em Multimeios.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Prof. Dr. Antônio Fernando da Conceição Passos.
Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu.
Prof. Dr. Irineu Guerrini.
Prof^a. Dr^a. Suzana Reck Miranda.
Prof. Dr. João Carlos Massarolo (suplente)
Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos (suplente)
Data da defesa: 30-08-2010
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

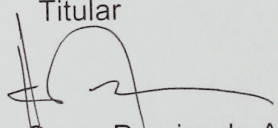
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando
Martin Eikmeier - RA 006397 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



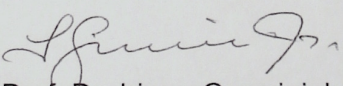
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente



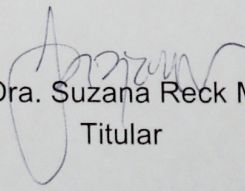
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular



Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Titular



Prof. Dr. Irineu Guerrini Junior
Titular



Profa. Dra. Suzana Reck Miranda
Titular

Agradecimentos:

Ao meu orientador Claudiney Rodrigues Carrasco, pelas discussões que levaram ao assunto e à abordagem do trabalho.

Agradeço também os amigos Celina Riguetti, Rodrigo Braga, Fabiano Pierri e João Pissarra, por estarem sempre disponíveis a ouvirem e debaterem.

Aos companheiros de trabalho e integrantes da Companhia do Latão, em especial ao diretor Sérgio de Carvalho, pelas indicações bibliográficas e pelas ricas conversas e observações.

À minha família e meus pais pela colaboração e apoio.

À CAPES pelo apoio financeiro à pesquisa.

Em especial à Ana Paula Morales por estar sempre ao meu lado.

Resumo: Remo Usai foi o compositor que mais produziu na história do cinema brasileiro; e o único profissional especializado de sua época. Este trabalho investiga sua trajetória ao longo de 4 décadas, concentrando-se nas suas atividades durante os anos 60, período em que compôs para filmes ligados ao projeto do cinema novo e de uma produção politicamente engajada. O foco do texto se deu na aderência de seu projeto musical a filmes cujo enredo exigia formas de diálogo entre música e narrativa distintas de sua formação, que se deu nomeadamente na tradição do cinema americano e na lógica do melodrama. Deste modo, investigou-se, em primeiro lugar, quais os caminhos que levaram um profissional, identificado com um projeto de cinema – a chanchada – combatido pelos artistas com os quais se associou na década de 60, a compor para estes filmes. Em segundo, as diferenças entre a maneira de lidar com o material musical em cada um destes projetos de cinema, procurando encarar tanto suas disposições estéticas, quanto o seu modo de produção e a maneira pela qual um e outro afetaram o trabalho de composição de Remo Usai.

Abstract: Remo Usai was the most productive composer of our cinema history, and the only professional specialized in the art of film music of its time. This work investigates his career over four decades by focusing on his activities during the 60s, period in which he composed for films related to the *cinema novo* project and politically engaged productions. The focus of the text is the adherence of his musical project to movies in which the plot demanded forms of dialog between music and narrative other than its formation could provide, which occurred particularly in the tradition of American cinema and the logic of melodrama. Thus, the text investigates, at the outset, what were the paths that lead a professional identified with a film project - the *chanchada* - opposed by the artists with whom he joined in the 60s, to compose for these films. Secondly, the differences between the way of dealing with the musical material in each of these film projects, trying to face both its aesthetic provisions, as its mode of production, and the way that either affect the composition of Remo Usai.

1 – Parte 1: O primeiro cinema de Remo Usai

1.1 – Introdução	03
1.2 – A década de 50 recebe Remo Usai	11
1.2.1 – A chanchada	16
1.2.2 – Herbert Richers e a chanchada	18
1.2.3 – Remo Usai e J.B. Tanko: por uma música para a comédia	20
1.2.3.1 – <i>E o bixo não deu</i> : a música como suporte para a construção do melodrama na comédia popular	21
1.2.3.2 – A afirmação de procedimentos e seu uso genérico em <i>Entrei de gaiato</i>	29
1.2.4 – Victor Lima: a autonomia do enredo sobre os Números musicais	44
1.2.4.1 – <i>Os três cangaceiros</i> : unidade e continuidade na organização dos temas musicais	46

2 – Parte 2: Intersecção e aderência: O cinema político e o cinema de autor

2.1 – Introdução	61
2.2 – A nova consciência política das metrópoles busca o campo	66
2.2.1 – Remo Usai e o primeiro encontro com a nova consciência cinematográfica.	67
2.3 – Remo Usai e o ciclo baiano de cinema	73
2.3.1 – <i>A grande feira</i> – considerações iniciais	76
2.3.1.1 – A música em <i>A grande Feira</i>	79
2.3.2 – <i>Tocaia no asfalto</i> – considerações iniciais	86
2.3.2.1 – A música em <i>Tocaia no asfalto</i>	90

2.3.3 – Considerações finais sobre a música do ciclo baiano de cinema	99
2.4 – <i>Assalto ao trem pagador</i> : O mercado adere ao projeto autoral e aos temas políticos.	101
2.4.1 – <i>Assalto ao trem pagador</i> – considerações iniciais	105
2.4.2 – A música em <i>Assalto ao trem pagador</i>	110
2.4.2.1 – O assalto	110
2.4.2.2 – Reparação	115
2.4.2.3 – Desestabilização	127
2.4.2.4 – Perseguição	140
2.4.2.5 – Punição	143
2.4.3 – Considerações finais sobre a música de <i>Assalto ao trem pagador</i>	153
2.5 – <i>Boca de Ouro</i> e a música: aderência à dialética do tema.	158
2.5.1 – <i>Boca de ouro</i> – considerações iniciais	165
2.5.2 – A música em <i>Boca de Ouro</i>	170
2.5.2.1 – Análise das cenas: Prólogo	175
2.5.2.2 – Considerações sobre o prólogo em <i>Boca de ouro</i>	186
2.5.2.3 – Sequência da redação	189
2.5.2.4 – A visita à casa de Guigui	191
2.5.2.5 – Primeiro relato	193
2.5.2.6 – Cena na casa de Guigui	200
2.5.2.7 – Segundo relato	201
2.5.2.8 – Cena da vizinhança	208
2.5.2.9 – Último relato	209
2.5.2.10 – Última sequência	216

3 – Epílogo	
3.1 – 64-68	221
3.2 – Década de 70	224
3.3 – Década de 80	232
3.4 – Conclusão	233
4.1 – Anexo I: Filmografia por ano	236
4.2 – Anexo II: Filmografia por diretor	239
5.1 – Bibliografia	242
5.2 – Internet	248
5.3 – Entrevistas em filmes citadas no trabalho	249

Parte 1 – O primeiro cinema de Remo Usai

1.1 Introdução

Na década de 50, motivados pelas iniciativas industriais como a Vera Cruz e a Atlântida, muitos profissionais com o desejo de entrar para o cinema buscaram se profissionalizar. Como em outros setores da economia e da indústria nacional, os modelos que se tomavam como referência eram ou Americanos ou Europeus. Deste modo, diretores, fotógrafos, técnicos de som, cenógrafos, músicos e etc. aprendiam o ofício com nomes como Chick Fowle (fotógrafo), Oswald Hoffenrichter (montador e editor), Bob Henke (iluminador), John Waterhouse (diretor e editor), Jerry Fletcher (caracterizador), Rex Endsleigh (montador), Tom Payne (diretor e assistente), ingleses que desembarcaram no Brasil para trabalhar nos Estúdios da Vera Cruz, por exemplo.

Havia também aqueles que buscavam formação no exterior e regressavam ao país, seduzindo os olhares dos grandes empreendedores de cinema para empregar seu conhecimento nas produções locais. O que confirma o grande poder de legitimação que uma formação no exterior sempre teve no Brasil. Um grande exemplo foi o diretor Alberto Cavalcanti, que foi mobilizado da Inglaterra, país onde acumulou larga experiência na área, para ajudar a erguer a Vera Cruz. Cavalcanti dirigiu ainda para a Maristela e a Kino Filmes.

O compositor Remo Usai faz parte desta categoria de profissionais. É filho de uma família de artistas italianos que migraram para o Brasil, pouco antes de seu nascimento, em 13 de maio 1928. O pai, escultor, veio ao país para cuidar da construção da Igreja de Santo Inácio em Botafogo. Como não poderia deixar de ser, apaixonou-se pela cidade e, para sua sorte, seu trabalho foi muito bem recebido, o que resultou em uma série de encomendas, que contribuíram para sua decisão de permanecer no país com a família. Ergueu uma estatueta de Anchieta na Praça da Sé e realizou ainda uma série de monumentos, capelas e Igrejas pelo país.

Com o apoio do pai e da mãe, uma pintora e tradutora, Remo iniciou seus estudos de música ainda com 5 anos de idade. Começou com um piano de armário alemão, no qual dedilhou suas primeiras partituras, de um método para o instrumento chamado Schmoll e, em poucas semanas, já havia decorado todo o livro. Os pais, Heitor Usai e Elena Spano Usai, motivaram o garoto não apenas em direção à música, mas à arte de maneira geral. Na

adolescência, Remo trabalhou durante muitos anos no ateliê do pai e, com isso, viajou para muitos lugares do Brasil e do mundo, fotografando suas obras e as de outros artistas.

Entre os anos de 1941 e 1948, e dos 12 aos 16 anos, Remo se comprometeu de maneira mais séria com os estudos de música e passou a ser instruído por J. Octaviano, um importante pedagogo musical autor de livros de teoria que ainda hoje são encontrados. Quando terminou o científico, decidiu pela carreira de agronomia e formou-se pela Escola Nacional de Agronomia em 1953. No entanto, não abandonou a música. Em paralelo à formação universitária, Remo iniciou um curso de composição com o maestro Cláudio Santoro, um dos compositores mais importantes da música brasileira no século XX, aluno de Koellreuter e integrante do grupo Música Viva, juntamente com o maestro Guerra Peixe. Cláudio Santoro é também lembrado por seu trabalho como compositor e arranjador da rádio Tupi e foi ainda uma importante contribuição para o cinema brasileiro, com trilhas para filmes como *Agulha no Palheiro* (1953) de Alex Viany e *Mulher de Verdade* (1954) de Alberto Cavalcanti.

Depois de formado, Remo atuou durante três anos no ministério da agricultura junto ao Instituto nacional de imigração e colonização. Mesmo assim, deu continuidade ao aprofundamento de seus conhecimentos musicais, buscando como mestre de orquestração o compositor e orquestrador Léo Peracchi, grande orquestrador da Rádio Nacional e arranjador de importantes artistas brasileiros, como Tom Jobim e Ary Barroso. Tal como Cláudio Santoro, Léo Peracchi também atuou como compositor de cinema e orquestrador de números musicais para filmes da Atlântida, em parceria com Lício Panicalli.

Estudou ainda regência com o maestro Eleazar de Carvalho, um dos maestros mais respeitados do país à sua época. Dirigiu a orquestra sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro e a orquestra sinfônica do estado de São Paulo. Teve ainda uma indiscutível importância no campo pedagógico tanto no Brasil quanto no exterior.

Desde muito jovem, Remo Usai já se arriscava na composição em festas de família; como ele próprio descreve:

“Comecei a compor nos aniversários de família. Eu conhecia tudo de desenho animado. Gostava de improvisar e era bom em descrever as imagens em sons.”¹

O contato com mestres, como Cláudio Santoro e Léo Peracchi, estimularam sua inclinação para a composição de música para o cinema. Remo, então, desistiu da carreira de agrônomo para dar continuidade à sua já requintada formação musical, ampliando seus conhecimentos nos Estados Unidos. Inscreveu-se em um curso voltado exclusivamente à música de cinema, na University of Southern California. O curso era coordenado pelo compositor Miklos Rozsa, por quem ele já nutria grande admiração. Um curso com aquelas características era uma novidade para qualquer compositor brasileiro da época. Depois de ter seu trabalho avaliado por uma comissão, Remo foi aceito. No entanto, como não tinha diploma acadêmico de músico, não podia concorrer a uma bolsa; mesmo assim, vendeu seu Jipe e juntou algumas economias para fazer a viagem.

Ao chegar aos Estados Unidos, descobriu que haveria ainda uma prova que exigia conhecimentos específicos de história e cultura americana. Procurou o compositor Miklos Rozsa, explicou sua situação e sugeriu que lhe fosse aplicado apenas um teste de composição.

“Eu pedi desculpas do meu inglês ser ainda... né, eu tropeçava nas palavras ‘Você fala francês?’ ‘Foi minha primeira língua’. Aí começamos a falar francês e nasceu uma amizade muito forte.”²

Remo teve então três dias para se preparar. Fechou-se na biblioteca, onde havia disponíveis terminais com equipamentos de som e fones de ouvido; requisitou as partituras de seu futuro mestre e começou a estudar a música que Miklos havia composto para *Spellbound*, filme de Hitchcock. Quando finalmente chegou o dia da prova, Remo tremia. Pensou que havia se colocado em uma grande encrenca. Sua tarefa, coincidentemente, foi

¹ <http://www.carioquice.com.br/17/mat5.pdf>

² Uzeda, Bernardo. *Remo Usai um músico para cinema*. Curta metragem em vídeo digital.

compor uma música para a cena de *Spellbound* em que dois personagens descem uma colina de esqui.

*Eu olhei e pensei: Não acredito! E a música estava na minha cabeça.
‘Eu não posso fazer igual não é?’*³

O trabalho que Remo entregou agradou bastante a Miklos Rozsa. O compositor, no entanto, identificou o método de preparo de Remo Usai, bem como traços de sua música na composição. Habilmente, Remo assumiu a influência, confessando sua admiração pelo estilo de Miklos e depois de longos dois dias de espera, teve o prazer de ver seu nome estampado em uma lista pendurada na parede do departamento de música.

O curso lhe proporcionou um contato com os maiores nomes da música sinfônica de seu tempo. Estudou composição com Halsey Stevens, orquestração com o colaborador de Stravinski, o maestro suíço Ingolf Dahl, regência com o maestro da Hollywood Bowl Symphony Orchestra, Herbert Weiscopf e se especializou, por fim, em música de cinema com Miklos Rozsa, uma referência indiscutível em sua época.

Quando Remo Usai voltou dos Estados Unidos, ainda sobrevivia no Brasil um cenário no qual a aposta dominante dos homens de cinema era um modelo de produção, que procurava se espelhar na indústria americana, como será mostrado a seguir. Estrutura de estúdio, uma linguagem que incorporava – ainda que à sua maneira – os maneirismos e as clássicas convenções do cinema norte-americano; e, sobretudo, a tentativa de colocar em circulação um produto que, do ponto de vista comercial, pudesse minimamente competir com as fitas estrangeiras, além de proporcionar lucros aos produtores.

Neste sentido, um profissional que trazia habilmente, não apenas a técnica de orquestração e instrumentação, que o cinema norte americano adequava como convenção, mas, sobretudo, o modo de articular a música com o material fílmico, era extremamente bem vindo.

A música em seus filmes tinha, desde os primeiros trabalhos, um papel substancial no conjunto de elementos organizados para entregar ao espectador a experiência narrativa.

³ *Op. Cit.*

Suas trilhas não se comportam apenas como um adereço, ou um elemento excitador de emoções. Remo Usai soube construir uma música que emoldura pontos de vista, seduz o olhar do espectador a recortar um aspecto específico da cena, mesmo que este não estivesse organizado de forma predominante pelos demais elementos fílmicos. Faz, portanto, ao mesmo tempo um eficiente trabalho como músico e como “dramaturgo”, já que suas músicas atuam diretamente na construção do enredo.

Ainda que amparada nos eficientes códigos norte-americanos de articulação narrativa e orquestração, sua música procurava incorporar os elementos nacionais. É claro que, em face de um cinema que na sua ambição de conquistar o mercado, marcou fronteira, estampando nas telas um Brasil cartão de visita, a música à moda local era uma tarefa essencial. No entanto, é interessante notar que tal abordagem da música neste período, não aparece apenas nos filmes musicais, onde ela parece ser naturalmente necessária, mas também naqueles de temática mais séria, fossem eles projetos comerciais ou experimentais.

Diante deste conjunto de fatores, o maestro procurou, com efeito, renovar a forma de fazer música de cinema no Brasil. Se na recepção de seu primeiro filme *Pega ladrão* (Alberto Pieralisi, 1957), a novidade de seu trabalho causou ressalvas, como ele mesmo avalia:

“Fui muito criticado por este trabalho porque usei um sistema novo de instrumentação e orquestração. As partituras eram muito cheias de notas antes de mim, um adepto da música leve⁴”.

No instante seguinte já se tornaria o compositor mais requisitado de toda a história do cinema brasileiro. No mesmo ano de 1957, Remo ainda foi chamado para trabalhar no filme *Pé na Tábua* (Victor Lima) e nos dois anos seguinte acumulou mais 7 filmes para seu currículo. Uma estréia fulminante, que não deixa dúvida alguma sobre a qualidade de seu trabalho.

Aquilo que o distinguia de outros compositores de seu tempo e que provocou sua ascensão imediata no cenário nacional, é que Remo foi, naquele período, o único

⁴ *Op. Cit.*

compositor de fato especializado em cinema. Os filmes brasileiros, até a estréia do compositor no mercado, requisitavam seus projetos musicais de compositores ligados ao rádio e à orquestração de música popular, à música erudita ou mesmo de compositores populares.

Dentre estes compositores encontramos, sem dúvida alguma, trabalhos de excelente qualidade artística, no entanto, à luz das expectativas da época, podemos compreender o fascínio que a abordagem de um especialista como Remo Usai causou na comunidade cinematográfica brasileira, projetando-o como o compositor mais requisitado do país – chegou a compor 6 filmes por ano mais de uma vez em sua trajetória. Desta forma, Remo tornou-se o compositor brasileiro que mais produziu em quantidade e continuidade para o cinema, até hoje. Sua carreira acumula mais de 100 filmes de gêneros variados.

Sua trajetória atravessa praticamente 3 décadas da produção cinematográfica no país e é denotativa dos processos sociais e políticos que o país viveu e que os artistas procuraram incorporar como assunto. O desejo de escapar da condição periférica, através da conquista da bilheteria e da sedução do público, como acontece com a produção mais dominante e constante da década de 50. A difícil conquista do interesse de um povo pelos problemas que definiam a sua própria desgraça, por meio de um cinema novo e comprometido com assuntos sociais e políticos, como acontece com a geração seguinte na década de 60. O esforço em permitir a sobrevivência da produção cinematográfica, em face à dura convivência com a paulatina depredação cultural que o país testemunhou nos anos pós-golpe militar (de 1964 a 1985): em primeiro lugar a dissipação da luta feita pela geração da década de 50, contra o imperialismo cultural e o domínio do produto estrangeiro no país, ainda que feita em bases discutíveis. Em segundo lugar, o esvaziamento da energia política que vibrava nos filmes da geração seguinte e a fragilização do elo com a história do nosso cinema, que se tornou ocasional e pouco consciente (os artistas ligados ao cinema marginal, bem como alguns cineastas como Joaquim Pedro e Cacá Diegues, são definitivamente uma exceção). E, por fim, como resultado, uma década de 80 com uma produção dispersa e descontínua, em um cenário, no qual pouquíssimos diretores puderam construir um projeto sólido de cinema, sem serem interrompidos pelas dificuldades em levantar recursos para continuar a exercer seu ofício.

Como muitos profissionais do cinema – e também do teatro –, Remo também flertou com a televisão e trabalhou cerca de 3 anos na Tv Globo durante a década de 70.

“Fui convidado a organizar e dirigir o departamento musical da Tv Globo. Dr. Marinho queria que a Tv tivesse a melhor orquestra do Brasil. E foi. Novas idéias foram adotadas e muitos programas foram exibidos mostrando um lado novo para o público. Quando entrei só havia quatro paredes nuas. Dar vida à Tv Globo foi um dos meus melhores momentos em televisão.”⁵

Embora o trabalho fosse árduo, Remo deu conta de administrar um departamento e quase 100 funcionários, entre músicos, maestros, copistas e arquivistas. E mesmo ocupado com as demandas da Tv, Remo não abandonou o cinema e não precisou interromper seu trabalho, muito pelo contrário. Apesar das diferenças entre televisão e cinema serem bastante significativas, Remo adaptou-se com facilidade e acredita inclusive que esta etapa foi de grande contribuição para sua formação como compositor em geral.

Com efeito, Remo Usai atravessou todos estes momentos e seu trabalho, como compositor de cinema, reflete a capacidade de adequação e ajuste que a história lhe impôs. Poucos compositores se relacionaram com um universo tão vasto de propostas e caminhos para o cinema nacional.

Ele é, neste sentido, um compositor interessado em todo o cinema brasileiro. Não se intimidou com as fronteiras ideológicas que uma prática impunha sobre outra e que, na maioria das vezes, dividia nossos profissionais de cinema. Também não se intimidou com projetos, que destinavam poucos recursos para a música: produziu obras de igual valor, fossem elas executadas com grandes formações instrumentais, pequenos conjuntos ou mesmo por instrumentos eletrônicos.

Desta maneira, examinar a sua obra de um ponto de vista analítico, que possa ser útil para a discussão sobre da música de cinema, bem como a discussão a cerca dos

⁵ Depoimento extraído da troca de cartas e telefonemas com o compositor que gentilmente cedeu seu tempo para este trabalho.

mecanismos históricos que produzem um tipo específico de arte e de artista, exige um recorte. O presente trabalho não tem por intenção, portanto, apresentar um inventário comentado de sua obra, uma vez que tal tarefa demandaria um empreendimento inconciliável com a energia necessária para uma reflexão mais substancial. A opção aqui foi fazer uma amostragem que permitisse avaliar não apenas o artista Remo Usai, mas também o contexto no qual ele estava inserido; a engrenagem da história da qual decorrem as diversas posturas e apostas artísticas com as quais o maestro se envolveu.

Sendo assim destacou-se um momento particular de sua carreira. Trata-se do processo pelo qual Remo, em parceria com o produtor Herbert Richers, se aproximou do cinema autoral da década de 60. Richers percebera a falência do modelo da chanchada, que abriu caminho para sua introdução como produtor de filmes no Brasil, e apostou em um cinema que procurava incorporar os assuntos sociais e redefinir modelos de produção no país.

Filmes como *Boca de Ouro* ou *A grande feira*, continham um compromisso diferente dos primeiros filmes de comédia para os quais Remo trabalhou. A exigência que estes filmes fizeram do compositor, vão além dos expedientes musicais (e também narrativos) que os primeiros, competentemente, apropriavam do cinema de entretenimento. Isso não significa que seu trabalho para o cinema de comédia tenha menor valor. Remo soube atender, com grande habilidade, às demandas que estes filmes impunham à música. Mas, por outro lado, a necessidade de se repetir fórmulas eficientes, quando o que se está em jogo é, acima de tudo, a circulação consciente de um produto, embota a criação aventurada e, conseqüentemente, a oportunidade de nós espectadores sentirmos o espanto e testemunhar o extraordinário. É diante dos filmes autorais e mais inquietos, que a provocação é colocada em definitivo ampliando o território no qual Remo Usai poderia atuar como compositor. Revelou-se neste processo de amadurecimento um artista de enorme significado na história do nosso cinema. Um artista que ainda hoje, contrariando o que de fato se verificou, poderia encarar qualquer projeto que lhe fosse apresentado.

Contudo, para cumprir o objetivo deste recorte, é necessário olhar também para estas primeiras produções e compreender não apenas as disposições do compositor Remo Usai diante delas, o que permite verificar a diferença, mas também as de um projeto para o

cinema brasileiro que antecedeu e conviveu com a nova geração, inclinada, por influência, sobretudo européia, a um cinema autoral e social.

Os filmes com os quais se relacionou posteriores aos destacados neste trabalho, não são menos importantes na sua carreira. Mas, diante da lógica proposta, eles serão abordados apenas a título de conclusão; para que se compreendam os efeitos da história sobre seu trabalho e, conseqüentemente, sobre a maneira pela qual o cinema e a música que passou a constituí-lo, passaram a ser encarados diante da transformação que o país experimentava em todas as esferas.

No anexo I, apresentado no final deste trabalho, uma tabela mostra sua filmografia dividida por ano de produção e depois por diretores. Os nomes dos filmes foram obtidos com o próprio Remo Usai. De acordo com o compositor, muitos trabalhos que constam nesta lista não foram devidamente creditados e alguns nomes foram simplesmente esquecidos. O que é compreensível diante de uma produção tão vasta. Não constam nesta lista os trabalhos realizados para Rádio e para Tv Globo, uma vez que o assunto é especificamente o cinema. Além disso, em documentos recentes disponibilizados pelo maestro para este trabalho, esta lista foi atualizada e alguns nomes, especialmente documentários foram acrescentados. No entanto, a escassez de referências, não permitiu levantar os diretores responsáveis por estes filmes, de modo que se optou em deixá-los de fora. Houve ainda alguns conflitos de datas entre os documentos do maestro, caixas de DVD e referências encontradas na internet. O que é comum em pesquisas históricas como esta. Estas dissonâncias foram corrigidas, tomando por base a maior recorrência de uma data sobre as outras nos diversos meios utilizados para levantar informações sobre os filmes.

1.2 A década de 50 recebe Remo Usai

A História do Cinema Brasileiro é marcada pela tentativa de constituir aqui uma conjuntura *sólida, estável* e contínua para a produção de filmes. Praticamente todo livro que procura reconstruir nossa história audiovisual, se ocupa em mostrar os caminhos tortuosos percorridos por nossos profissionais para vencer tal tarefa, que sempre parece, em

diferentes circunstâncias, *desmanchar-se no ar*. Estão entre elas empreitadas industriais como a Vera Cruz, a Maristela, a Atlântida, todas descontinuadas e também triunfos estéticos independentes de uma lógica industrial – pelo seu reconhecimento na historiografia do cinema brasileiro – como o projeto do cinema novo, ciclo baiano e cinema marginal. Em *Brasil em tempo de cinema*, Jean Claude Bernadet sintetiza nossa condição econômica na época no que diz respeito ao cinema. Ele explica que:

*“Essa má situação econômica decorre da invasão de nosso mercado pela produção estrangeira, favorecida pelo conjunto da legislação brasileira; o lucro é muito maior para os distribuidores de fitas estrangeiras, com os quais estão comprometidos os exibidores. As poucas leis favoráveis ao cinema brasileiro, além de muito precárias, não são respeitadas; os poderes públicos não têm força para fazê-las cumprir. Todos os organismos oficiais criados para tratar de assuntos cinematográficos resultaram em praticamente nada. Sozinho o produtor brasileiro não tem condições mínimas de concorrer. A consequência, na prática, para o cineasta, é de estar reduzido a ou mudar de profissão, ou fazer cinema na base do heroísmo, ou produzir obras comerciais. (...) Por isso a história da produção cinematográfica no Brasil não se apresenta como uma linha reta, mas como uma série de surtos em vários pontos do país, brutalmente interrompidos.”*⁶

Esta é, no entanto, uma avaliação feita sob a perspectiva de mais de uma década de distância. Durante a década de 50, a consciência sobre a produção de cinema no Brasil estava sob controle de um otimismo idealista, que o populismo, aparentemente nacionalista, de Getúlio e J.K., imprimiu no país. Com a criação, nos mandatos de Getúlio Vargas, de uma siderurgia em Volta Redonda e da Petrobrás, o Brasil atraiu grandes investimentos estrangeiros na indústria. O governo de Juscelino Kubitschek, sucessor de Getúlio, no meio da década de 50, foi marcado pelo desenvolvimento veloz de diversos setores da indústria

⁶ Bernadet, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Editora Paz e terra. 1976 Pg. 18

de bens duráveis surgidos desta demanda, especialmente o setor automobilístico. Este desenvolvimento gerou, como consequência, a necessidade de ampliação da matriz energética do país, das estradas, da produção de matéria prima e de meios estruturais que dessem conta deste avanço. O cenário indicava que o Brasil passaria a ser produtor e deixaria de exportar sua matéria prima e importar bens dos países desenvolvidos. O marco simbólico desta transformação foi a criação, também no governo de J.K., de uma nova e moderna capital: Brasília.

Apesar de importante para a autonomia econômica do país, esta mudança, que já vinha sendo desenhada nos períodos em que Getúlio comandou, concentrou-se no sudeste e revelou não ter sido capaz de contemplar os problemas de distribuição de renda que enfrentávamos em todo o território. Além de acumular uma enorme dívida externa, os bens produzidos ainda eram acessíveis apenas para uma pequena parcela da população.

No entanto, durante o mandato de Juscelino, desenhou-se uma atmosfera de grande otimismo no que diz respeito à construção de um país autônomo e de identidade própria, em todas as suas esferas. A marginalidade econômica e cultural, em relação aos nossos colonizadores europeus e companheiros do hemisfério norte, passou a ser encarada e debatida com maior consciência e intensidade.

O nacionalismo tornou-se a tônica do discurso de muitos artistas brasileiros. Com efeito, tomava formas e ângulos distintos, muitas vezes até mesmo conflitantes. No entanto, músicos, arquitetos, cineastas, escritores, artistas plásticos, atores e dramaturgos, reivindicavam em comum, e como em nenhum outro momento da nossa história, uma produção cultural nacional e autônoma, que incorporasse o conteúdo do povo brasileiro para o povo brasileiro, mas ao mesmo tempo tivesse projeção internacional. Nesta mesma geração surge a vanguarda de Oscar Niemeyer, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Lígia Clark e a bossa nova, que procuravam igualmente alcançar uma produção artística brasileira, porém alinhada com o que se produzia no exterior.

No cinema, a geração que inaugura seus trabalhos na década de 50 fica dividida. Um lado, ligado principalmente à revista *Fundamentos*, estava preocupado em entender como o povo brasileiro aparece ou deveria aparecer na tela e que deveres o cinema tinha para com a sociedade. Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany eram seus principais

interlocutores. O outro defendia empreendimentos como a Vera Cruz e propostas para um cinema nacional, que se encaminharia a partir da lógica industrial. Há por um lado a disposição de uma forte politização da cultura, que passa a questionar a defesa de um nacionalismo fetichizado ou mercantilizado, que buscasse reunir nossos traços característicos apenas como produto de consumo. Encontramos este tipo de postura nos artistas ligados ao CPC, no teatro realizado pelo Arena e no projeto do cinema novo. De outro lado encontramos uma forte preocupação em superar também na cultura o atraso vivido na economia, na indústria e na experiência cosmopolita do capitalismo. A linha divisória entre estes dois pensamentos se explicita ao longo da década e se concretiza, de forma mais contundente, na década seguinte, como iremos conferir na segunda parte deste trabalho.

Mas, o cinema mais dominante em quantidade de produção no período vinha da geração, que procurou estabelecer aqui no Brasil, este cinema que colocava em prática a mesma lógica industrial que os americanos haviam consolidado no hemisfério norte, e que já estava esboçada na iniciativa da Atlântida na década anterior. Para estes, a vitória de um modelo industrial significaria a vitória sobre o produto estrangeiro, fato que, como Jean Claude Bernadet avaliou alguns anos depois, não se verificou.

Empreendimentos como a Atlântida, tinham de conviver com os problemas de competição e frágil legislação citados pelo autor anteriormente. Desta maneira, desamparada de investimentos, suas produções eram precárias e com muitos problemas técnicos: estúdios sem isolamento acústico adequado, profissionais que acumulavam funções que não lhes diziam respeito; e estruturas inadequadas de armazenamento de filmes, adereços e equipamentos que levaram ao seu incêndio em 1952.

Com a chegada da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes na década de 50, concorrentes diretas da Atlântida, a empresa precisou investir mais recursos e recuperar o prejuízo provocado pelo incêndio. A fórmula é simples: concorrência gera especialização e avanços; e diante deste espírito progressista, que caracterizava o empreendedor da época, tanto as produtoras de São Paulo quanto a Atlântida procuraram, de todas as formas, conquistar as bilheterias do país e sobreviver no mercado.

Era imperativo, no comportamento crítico desta geração, que procurou consolidar no país modelos industriais de produção audiovisual, a idéia de que o cinema era uma mercadoria, tal como o petróleo ou a laranja. O triunfo do cinema nacional estava condicionado, neste sentido, à conquista de um espaço em um mercado, dominado pelo consumo do cinema americano – tal triunfo, para estes homens que cultivavam o espírito progressista ao sabor da tônica política da época, seria uma tarefa patriótica.

Entendiam eles, que o nosso conteúdo específico seria aquilo que distinguiria nosso cinema, daquilo que deveria ser compreendido, portanto, como concorrência. Neste cenário celebrava-se a eficiência do cinema norte-americano em incorporar os assuntos de sua cultura, de modo que os cineastas aqui a tomavam como modelo. No entanto, o efeito que esta capacitada indústria tem no mundo, ou seja, a “americanização” é condenado. Como avaliam Jean Claude Bernadet e Maria Rita Galvão em seu livro *O nacional e o popular na cultura brasileira - cinema*⁷. Contra ela, desejava-se um cinema abrigado e, contraditoriamente, com os mesmos efeitos condenados no cinema americano.

Ou seja, do ponto de vista do conteúdo, ainda sobrevivia nesta geração uma idéia de que o cinema deveria abastecer-se dos nossos costumes e do nosso folclore. Esta seria a substância, capaz de seduzir o público brasileiro e competir com as produções internacionais, que não nos diziam diretamente respeito. Assim, desfilavam nas telas tipos caricatos, como o malandro, o caipira ingênuo, o político corruptível e uma elite espalhafatosa e cafona. No entanto, a preocupação com o que poderia vir a ser uma linguagem brasileira é bastante insipiente, como mostram Jean Claude Bernadet e Maria Rita Galvão:

“A linguagem cinematográfica parece não ter nacionalidade específica, o que permite colocar como padrão de qualidade para o cinema Brasileiro, o cinema estrangeiro. É exatamente na medida em que se equipara qualitativamente (como técnica e linguagem) ao cinema

⁷ Galvão, Maria Rita. Bernadet, Jean Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983

estrangeiro que o cinema brasileiro, desde que mostre o que é “nosso” se afirma como “nacional””.⁸

As críticas escritas sobre os filmes nacionais em revistas daquele período como, *Cinearte* eram consoantes: o elogio ao filme nacional era na maioria das vezes uma comparação positiva com o estrangeiro.

1.2.1 A chanchada

Hollywood era a obsessão destes cineastas; e o gênero que melhor comportou essa obsessão e, ao mesmo tempo, a necessidade de incorporar algum conteúdo nacional, foi a chanchada. Todos os estúdios brasileiros, que se aventuraram em produzir um cinema procurando alcançar os protocolos e os maneirismos dos grandes estúdios, lançaram seus projetos com ambições estéticas altivas. Sérgio Augusto em seu livro *Este mundo é um pandeiro*, fala sobre a atitude da Atlântida no seu lançamento:

*“A Atlântida Cinematográfica entra em cena com um manifesto, preconizando um cinema capaz de prestar ‘indiscutíveis serviços para a grandeza nacional’ e dispondo-se a produzir filmes de qualquer metragem e desenhos animados, dublar fitas estrangeiras, executar quaisquer outros serviços correlatos à indústria cinematográfica e explorar todas as atividades do ramo, inclusive o mercado exibidor.”*⁹

Mas, as dificuldades de produção não permitiam que o produto nacional pudesse concorrer com o estrangeiro. Uma imitação de Hollywood, mal acabada e sem os caprichos que um grande investimento possibilita, seria sempre motivo de gozação e deboche. Sendo assim, assumiu-se o deboche através da comédia popular e de números musicais, cujos conteúdos já eram, no rádio e nas ruas, um produto de consumo bem-sucedido. A fórmula

⁸ *Op. Cit.*

⁹ Augusto, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das letras. 1989 Pg. 38

foi, durante muitos anos, a mínima garantia de algum retorno financeiro para empreendedores que, diante dos riscos de produzir um filme pouco competitivo com o cinema estrangeiro, não podiam se permitir o risco. Severiano Ribeiro, que assumiu em 1947 o controle acionário da Atlântida, por exemplo, dava instruções precisas a seus funcionários. Exigia um tipo específico de interpretação de um ator como Oscarito e não permitia grandes vôos experimentais que comprometessem a mais ou menos bem sucedida fórmula cinematográfica, que à época era sua mina de ouro.

Deste modo, os filmes da chanchada repetiam uma série de expedientes que iam do modo de produção, à estrutura narrativa. Sérgio Augusto explica:

“Seguia a prosa um esquema rigidamente estruturado. Manga fixa quatro situações básicas ou estágios: 1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde a vantagem e é vencido. Ainda segundo Manga este esquema sofria apenas uma alteração notável: quando o mocinho, a princípio sereno e cândido, revelava-se, por força das circunstâncias, um espertalhão. O macete medular da chanchada era a troca – de objetos e identidades. (...) Pobretões que se fingem de ricos, gêmeos que se engalfinham por uma herança, mulheres que simulam adultério para despertar a atenção de maridos relapsos e prevaricadores, motoristas de praça e modestos comerciantes, enredados em intrigas policiais, humildes funcionários públicos iludidos pela sorte grande (...)”¹⁰

O modo de produção, enrijecido por molduras formais e realizado sempre a toque de caixa, tendo em vista o caráter financeirizado destas produções, forjava também a maneira pela qual o compositor era inserido no processo. Remo Usai, em entrevista para o filme de Bernardo Uzeda, *Remo Usai, um músico para cinema* de 2007, conta:

¹⁰ *Op. Cit.* Pg. 15; Pg. 68,69

“Muitas vezes eu fiz músicas sem saber do filme. Me davam o roteiro. ‘precisamos lançar o filme semana que vem’. Aí o diretor, Vitor Lima chegava para mim: ‘Olha Remo, olha a relação das músicas: Um minuto de perseguição, um minuto de suspense, um minuto de romance (...)’. Tudo para depois ele fazer um loop. De um minuto passa a dois minutos, três minutos. Eu falei: ‘eu faço dois minutos’. Mas eu não discutia, porque, por uma questão de necessidade eu fazia o que o patrão queria. Aqueles que me deram essas três coisas: Tempo, dinheiro e liberdade de criar, foram os melhores filmes que eu fiz.”¹¹

Este depoimento de Remo reflete a motivação predominantemente comercial dos produtores destes filmes. Com efeito, a chanchada era o caminho mais seguro para o cineasta, que tinha como objetivo maior competir nas bilheterias com o cinema estrangeiro. Em 1959, ano em que, segundo Sérgio Augusto, a chanchada começava a dar seus últimos suspiros, o Brasil produziu ainda dezoito filmes do gênero entre um total de 26 longas metragens.

1.2.2 Herbert Richers e a chanchada

No embalo do relativo sucesso comercial da chanchada, Herbert Richers, um assistente de fotografia de Amléto Daissé na Atlântida, decidiu abrir sua própria produtora. Richers era de Santa Catarina e chegou ao Rio de Janeiro para estudar engenharia. Instalou-se na casa de um tio, produtor de cinejornais, onde pode alimentar sua atração pelo cinema. Seus primeiros trabalhos foram junto à produtora do tio. Cobriam eventos que iam da chegada de submarinos à costa brasileira, que lhe rendeu prêmio, até o cinejornal dedicado a futebol *Esportes na tela*. Depois de deixar a Atlântida, onde conviveu com os principais artistas da chanchada, Herbert Richers investiu em um projeto modesto, que lhe devolveu as origens como repórter cinematográfico e possibilitou a estabilização de sua produtora. Passou de cinejornalista, a concorrente da Atlântida, quando convidou os diretores J.B

¹¹ *Op. Cit.*

Tanko e Victor Lima, além de antigos colegas e atores, alguns já bastante conhecidos, como Grande Otelo e Ankito, que recebeu grande destaque em suas produções.

Mesmo tendo como referencial, um cinema precário do ponto de vista de produção, como era o caso da Atlântida, as chanchadas de Herbert Richers eram consideradas ainda menos sofisticadas. Não do ponto de vista da qualidade do enredo, ou dos artistas envolvidos, que eram equivalentes aos da Atlântida, quando não eram os mesmos, mas do investimento destinado à produção, que implicava em condições de trabalho bastante restritivas.

“Esteticamente a Herbert Richers nivelou por baixo, não conseguindo dar aos seus chanchadeiros as mesmas condições de trabalho da Atlântida. (J.B.) Tanko deixou isso claro em seu depoimento ao MIS, quando revelou que durante as filmagens de Metido a bacana, os cenários tiveram de ser derrubados à noite para que não faltasse espaço para os cenários programados para o dia seguinte.”¹²

No entanto, como Sérgio Augusto confirma, Richers tinha enorme faro popular e comercial. *Metido a bacana* (J.B. Tanko - 1957) proporcionou, já na primeira semana, um retorno três vezes maior que o investido na produção. Neste sentido, a trajetória de Herbert Richers no cinema assinala sua inclinação para os negócios. Apostou na chanchada, em um momento em que o gênero ainda renderia lucros. Contudo, compreendeu a força dos filmes de temática social junto à bilheteria. Mesmo para um produtor como Richers, era nítido que estava se formando naquele momento uma geração de consumidores de cinema, que vinha se politizando diante das transformações que o país e a América Latina experimentavam – passagem que será examinada com maior cuidado na segunda parte deste trabalho. No momento certo, quando o Brasil mostrava que de fato era incapaz de competir com o produto estrangeiro e consolidar uma produção continuada, que pudesse auferir lucros aos seus realizadores, ele apostou na dublagem de fitas estrangeiras. Atividade que lhe levou a possuir a maior produtora de dublagem da América Latina.

¹² *Op. Cit.* Pg.140

Herbert Richers soube montar as equações mais adequadas para conseguir erguer uma produção de cinema, em um país como o Brasil e conquistar grandes sucessos de bilheteria – considerando as condições do produto nacional frente ao estrangeiro – fossem com comédias, ou com filmes sérios. Neste sentido, aquilo que Remo Usai representava com exclusividade para o cinema brasileiro, enquanto compositor, encaixou-se perfeitamente nesta equação. Richers requisitou, em mais de 20 ocasiões, o trabalho do maestro. Neste sentido, o começo da carreira de Remo Usai, confunde-se, de certa forma, com a própria evolução da produtora no Brasil.

Dos mais de cem filmes que levam o nome de Remo Usai como compositor, aqueles feitos em parceria com Richers, são sem dúvida os que se inscrevem com mais frequência na historiografia do cinema brasileiro: catálogos, retrospectivas, ou análises críticas feitas por nomes como Jean Claude Bernadet, Ismail Xavier, Glauber Rocha, Alex Viany, Maria Rita Galvão, Fernão Ramos, entre outros.

Logo depois do primeiro longa-metragem para o qual o compositor trabalhou, a comédia *Pega Ladrão* (1957), de Alberto Pieralisi, Richers já compreendera sua capacidade em oferecer elementos musicais capazes de potencializar o sucesso de seu projeto para o cinema e, conseqüentemente, de sua conquista das bilheterias. No mesmo ano Remo trabalharia para Richers no filme *Pé na Tábua*, de Victor Lima e *E o bicho não deu*, de J.B. Tanko. Firmava-se, dali em diante, uma das parcerias mais continuadas entre um produtor, seus diretores e um músico no Brasil.

1.2.3 Remo Usai e J.B. Tanko: por uma música para a comédia

Jossip Bogoslav Tanko ficou conhecido no Brasil, principalmente por sua direção da série de filmes dos Trapalhões. Dirigiu onze deles, dos quais três em parceria com Remo Usai. Tanko era iugoslavo (nasceu no que é hoje a Croácia) e chegou ao Brasil, como muitos Europeus, fugindo da depressão deixada pela segunda guerra mundial. Na Europa, trabalhou em versões iugoslavas de filmes alemães e austríacos e em muitas produtoras, incluindo a UFA, onde ocupava o cargo de assistente de direção. No começo da década de 40, chefiou o departamento de cinema documental na Iugoslávia, mas fugiu para Berlin

quando Belgrado foi bombardeada, com uma fita que documentava a ocasião. Buscou ainda refúgio em Viena, mas a situação crítica do fim da guerra, o obrigou a deixar o continente.

No Brasil, já na década de 50, trabalhou em muitos cargos diferentes em diversas produtoras e estreou como diretor em 1952, com o filme *Areias ardentes*, da Atlântida. Mas, foi com a Herbert Richers que Tanko se projetou como um dos maiores diretores de comédia do Brasil. Com o produtor, Tanko dirigiu 18 filmes ao todo, tendo sido esta a parceria mais continuada na sua história como diretor. O mesmo vínculo foi estabelecido com o maestro Remo Usai. Isso não aconteceu por acaso, já que Tanko, tal como Richers, compreendeu o diferencial de Remo Usai: o de ser em um só profissional o compositor e o homem de cinema, capaz de interferir precisamente na construção de um personagem, nas suas disposições cômicas ou românticas, virtuosas ou condenáveis, contribuindo na construção dos expedientes indispensáveis a uma boa comédia.

1.2.3.1 *E o bicho não deu*: a música como suporte para a construção do melodrama na comédia popular.

O primeiro trabalho desta parceria foi o filme *E o bicho não deu* de 1958. O filme conta a história de dois amigos de infância, que se reencontram no Rio de Janeiro. Um, interpretado por Ankito, trabalha para na polícia. O outro, interpretado por Grande Otelo, é empregado na posição mais ordinária do esquema do jogo do bicho. Bartinho, vivido por Ankito, recebe a missão de seu superior, de se infiltrar no universo do jogo do bicho, aproveitando o fato de ser ele um policial novo e, portanto, desconhecido dos bandidos. O reencontro marca a contradição social vivida por dois homens humildes, que ao escolherem caminhos moralmente opostos no modelo social, encarariam o desafio de optar pela ética do companheirismo individual, ou pela ética burguesa. Bartinho, mesmo hesitante em um primeiro momento, revela de início sua opção moral pela lei e mostra na sua atitude, que há aí um tema que renderia, sem dúvida, um complexo e interessante debate.

No entanto, a sorte dos personagens os livra do enfrentamento sórdido e libera o filme de uma discussão talvez um pouco enfadonha para este tipo de comédia. Jujuba, vivido por Grande Otelo, ao ser flagrado pelo amigo, escapa e durante a perseguição

Bartinho bate a cabeça comprometendo sua memória. No processo de amnésia vivido pelo policial ele organiza as últimas lembranças de forma tortuosa e passa a acreditar ser um bicheiro como o amigo. Jujuba então quer aproveitar a vantagem de ter seu amigo detetive em sua banca, mas tem de administrar os lapsos em que o policial recupera sua antiga memória, provocados pelo som do apito da polícia.

O som do apito passa, então, a ser o código que divide o personagem nos dois mundos eticamente opostos. Ora ele acredita ser um policial, infiltrado como garçom na boate que sedia a organização criminosa, ora ele acredita ser parceiro de Jujuba no crime. A confusão rende bons momentos de comédia e coloca na perspectiva do humor, uma questão bastante comum nas chanchadas: a virtude está do lado do malandro e das figuras periféricas na sociedade, ainda que estas sejam mostradas como ingênuas, ao passo que a lei e as classes dominantes, na qual estão inclusos os criminosos de alto escalão e políticos, são vistas como deletérias e indiferentes à alteridade que as cerca. A troca de identidade, identificada por Sérgio Augusto como um motivo condutor dos filmes de chanchada, aparece aqui a partir de um divertido recurso, a amnésia; que é responsável por libertar Bartinho de uma visão de mundo, comprometida com interesses que não lhe dizem respeito. Para que nos identifiquemos com sua transformação, o mundo que ele deixa para trás é caricaturalmente representado como um mal a ser superado. Vale lembrar que este é um procedimento comum na comédia, desde a comédia dell'arte. Alcançou a ópera, o vaudeville e também o cinema.

A trilha musical em *E o bicho não deu* auxilia a construção deste paradigma. Os temas suaves e melódiosos são adequados à atitude e às ações dos personagens centrais; ao passo que os temas austeros e pesados, aos personagens envolvidos no alto escalão do mundo do crime: bicheiros, políticos e policiais corruptos. Ao emoldurar esta dualidade na chave do melodrama, a música constrói para o espectador o julgamento moral que este deve fazer de cada um dos elementos da trama.

Um exemplo é a cena em que a personagem Angela de Marco, ao ouvir a conversa entre Jujuba e Bartinho, descobre sobre sua amnésia e sobre o fato de ele ser um detetive disfarçado de garçom, que pode ameaçar os negócios de Madruga. Uma curta vinheta musical é executada no momento em que Bartinho, tendo sido convertido em bicheiro pelo

som do apito do amigo, se aproxima dela, encantado por sua beleza. Até este momento a personagem de Angela é apresentada apenas como uma cantora da boate, apesar de lançar olhares desconfiados para Bartinho e Jujuba, ela não é enquadrada como vilã, tal como o são Madruga e seus capangas. A música, no entanto, tem o efeito de garantir esta condição e a sua ligação com o crime; ao mesmo tempo em que sugere sua intenção em revelar o esquema para o patrão.

Neste sentido, a união entre os elementos narrativos e a música, não nos deixam alternativa senão condenar os endinheirados padrões do mundo do crime e absolver os peixes pequenos, pelos quais construímos grande empatia, já que somos convidados a conhecê-los na sua intimidade, que se revela dentro desta lógica, doce e ingênua.

Suas atitudes deixam de ser reprováveis, quando mostradas sob a ótica da sua necessidade material, já que eles não têm a ambição financeira de seus antagonistas, a não ser para a sobrevivência no mundo em que vivem.

A música neste filme obedece, assim, às mais tradicionais convenções do melodrama americano. Logo na exibição das cartelas, nos deparamos com um expediente bastante comum naquela época, como veremos em muitos dos filmes analisados neste trabalho: os créditos de toda a produção são mostrados no início e não no fim. Durante esta exibição, ouvimos um prólogo musical que organiza os principais temas do filme. Este também é um procedimento que tem suas origens na ópera. Em sua dissertação de mestrado *Música e articulação fílmica*¹³, Claudiney Carrasco nos detalha a maneira pela qual estas referências transitam entre ópera e cinema na história.

A organização dos temas musicais servia para convidar o espectador ao universo da história, subtraindo-lhe o mundo cotidiano da rua e fazendo-o mergulhar na experiência do cinema. Além disso, já condicionava a expectativa para os temas do filme, que a música tinha a tarefa de traduzir. Era, portanto, comum se tratarem de abordagens musicais bastante descritivas. No caso dos musicais, a abertura mostrava em alguns casos também, uma versão cantada de algum número musical central na obra. *E o Bicho não deu*, apesar de contar com uma canção nos créditos, não poderia ser considerado um musical de chanchada

¹³ Carrasco Rodrigues, Claudiney. *Música e articulação fílmica*. São Paulo: Usp – Dissertação de mestrado, 1993

como gênero, como acontece com outros filmes produzidos, segundo este modelo por Richers. É um filme de narrativa ficcional com alguns poucos números musicais justificados no roteiro, uma vez que um dos palcos principais, no qual acontecem as ações do filme, é uma boate. Contudo, trata-se de números que, salvo a canção principal, não possuem conexão direta com o enredo.

Os primeiros compassos de sua abertura procuram descrever musicalmente a atmosfera de desafio que os personagens irão viver e que iremos testemunhar ao longo da narrativa. Uma melodia baseada em uma escala ascendente cria a sensação de esforço, como se algo ou alguém estivesse tendo dificuldades em subir, ou vencer algum obstáculo. Essa sensação é causada principalmente pelo tema de quatro notas que se repete antes que a melodia suba na escala musical, o que sugere certa resistência da música em dar o próximo passo e seguir com a melodia ascendente que o motivo em si sugere. Quando a melodia sobe na escala, seu ritmo melódico é dobrado, como se tivesse sido catapultada do aprisionamento indicado no compasso anterior, quando então volta a se repetir no mesmo ritmo melódico que o primeiro compasso, sucedendo o mesmo formato em diante.

Nos compassos seguintes, a sensação de expectativa é acentuada por ataques em staccato do naipe de metais, que somam uma tensão à música e emolduram a introdução na cartela das duas estrelas centrais, Ankito e Grande Otelo, além do título do filme. Este recurso é praticamente uma unanimidade na composição para créditos, em filmes norte-americanos da época. Nestes, diretores, produtores e os principais responsáveis pelo acabamento do filme, recebem um destaque especial na música. Seja na conclusão de um tema, para que outro comece, ou mesmo na sua interrupção abrupta, para que seja então – geralmente – sucedido por uma fanfarra de metais e percussão. Expediente também apontado por Claudiney Carrasco em seu livro *Syghkhronos a formação da poética musical no cinema*.¹⁴

Este acorde é logo arrebatado pela apresentação do número musical central, que irá aparecer em outros dois momentos do filme. Trata-se da canção tema *E o Bicho não deu*, composto por Grande Otelo e Geraldo Serafim e arranjada pelo maestro Cipó, que cuidou,

¹⁴ Carrasco, Claudiney. *Syghkhronos a formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera. 2003

no filme, das orquestrações dos números musicais. Este tema trata do universo do jogo do bicho, sobre uma perspectiva doméstica. É um diálogo entre uma mulher e seu companheiro, sobre os acertos e desacertos de quem joga e de como deveria jogar. Embalada por uma marchinha, as características melódicas, rítmicas e harmônicas da música, identificadas com uma atmosfera festiva, aprovam de certa forma a prática do jogo, descolando-a ambigualmente do sistema criminoso que comporta sua existência. A seguir a letra da música:

Me conta mulata o bicho que deu
Deu Avestruz?
Não deu não senhor!
Foi Macaco que deu?
Não deu não senhor!
Você não jogou no que eu mandei jogar
O bicho contigo não deu
Mas comigo o bicho dá
Jogou na mão do Bartolomeu
Foi por isso que o bicho não deu

A primeira vez que aparece como número, é na seqüência em que Grande Otelo convida Dajiza, a mulher por quem nutre um interesse afetivo, para tentar junto com ele a sorte como artista, na boate em que trabalha como faxineiro e coletor de apostas. Censurado pelo patrão, o artista volta à sua atividade ordinária, se justificando com a amada. Nesta seqüência, compreendemos o efeito da subordinação que o personagem Jujuba deve a seu patrão, através do contraste entre a alegria que o número musical mostra e a censura do patrão, que a interrompe.

O segundo momento em que o número aparece, é na seqüência final do filme. Nesta, é celebrada a vitória do periférico sobre o dominador, do empregado sobre o patrão. Jujuba consegue levar o chefe preso e satisfazer o desejo que alimentava, de ter a chance de

se apresentar como artista. Conquista a mulher amada e divide o palco com ela e com uma dezena de figurantes, em um relativamente sofisticado cenário de boate.

Este é um dos únicos números apresentados de forma destacada da trama. *E o bicho não deu* faz parte de um conjunto de obras, que já se colocavam no limite entre o modelo tradicional de chanchada, no qual os números musicais representam o aspecto dominante da obra e o enredo é basicamente um suporte para a introdução destes, ao longo da projeção. A história se desenvolve com maior autonomia e os números musicais, apesar de existirem, não são o destaque, tendo em vista que a trama continua a se desenrolar no seu interior. Um exemplo é o número dos artistas russos. Jujuba aproveita a embriaguês de um dos bailarinos da trupe e veste Bartinho com seu figurino e uma barba falsa para que ele possa continuar circulando na boate, sem ser notado. Quando ele entra em cena, há uma tensão em torno de seu número, ainda que seja cômico, uma vez que seu disfarce e conseqüentemente sua vida, dependem da qualidade de sua performance. Neste sentido, o destaque é dado às situações paralelas ao número: a reação do dono da boate, Madruga e seu capanga e a ameaça do bailarino real entrar na boate e desmascarar o disfarce.

Na continuação da abertura, ouvimos a apresentação de outro tema importante no decorrer da trama: trata-se do tema utilizado nas seqüências de perseguição e de esquetes ou gags, nas quais o humor brota da ação física, sempre estabanada e espalhafatosa. Este tipo de música, associada pontualmente à ação física, se consolidou, sobretudo em filmes inclinados ao humor e desenhos animados. Aparecem em alguns casos, na cinematografia norte-americana, pontuando cenas de ação, como lutas ou perseguições, em filmes do gênero. Mas, é na comédia e no desenho animado, que o formato se afirma de fato. Inclusive, é do desenho animado que se extrai a terminologia que explica a técnica; mickeymousing. A instrumentação é quase infantil, lembrando as obras sinfônicas de Prokofiev e Saint Saëns, *Pedro e o Lobo* e *Carnaval dos animais*, entre outras obras do gênero, que utilizam os instrumentos em funções alegóricas explorando o que há de caricato em timbres como o fagote, o xilofone, o glockenspiel e o tímpano.

No entanto, neste tipo de comédia, em especial, há um dado a ser levado em conta: a música, além de relacionar-se desta forma característica com a cena, é tratada tematicamente, de modo a contribuir na construção do carisma que define os personagens

centrais. A caracterização dos personagens é uma clara referência à comédia norte-americana consolidada, especialmente, por Charles Chaplin. Neste tipo de comédia a inocência e bondade do personagem cômico são fundamentais, para garantir a empatia do público por suas intervenções espalhafatosas. Tomamos seu lado, mesmo quando o personagem provoca situações, nas quais, em uma ocasião real, seria prontamente censurado. A música é essencial para aliciar o espectador neste sentido, pois deposita sobre o personagem a medida da doçura e singeleza que este demanda.

Há um tema que é mostrado na abertura, que aparece poucas vezes no filme, mas está enquadrado em um conjunto de músicas, que cumprem basicamente a mesma função. Na abertura, já nos primeiros compassos deste prólogo musical, ele nos dá uma dica sobre o tipo de resolução que terá a trajetória destes personagens. O espectador já fica, de certa forma, sobre controle de uma expectativa endereçada ao cômico, já que tal tipo de música havia se tornado pela recorrência de seu uso, neste momento da história do cinema, uma convenção prontamente identificável.

Um bom exemplo do emprego concreto, deste tipo de lógica musical, no decorrer do filme, é a cena de perseguição entre Bartinho e Jujuba. Como a fuga se dá pela cidade, em cima de telhados que são acessados por árvores e muros, a música pontua com escalas ascendentes e descendentes respectivamente o movimento de subida e descida dos personagens. Além disso, recorre a instrumentos de ataque, como o prato, para ilustrar momentos de impacto na cena, como aquele em que Bartinho cai do muro e bate a cabeça.

Outro exemplo é a cena em que Bartinho, na condição de detetive disfarçado de garçom, entra no escritório de Madruga para investigar documentos. A música se articula com a ação física e seu gesto e trejeitos desajeitados. O fagote constrói uma melodia em tom menor e stacatto, que descreve o risco de sua empreitada, mas ao mesmo tempo a enquadra em uma chave cômica, de modo que não levamos sua ação a sério.

Ao fim da abertura, ouvimos o tema de amor que embala o flerte entre Bartinho e Terezinha. O tema aparece em outras situações nas quais os personagens se encontram e sua introdução já nos garante a resolução final do enlace entre os dois, mesmo quando a história procura mostrar o contrário. O arranjo dessa melodiosa música dá um destaque especial ao violino solo, que consegue emoldurar a situação com a qual se articula em uma

perspectiva mais individualizada, apontando claramente o endereço para qual ela se destina, no caso o interesse que se esboça entre Bartinho e Terezinha. Este é um esquema tradicional na articulação musical dos melodramas, onde os apontamentos que a história encaminha são desmentidos, em alguns momentos, pela música, que vem resgatar certa esperança que o espectador naturalmente deposita, sobre o sucesso da história de amor que acompanha.

Nos filmes de Jerry Lewis com Dean Martin, que parecem ser importante referência não apenas para Remo Usai, mas também para chanchada de forma geral, os temas de amor, cantados ou instrumentais, obedecem à mesma lógica. Em geral, são atribuídos ao personagem mais controlado, que usualmente é chamado de escada, já que faz a mediação do absurdo das situações cômicas, com uma experiência mais cotidiana. No caso deste filme, o encontro amoroso de Bartinho mistura-se com suas aventuras desastrosas, tendo em vista que sua condição de duplicidade, dada pela pancada que leva na cabeça e alternada pelo som do apito, justifica o fato dele concentrar em um mesmo personagem as duas funções centrais deste tipo de comédia: o desastrado e o controlado.

A leitura que Remo faz das cenas obedece ao modelo do melodrama, segundo a lógica encontrada nos filmes americanos de comédia que lhe servem de referência. Ela ilustra com grande desenvoltura as ações cômicas e dramáticas e atende à dualidade esquemática do melodrama, que no caso das comédias incorpora um didatismo ainda mais radical. Ela enquadra os personagens de tal modo, que qualquer juízo já está dado a priori. Não é o tipo de filme ou de comédia, em que é possível construir um distanciamento para que se possam avaliar as contradições de cada personagem e das situações narradas. Ou seja, a música de Remo Usai, contempla o que o filme é de fato, não pretendendo saltar à frente de sua proposta. É importante sublinhar o elemento musical, como um dos principais ingredientes que sustentam esta espécie de didatismo melodramático; deste modo compreendemos as disposições musicais encontradas em um filme como *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos), por exemplo, que será analisado na segunda parte deste trabalho e que atende a princípios distintos deste.

1.2.3.2 A afirmação de procedimentos e o seu uso genérico em *Entreí de gaiato*

Nos filmes imediatamente seguintes, feitos em parceria com a produtora de Richers, Remo deu continuidade à lógica musical dos primeiros. Em *Garota enxuta* (1959) e *Entreí de gaiato* (1959), por exemplo, encontramos abordagens semelhantes, apesar de serem filmes organizados de forma distinta. Os números musicais ocupam nestes filmes um espaço maior, de modo que o enredo é disposto mais como um alicerce para sua introdução; o que implica em uma simplificação dos temas e, conseqüentemente, da aderência da música aos mesmos. Não há endereçamentos específicos para uma relação, ou para um personagem que acompanhem a progressão dramática da história como é o caso do tema de amor endereçado à Bartinho e Terezinha. Tratam-se de abordagens mais genéricas do cômico, da vilania, da ação física desajeitada e, no caso de *Entreí de gaiato* de um tema de *localização* (função musical elencada por Manvell e Huntley no livro *The technik of film music*, como um dos procedimentos corriqueiros na cinematografia norte-americana).

Neste filme, inclusive os créditos ao trabalho de Remo são indicados como *fundo musical*, o que sugere estar ele entre as produções realizadas à toque de caixa, citadas pelo maestro no documentário de Bernardo Uzeda, que o obrigavam a compor sem sequer ter acesso à montagem final. A impressão de que há uma aderência genérica da música às cenas, se confirma quando ouvimos a interrupção de alguns temas que não são finalizados por um expediente musical, mas sim por um corte mecânico da faixa em pontos arbitrários, escolhidos em função da articulação visual do filme.

O enredo de *Entreí de gaiato* segue um esquema bastante parecido com *E o bicho não deu*. Personagens humildes, envolvidos em pequenos esquemas criminosos, têm sua estabilidade ameaçada pelos peixes grandes do crime. A história os absolve, na medida em que são contrastados com a grande ambição de seus inimigos, e amparados por personagens moralmente virtuosos. Em *Entreí de gaiato*, um vigarista, Januário (Zé Trindade) se hospeda em um hotel, com a ajuda de amigos, fazendo-se passar por um fazendeiro, no intuito de encontrar alguma mulher rica e desatenta para lhe aplicar um golpe. No entanto, a mulher que ele escolhe como alvo é também uma golpista em busca de um casamento com um homem rico. Ananásia (Dercy Gonçalves), carrega no nome a referência ao abacaxi,

fruta que na gíria da época, assim como hoje, significa problema. De fato, o tiro sai pela culatra e no lugar de lucrar com a empreitada, Januário, que além de tudo, tem seus olhos endereçados às moças novas e encorpadas, se vê obrigado a desposar uma mulher de sua idade e leva como herança seus 11 filhos.

A falsa identidade que ambos assumem chama a atenção de criminosos mais comprometidos e dispostos à violência, procurados inclusive pela polícia e pela segurança do hotel. Acreditando serem eles de fato hóspedes ricos, o casal de golpistas Marc e Ana Bela (Roberto Duval e Marina Macel) investe contra Januário e Ananásia e acaba envolvido em uma confusão. Perdem as jóias roubadas nos ataques anteriores e ainda são levados presos.

O elemento estabilizador e moralizador fica por conta da sobrinha de Ananásia, Elisa (Evelyn Rios) e o policial infiltrado no hotel, Fred (Procopinho). O elo da sobrinha com o homem da justiça influencia na decisão de Ananásia e Januário, de devolverem as jóias, abrindo uma perspectiva para um futuro, sem os pequenos delitos que os mantinham.

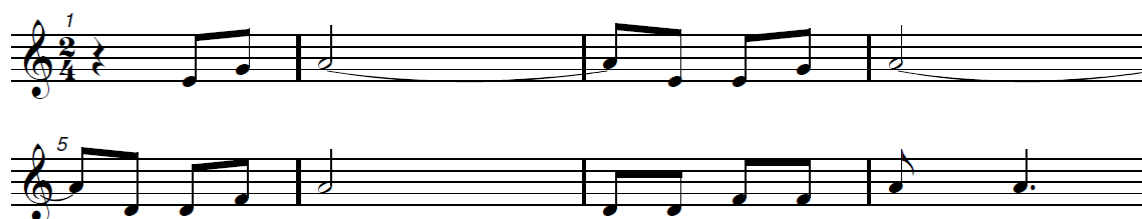
A música em *Entreí de Gaiato* segue uma organização bastante esquemática, tal como acontece com outros filmes de J.B. Tanko. Ao longo da exibição, ouvimos uma série de números musicais, os quais em uma ou outra situação são utilizados em versões instrumentais durante o filme. Diferente de *E o bicho não deu*, o conteúdo desses números se relaciona de forma bastante identificada com o enredo do filme.

O primeiro aparece logo nos créditos, uma versão da marchinha *Me dá um dinheiro aí* de Ivan ferreira, Homem Ferreira e Glauco Ferreira, principal tema do filme, que enquadra o comportamento dos personagens principais e suas disposições para investirem nas mais esdrúxulas situações, com o objetivo de ganhar dinheiro fácil. Como número, o tema é introduzido já na última sequência do filme e interpretado por Moacyr Franco. Seu estribilho faz uma curiosa referência melódica à canção *Mack The Knife* de Kurt Weil, que integra a *Ópera dos três vinténs* de Bertold Brecht. Na figura 1 vemos a pauta de *Mack the Knife* e na figura 2 o estribilho de *Me dá um dinheiro aí* para comparação:

Figura 1 - Mack The Knife



Figura 2 - Me dá um dinheiro aí¹⁵



O título original em alemão da Ópera usa o termo Groschen, traduzido para vintém e que na língua alemã se refere a moedas de pouco valor. No início da peça uma narrativa nos explica o motivo do título:

"Vocês ouvirão agora uma ópera. Porque ela foi planejada de forma tão pomposa, como só um mendigo poderia sonhar, e porque ela deveria ser tão barata, que até os mendigos possam pagar, ela se chama A Ópera dos Três Vinténs" ¹⁶

A alusão à melodia não é, portanto, mero capricho musical, mas faz referência ao conteúdo da peça que gira em torno de personagens marginais e de sua inevitável necessidade de praticar o crime, ou a mendicância e de explorarem-se uns aos outros para poderem sobreviver. A letra da música fala de um mendigo que ameaça aprontar uma grande confusão, caso não veja atendido o seu pedido por uns trocados. Situação razoavelmente parecida com a que encontramos na *Ópera dos três vinténs*. Peachum, um

¹⁵ A música foi transposta para o mesmo tom de Mack the Knife. A fórmula de compasso foi mantida.

¹⁶ Brecht, Bertold. *Teatro completo 3*. São Paulo: Paz e Terra. 2004

comerciante que protege os mendigos do bairro, quer ver Mack the Knife preso, mas encontra a resistência de um chefe de polícia corrupto, Tiger Brown, amigo de Mack. Para pressionar o chefe de polícia, Peachum ameaça manchar sua reputação reunindo os amigos mendigos para criarem confusão na festa de coroação da rainha da Inglaterra.

A seguir a letra da marchinha *Me dá um dinheiro aí*:

Hei você aí me dá um dinheiro aí
Me dá um dinheiro aí
Hei você aí me dá um dinheiro aí
Me dá um dinheiro aí
Não vai dar
Não vai dar não
Você vai ver que grande confusão
Eu vou beber
Beber até cair
Me dá, me dá. me dá, oi
Me dá um dinheiro aí

Januário vive segundo um lema que ele repete algumas vezes durante o filme e que compõe o refrão da marchinha *Cobra que não anda* de Walter Levita e Milton da Silva Bittencourt: Cobra que não anda não engole sapo. Logo no início do filme, quando ele e os colegas decidem usar o Hotel, onde um deles trabalha como camareiro (Bolota, interpretado por Costinha) para aplicar o seu golpe, Januário solta o ditado popular e um corte nos leva para uma reunião no Hotel entre o chefe de segurança e o dono. A música que ouvimos ao fundo é uma versão instrumental da marchinha. Sua introdução na cena se articula, sobretudo com a atitude de Bolota, que acompanha os colegas do Hotel para a sala de reuniões, para procurar escutar o seu conteúdo, no intuito de reunir informações para o golpe de seu amigo. A música termina justamente no momento em que Fred, alertado por seu chefe da necessidade de sigilo, e suspeitando da atitude do camareiro, abre a porta e o flagra agachado. Além de vincular a atitude de Bolota, ao ditado usado como lema por seu

amigo, a música subtrai a seriedade que a cena poderia ter e enquadra as resoluções da segurança do hotel na atmosfera de humor que se desenvolverá.

Outro número, usado também com função narrativa, é aquele executado por uma das mulheres do Harém do Paxá Xapofoca. O tema *canção* oriental, de Armando Ângelo não possui letra e, ainda que apresentado como número, sua função principal é traduzir o ambiente pomposo e rico no qual vive o Paxá, em contraste com as malas recheadas de tijolos trazidas pelos vigaristas Januário e Ananásia. Justificando a cobiça dos criminosos Marc e Anabela, enquanto ouvimos a canção, somos apresentados a todo o elenco de criados, mulheres jóias e comidas que acompanham o endinheirado Paxá.

Entre as músicas compostas por Remo Usai, há um grupo em específico que é a mais empregada no filme: os temas cômicos. Ao todo são cinco que se revezam para construir situações diversas. Muitas vezes, um mesmo tema é empregado em cenas com lógicas bastante distintas, o que confirma mais uma vez a afirmação de Remo Usai, segundo a qual, em muitos destes filmes a música era composta de forma genérica, sem que ele pudesse ter acesso à montagem.

Este procedimento corresponde em parte às antologias musicais utilizadas no período mudo, ou sem som sincronizado, do cinema. As Antologias começaram a ser editadas, para que os produtores de um determinado filme pudessem exercer alguma medida de controle sobre as músicas executadas nas diversas salas de exibição, espalhadas pelo mundo. Edições como o *Sam Fox Moving Picture Music*, o *Kinobibliothek*, ou o *Metzler's Original Cinema Music*, continham músicas elaboradas especialmente para o acompanhamento de filmes. Essas músicas eram muitas vezes plágios ou adaptações de temas consagrados do repertório clássico. Eram catalogadas em seu índice, segundo a atmosfera de uma cena, permitindo ao produtor escolher os trechos adequados para seu filme. Uma planilha era enviada junto com a lata do filme, contendo as informações a cerca do livro a ser utilizado e da página a ser executada sobre cada cena.

Em *Entrei de gaiato*, o primeiro destes temas cômicos, compostos por Remo Usai, é executado na apresentação da personagem de Ananásia e é um dos poucos temas do filme indexados exclusivamente a um personagem ou situação, seguindo uma lógica bastante comum no cinema. Na cena em questão, Ananásia chega ao hotel com sua sobrinha

acompanhada de muitas malas. No contrabaixo ouvimos uma seqüência de quatro notas (Lá, Sol#¹⁷ Fá# e Mi) descendentes executadas nos tempos fortes de um compasso de 4/4 que desenharam o ritmo da música. Sobreposto ao contrabaixo, ouvimos um diálogo melódico entre os sopros e as cordas, que constroem uma melodia saltitante e ao mesmo tempo cômica. A primeira imagem nos mostra uma quantidade absurda de malas sendo trazidas pelos funcionários do Hotel, que chama a atenção dos hóspedes ali presentes. Seguindo as malas, surge Anastácia caminhando com um gesto bastante caricato de desagrado. Imediatamente associamos a música à sua pessoa, uma vez que seu gesto e sua forma de andar se ajustam ao padrão musical. Por fim, o conteúdo de seu diálogo com o porteiro do hotel, que revela sua simplicidade e nos faz desconfiar da riqueza que ela expõe, confirma a identidade cômica anunciada pela música.

Na segunda vez em que o tema aparece, ele é levemente deslocado da figura de Ananásia e é articulado com a cena em que vários embrulhos chegam ao Hotel, com contas em nome de Januário e em seu nome, em um momento no qual ambos ainda acreditam que o outro é de fato rico. Nesta ocasião, o tema é desenvolvido e avança para um crescendo em que os metais desenharam uma segunda melodia e um corte nos mostra Ananásia e sua sobrinha subindo as escadas rolantes de um centro de compras. Apesar de o tema ficar mais associado a uma situação que envolve os dois personagens, é a partir da determinação de Anastácia de ir às compras, que a cena tem início, o que de certa forma ainda preserva o vínculo entre música e personagem.

O segundo tema cômico que ouvimos aparece em três situações diferentes ao longo do filme. Remo usa neste tema, expedientes bastante característicos da música de desenho animado. Um mesmo padrão melódico é repetido de forma simétrica, seguindo a lógica harmônica definida por uma progressão diatônica, também simétrica. É executado por um par de flautas e pelos trompetes, que se revezam entre melodia e a construção de coloridos no arranjo, enquanto piano, contrabaixo e percussão fazem o acompanhamento em cima de

¹⁷O símbolo " #" refere-se à palavra sustenido. Na música ocidental existem 12 notas musicais. No entanto, as escalas na música tonal, como a escala maior, possuem 7 notas. O mesmo acontece com a nomenclatura musical (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si). Assim sendo, para localizar as notas restantes utilizam-se os símbolos sustenido e bemol. O primeiro acrescenta meio tom a uma nota, enquanto o segundo subtrai meio tom. Deste modo Dó# e Réb (bemol) possuem o mesmo som. Recebem nomes diferentes de acordo com o contexto harmônico em que se aparecem.

um ritmo bastante marcado. A atmosfera alegre, contida no tema, é reforçada por momentos em que a flauta produz um trinado que dá suporte à melodia, desenvolvida pelos trompetes. O tema, além de cômico e alegre, possui um ritmo eloqüente, enquadrado nos tempos fortes do compasso, que é, entretanto interrompido por curtas intervenções rítmicas que alteram este padrão em momentos específicos. Este recurso permite que ele se enquadre muito bem em situações onde a música é solicitada para se ajustar a ação física de um personagem.

Na primeira cena em que aparece, o tema acompanha o andar desajeitado do investigador do hotel, enquanto tenta espiar pela fechadura do quarto de Januário. No entanto, o tema não se associa especificamente ao seu personagem. Ainda na mesma cena, mesmo depois deste ter se retirado, após ser surpreendido por Bolota, que aparece com uma televisão para o falso fazendeiro, o tema passa a acompanhar a urgência atrapalhada de Januário que procura esconder os tijolos que havia tirado de sua mala, no momento em que ouve alguém (Bolota) batendo na porta.

A segunda vez em que o tema é solicitado, é para um momento já bastante avançado do filme, quando Bolota e Januário, se vêem encurralados no quarto de Anabela, após terem recuperado suas jóias e as roubado dos criminosos. Anabela chega à porta no exato momento em que eles estavam de saída. A ação é bastante espalhafatosa e cômica: os personagens correm pelo quarto, procurando uma proteção atrás das cortinas e em baixo da cama. Tendo em vista que não há na montagem, uma continuidade desta ação específica, ouvimos na mesma sequência dois temas diferentes, que são associados por meio de curtos *fade-outs*, sem que tenham uma resolução propriamente musical.

Entende-se que uma opção como esta, está ligada, sobretudo ao sistema de trabalho imposto nestas produções e descrito por Remo, e não a uma opção do compositor. No momento em que Anabela chega e um corte nos mostra o lado de fora do quarto, ouvimos um tema de vilão que será comentado adiante. Logo após a correria para achar um esconderijo apropriado, um corte volta a nos mostrar o lado de fora do quarto e a dificuldade de Anabela em abrir a porta. Desta vez, sua personagem não é tratada na perspectiva do vilão lançada pela música, mas sim, a partir de outro tema cômico endereçado à sua situação com a porta e à expectativa que criamos pelo que pode acontecer

quando ela entrar, que neste caso deixa de ser dirigida pela ameaça que ela representa e conecta-se com o potencial cômico que a descoberta dos esconderijos insinua.

O mesmo princípio, de subtrair o perigo que uma situação real apresenta, é usado na última introdução deste tema. Trata-se da cena em que as jóias jogadas dentro do bolo levado ao quarto do Paxá, são descobertas e disputadas por suas mulheres, Januário e Ananásia. Apesar de mandar seus guardas fortes e armados contra os vigaristas, a música garante o sentido cômico antes que a cena se revele, de fato, com uma série de recursos clássicos da comédia – torta na cara, tombos e atrapalhadas correrias.

Um fato curioso é que, tal como acontece com outras músicas compostas para a produtora de Richers, esta aparece em outro filme, feito 2 anos depois. *Cosmonautas* de Victor Lima, conta com uma cena em que Gagarino da Silva, vivido por Ronald Golias, é treinado para embarcar em um foguete rumo à lua. Numa fase deste treinamento, Gagarino é colocado em um avião de modelo para que tenha testada sua capacidade motora, diante de rodopios intensos. Apesar da cena já conter o elemento cômico, dado pelo gesto do ator Ronald Golias e o objeto de cena – o avião –, exageradamente caricato e infantil, a música reforça esta atmosfera. Ou seja, ela não conduz uma leitura que depende única e exclusivamente dela, mas apenas amplifica a experiência do espectador diante do enlace cômico.

Tal fato confirma mais uma vez a solicitação genérica que este tipo de filme acabava, ora ou outra, fazendo da música. Ainda que para enredos completamente distintos, ela cumpre um papel igualmente eficiente. O que significa que não é a música ou mesmo a cena que deveriam ser compreendidas como genéricas, mas sim a atribuição de uma sobre a outra. Ou seja, considerando o tipo de relação de trabalho que estes filmes impunham, podemos inferir que a participação de Remo pode, em muitas ocasiões, ter sido restringida apenas à composição.

Ainda dentro da família de temas cômicos, ouvimos um terceiro articulado primeiramente com a embriaguês de Januário e Ananásia. Depois de pressioná-lo ao casamento, que é garantido pela falsa imagem que um faz do outro, Ananásia recebe a proposta para uma comemoração. Uma elipse que mostra um provável assaltante escalando as sacadas dos quartos, nos leva ao momento em que Januário volta ao seu quarto. De

imediatos, a música e a maneira atrapalhada com que adentra o recinto, denunciam sua embriaguês. Neste tema, predominam dois elementos: o trombone, que repousa brevemente em uma nota e produz um glissando bastante debochado em intervalo de quarta justa; e dois trompetes em surdida tocados de maneira caricata, tal como nos desenhos animados, para produzirem um intervalo de terça maior descendente (como o som da clássica campainha – “dim dom”). Estes dois expedientes musicais são acompanhados pelo piano que constrói no ritmo e na harmonia uma atmosfera circense (como ouviríamos no famoso tema do *Bife*) e pelo clarinete que arremata a música, fazendo uma melodia bastante alegre. A melodia do clarinete enquadra o tema cômico da embriaguês em uma perspectiva pueril, que cabe perfeitamente para a leitura da cena e do engodo que um personagem acredita estar submetendo o outro.

No entanto, ela é também usada momentos depois, quando conhecemos a identidade do assaltante – Anabela – e testemunhamos o furto que ela faz das falsas jóias de Ananásia, entregues a Januário como um gesto de confiança. Tendo em vista que o sucesso de sua ação é garantido pela embriaguês de Januário, endereçamos a música na perspectiva de seu personagem. A cena, porém, estando focada na personagem de Anabela, poderia receber a leitura da música de vilão que acompanhou sua escalada na elipse anterior a esta sequência e contemplaria assim a desgraça sofrida por Januário. Tendo em vista tratar-se de um filme de comédia, ainda que amparado em um enredo de crime, a solução acaba por ser muito bem ajustada à cena.

O mesmo tema é solicitado na cena em que Anabela chega a seu apartamento, no momento em que Januário e Bolota estão fugindo com as jóias que ela e Marc roubaram. Este é um dos três temas que se revezam para construir a situação. O tema aparece logo após a situação cômica em que os dois personagens procuram um esconderijo. Um corte nos leva ao lado de fora do apartamento e novamente, tal como foi analisado antes, ao invés de compreendermos a cena na perspectiva do perigo que eles correm, identificamos o aspecto cômico que implica na dificuldade de Anabela em abrir a porta e no seu possível encontro com os atrapalhados vigaristas.

Outra entrada deste mesmo tema acontece na cena em que Januário, maravilhado com a beleza das mulheres do Paxá, corre para conseguir um último lugar anunciado pelo

ascensorista no elevador, em que todas se amontoaram. Um grupo de homens briga pelo lugar, enquanto Januário se enfia por baixo, conseguindo a vaga que lhe é logo tirada quando chega Ananásia e em nome do futuro casamento o censura pelo ato. Nesse contexto, a música absorve o aspecto malandro da atitude do personagem. É interessante notar que o mesmo tema musical que figura o bêbado, quando é colocado em relação com outra ação, tem seu sentido modificado. Esta característica do personagem malandro, amparada pela música, é ainda sublinhada no desfecho da cena. Quando Ananásia o acusa de querer passá-la para traz, Januário se defende dizendo que se isso fosse verdade, Deus poderia castigá-lo ali mesmo. Neste instante, a cúpula de um lustre que ilumina a entrada do elevador cai ao seu lado e se quebra em vários pedaços.

Há mais dois temas cômicos no filme que aparecem apenas em uma cena cada. O primeiro é ouvido momentos antes de Januário, entrar no elevador com as mulheres do Paxá. Esta música é solicitada para estabelecer um contraste entre a leitura que ele e Marc fazem da mesma situação. Quando as mulheres chegam ao hotel, os dois estão na recepção tomando um drink. Enquanto o olhar de Marc é didaticamente construído com uma música de vilão, ao mesmo tempo em que a câmera enquadra planos detalhes das jóias que as mulheres carregam, o olhar de Januário é endereçado aos seus corpos e rostos. A música auxilia na afirmação de seu comportamento, contribui para distanciarmos a ação criminosa de Marc, organizada e metódica, da sua, que é sempre desencaminhada pela presença de mulheres bonitas. A música é um elemento fundamental para que se crie uma simpatia por um personagem, cujas ações criminosas, em uma situação cotidiana, seriam tão reprováveis quanto aquelas de seu antagonista.

O último tema cômico aparece já no fim do filme na cena em que os pequenos vigaristas reunidos (Januário, Anastácia e Bolota), disputam a caixa de jóias com Marc antes de ela ir parar no bolo do Paxá. Remo usai aposta em movimentos ascendentes e descendentes realizados com escalas e arpejos, melodias simétricas que sobem na escala, acompanhando a harmonia e ao mesmo tempo a crescente urgência da cena. Clarinetes, flautas, cordas e trombones se revezam sob um ritmo com andamento bastante acelerado perfeitamente ajustado para uma situação na qual a perseguição é o dado principal. Ao mesmo tempo em que a correria dos personagens adere ao deslizar veloz das notas, as

situações em que a melodia apresenta uma simetria crescente, indicam um ponto de resolução, que é então adiado, tanto na coreografia dos personagens, quanto na música.

Ainda que esta música possa parecer ter sido feita por encomenda a esta cena em específico, tendo em vista que se ajusta em muitos momentos perfeitamente com a ação física, um episódio semelhante a este em *Garota enxuta*, feito um ano antes, é articulado exatamente com o mesmo motivo e a mesma gravação. O efeito é igualmente eficiente e enquadra esta música, diante da argumentação proposta neste capítulo, em uma pauta genérica – “música para perseguição cômica”, característica de muitos expedientes, não apenas os musicais, que este tipo de filme acabava por fazer.

Um segundo conjunto de temas é aquele endereçado aos personagens vilões, os bandidos de grande porte Marc e Anabela. O primeiro é conduzido pelo piano. Uma nota grave, produzida em duas oitavas, é seguida por intervalos de segunda menor na região média do piano. Entre uma execução da nota grave e outra, sobreposto ao intervalo dissonante de segunda menor, ouvimos também um trinado de clarinete que contribui para a tensão proposta pelo piano, mas ao mesmo tempo, para conservar uma atmosfera cômica, potencializada pelo xilofone e pela maneira pela qual a percussão é introduzida. A cena em que ouvimos pela primeira vez este tema é quando Anabela escala as sacadas do hotel até o quarto de Januário. Na ocasião, ainda não sabemos tratar-se dela e vemos a cena a partir da perspectiva de Fred que, esperando por uma atitude dos bandidos cujas identidades ainda são desconhecidas para ele, faz campana no quintal do hotel, de onde tem uma visão privilegiada da fachada externa.

É importante lembrar que toda a cena do furto é conduzida pela música cômica endereçada à embriaguês de Januário, este tema é solicitado apenas quando passamos a ver o episódio a partir do olhar de Fred. A segunda vez em que ele é solicitado é justamente quando Anabela sai pela sacada do apartamento e um corte nos mostra o seu ponto de vista do lado de fora. Nesta ocasião, o tema é desenvolvido e os ataques nas notas graves do piano, aparecem em intervalos de tempo cada vez menores e regiões mais agudas da escala, indicando a aproximação de um encontro e um desfecho. Fred sobe atrás de seu alvo e percebendo o perigo, Anabela decide entrar por outra janela, para confundi-lo. A cena termina com Fred surpreendendo a vigarista, quando leva um golpe de Marc que o derruba.

Marc salva sua cúmplice e, ao mesmo tempo, adia o desfecho da história. O crescendo proposto pela mudança no ritmo melódico do piano e uma maior atividade no diálogo com os instrumentos de percussão e de sopro chegam a um momento conclusivo, juntamente com a cena.

A outra cena em que este tema aparece é no momento em que a chegada de Anabela ao seu apartamento é tratada por dois tipos de perspectiva, como foi considerado anteriormente. Este é o primeiro que ouvimos na ocasião e indica não apenas a qualidade de vilã da personagem, mas também o perigo que Januário e Bolota correm. Este perigo é confirmado pela necessidade que eles mostram de buscar esconderijo, mas esta ação é como já foi mostrado, vista na perspectiva cômica. O mesmo acontece quando voltamos ao lado de fora do apartamento. A vilania e o perigo, esboçados pela música, são abandonados a favor do humor trazido pelo tema cômico da embriaguês e da malandragem.

O segundo tema que caracteriza o personagem vilão aparece apenas uma vez na cena, também já descrita, em que Marc e Januário reagem de forma oposta à presença das mulheres do Paxá. Mais uma vez ficamos diante de um tema que, ao parecer perfeitamente ajustado à cena, nos parece feito exclusivamente para o momento. Contudo o mesmo tema e mais uma vez, com a mesma gravação é usado no filme *Pé na tábua* de Victor Lima, produzido um ano antes. O tema figura o vilão “galã desconhecido” que ameaça durante a produção de um filme a vida de seus atores principais, Fortuito (Bill Farr) e Rosali (Renata Fronzi) por desejar fazer parte do elenco. Toda a vez que o personagem aparece – tentando matar um dos atores ou tramando contra a produção –, o tema aparece.

Ele possui características bastante semelhantes ao primeiro; também é conduzido pelo piano em notas oitavadas nos graves e também é apoiado por percussão. Contudo, neste não há o diálogo com os instrumentos de sopro e a seqüência de notas do piano é mais repetitiva e, conseqüentemente, mais eloqüente na sua construção da vilania. O piano recebe ainda a contribuição de um bumbo, que dobra as notas executadas por ele, deixando essa versão da música mais pesada que a anterior.

É interessante notar que apesar de parecidos, a produção tenha escolhido um tema de outro filme para se associar a essa cena. Com efeito, neste há sem dúvida uma leitura menos ambígua da vilania do que aquela que reconhecemos com o primeiro tema. Além

disso, o peso dado pelo bumbo se ajusta aos cortes realizados entre o primeiro plano do olhar de Marc e os planos detalhes das jóias vestidas pelas mulheres do Paxá. Certamente o primeiro tema não alcançaria a mesma expressão e precisaria ser modificado, o que implicaria em mais uma gravação. Em um esquema de produção pautado pela economia de recursos, tal como eram os filmes de Richers deste período, a solução de importar uma música de outro filme parece de fato uma prática conseqüente.

A terceira e última família de temas apresentados no filme é aquela que constrói uma relação de *localização* com o Paxá e com os personagens que o acompanham. Um tema de localização, segundo Manvell e Huntley, tem a tarefa de revelar um lugar ou uma cultura e, conseqüentemente, a localização geográfica da ação. Para os autores, é próprio do cinema, que as características da música de um lugar sejam importadas a partir de um processo de ocidentalização, de modo que passamos a compreender como oriental, tropical ou indígena, uma musica que não necessariamente é a que se produz no lugar ao qual a do filme pretende se referir. Os autores explicam que:

*“Compositores cuja imaginação responde à idéia de lugares que eles nunca visitaram podem, em certas ocasiões criar música com maior poder evocativo daquela atmosfera do que o trabalho dos próprios compositores nativos.”*¹⁸

O que significa que, antes de incorporar uma musicalidade estrangeira, o compositor de cinema lida com um imaginário sonoro que habitualmente se faz dela, ou ainda, um imaginário sonoro que ele supõe que as pessoas façam daquele lugar. É o que acontece com os temas apresentados em *Entrei de gaiato*. Para figurar o oriente Remo usa escalas com base em modos da música tonal e modal, tendo em vista que o sistema musical usado no oriente possui outra lógica e outra relação de intervalos dificilmente reproduzíveis por instrumentos ocidentais.

¹⁸ Manvell, Roger. Huntley, John. *The technique of Film Music*. London: Focal Press, 1975 Pg. 108

No primeiro tema, Remo usa um modo baseado em uma escala cigana, tipicamente usada para produzir uma atmosfera oriental, ainda que genérica: (Ré – Mib – Fa# – Sol – Lá Sib – Do# Ré). A característica oriental fica assegurada, sobretudo, pelo intervalo melódico de segunda aumentada que aparece entre Mib e Fa# e entre Sib e Do#. Remo usa curiosamente ainda o Mi natural (sem bemol ou sustenido), uma nota fora do modo e que não é nota de passagem. Contudo, o ponto da melodia em que esta nota é usada é em uma situação em que acabamos de ouvir o intervalo entre Sib e Do# que garantem a sonoridade oriental. Com efeito, este recurso imprime um exotismo ainda maior na melodia.

A instrumentação é bastante simples, apenas um oboé e um tambor. O oboé é um instrumento que também apresenta qualidades sonoras que associadas ao contexto melódico contribuem para o efeito oriental. Isso ocorre, pois tal como muitos instrumentos de sopro encontrados na cultura oriental, o oboé apresenta palheta dupla. A melodia, sobreposta aos tambores, constrói, além da atmosfera oriental, uma idéia de solenidade e seriedade. A entrada de Zé trindade, através do respeitoso corredor formado pelos seguranças do Paxá, surpreende a todos e contraria a idéia evocada pela música, brotando desta relação o caráter cômico da cena.

O segundo tema de localização do filme é igualmente endereçado à atmosfera oriental contida na presença do Paxá e de sua corte e também aparece pela primeira vez nesta cena. No entanto, este aparece objetivamente na sua entrada e é diretamente relacionado à sua figura, uma vez que o outro é articulado apenas com os seus seguranças postos em fila à sua espera. Uma melodia, composta em cima de um modo baseado em uma escala parecida com a cigana da música anterior, é executada também pelo oboé. Diferente do outro modo, este parte da nota Mi, a terça é maior, a quinta é diminuta, a sexta é maior e a sétima menor, deslocando o intervalo de segunda aumentada entre o quinto e o sexto grau do modo (Mi – Fá, Sol, Lá. Sib, Do#, Ré, Mi). Apesar de ter uma forma diferente, preserva-se um dos intervalos de segunda aumentada, o que garante mais uma vez a sonoridade oriental. Uma harpa apoiada por um arranjo de cordas sustenta uma harmonia que confere a este tema um grau maior de sofisticação. Neste sentido, a música produz uma distinção entre a sua figura e os criados de sua corte. Mesmo que não estejamos atentos à música e

suas particularidades, o simples fato da densidade instrumental ser maior entre um e outro tema sugere tacitamente esta distinção.

Este tema é ouvido mais uma vez na cena em que Januário, Anastácia e sua sobrinha fazem uma visita ao quarto do Paxá, no intuito de recuperar a caixa de jóias colocada no bolo. Nesta cena vemos o Paxá em segundo plano, mas a música resgata e confirma sua altivez quando associada ao deslumbre dos personagens penetras com sua riqueza e o desconforto com a situação.

Este filme é um bom exemplo de como se encaminharam as relações de trabalho na produtora de Richers, no que diz respeito à produção musical, na maior parte dos casos. O já citado *E o bicho não deu*, e *Os três Cangaceiros*, que será analisado a seguir, parecem contrariar esta lógica. A necessidade de resultado e de colocar o produto fílmico em circulação condicionava a equipe a fazer apostas que dessem garantias de retorno financeiro. Portanto, é natural nos depararmos com estruturas narrativas e enredos que se repetem entre um e outro filme. Do ponto de vista de um comerciante, o sucesso de um projeto nas bilheterias, seja ele da produtora ou da concorrência, deveria ser um modelo imperativo para as produções seguintes. Herbert Richers compreendeu esta lógica como poucas pessoas de sua geração, inclusive quando os princípios que a sustentavam se modificaram e ele passou a produzir também filmes mais autorais, como veremos na segunda parte deste trabalho. Ou seja, neste contexto específico, a produção musical adequada é aquela que pode ser realizada com pouco dinheiro e em um curto espaço de tempo; feita a partir de uma lógica funcional e esquemática, que garanta sua permeabilidade por enredos diferentes.

Em *Entrei de gaiato*, por exemplo, foram analisados alguns conjuntos de temas instrumentais: temas cômicos, temas para perseguição, temas para vilões e temas para localizar uma cultura ou um lugar específico. O mesmo procedimento é utilizado em *Garota enxuta*, feito um ano antes. Há uma família de temas cômicos e alguns endereçados às perseguições especificamente. Contudo, neste filme, a variedade é menor, sendo que um mesmo tema é utilizado em diversas situações, cujo único elo é sua base cômica. Há também um tema para figurar o vilão, que é curiosamente representado por um falso moralista e não um criminoso.

César (Carlos Melo) é noivo de Nelinha (Nelly Martins), filha de um importante empresário do ramo automobilístico, e que quer evitar a qualquer custo sua participação como cantora na televisão. O vilão acredita que a exposição de sua noiva pode comprometer seu casamento, que é por sua vez a garantia de sua participação nos negócios de seu pai. Toda vez que ele aparece em cena, imbuído da missão de persegui-la, para assim impedir sua performance, ouvimos uma vinheta executada por um conjunto de cordas que produz um arpejo em registro agudo para acompanhar os clarinetes com uma melodia bastante simples. Um intervalo de segunda menor (Dó e Réb) é enquadrado em um ritmo que evidencia a tensão sugerida pela melodia. O tema é sobreposto sempre quando o personagem sai em disparada com seu carro, contribuindo ao mesmo tempo para emoldurá-lo na categoria de vilão e para construir uma expectativa quanto ao seu desempenho na tarefa de evitar que sua noiva brilhe nas telas. Ainda que o personagem seja caracterizado por ações menos eloqüentes, no sentido de construir sua vilania, a música, que segue os mesmos expedientes de outros filmes da produtora feitos neste primeiro momento, garante esta moldura. Isso significa que são temas recorrentes, mas que não se articulam na lógica de um motivo condutor, associado a um elemento específico da trama. Este fato contribui para mostrar que em uma estrutura de trabalho como a que se encontrava nestes filmes, o compositor não tinha necessariamente acesso à edição. Ainda hoje esta realidade pode ser encontrada, sobretudo em produções feitas para a televisão. Constroem-se um conjunto de temas que são sobrepostos às cenas pelo editor, sem que o músico exerça qualquer controle neste processo.

1.2.4 Victor Lima: a autonomia do enredo sobre os números musicais.

Foi com Victor Lima que Remo Usai fez sua parceria mais longa – 12 anos – e com maior número de filmes, 13 ao todo. Para se ter uma idéia da desproporção, Tanko, que leva a segunda posição, trabalhou com Remo apenas em 7 produções. Tal como o colega, Lima percebeu já nos primeiros trabalhos a capacidade do maestro em produzir bons resultados em curtos espaços de tempo.

Antes de se juntar ao time de profissionais da Herbert Richers, Victor Lima desempenhou importante papel como jornalista de cinema para a revista *A cena muda*, onde trabalhou como secretário de redação, *Correio da noite* e o *Cine Rádio-Nacional*, para o qual teve a oportunidade de entrevistar Orson Welles, quando esteve no Brasil em 1942. Lima era formado em jornalismo e arquitetura, mas sua verdadeira vocação era, sem dúvida, o cinema. Depois da segunda guerra mundial, período em que o cineasta trabalhou como tradutor para a Comissão Militar Mista Brasil-EUA, passou algum tempo em Hollywood, voltando de lá com o objetivo claro de se vincular ao cenário brasileiro de cinema. Seu primeiro trabalho foi em 1952, como roteirista para o filme *Três Vagabundos*, dirigido na Atlântida pelo mestre da chanchada José Carlos Burle. Dois anos depois, co-dirigiu com Hélio Barroso seu primeiro filme, com roteiro de sua autoria; *Rei do movimento* de 1954, feito para a Cinelândia.

Lima circulou pelas principais produtoras responsáveis pela chanchada e pela comédia musical brasileira. Escreveu roteiros para os maiores diretores do gênero, Carlos Manga e José Carlos Burle, tendo sido responsável, ora em parceria, ora como autor principal, por alguns de seus clássicos como: *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga – 1955) *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle – 1952) e *Matar ou correr* (Carlos Manga – 1954). Mas foi na produtora de Herbert Richers, que Victor Lima despontou como um dos mais comprometidos representantes do cinema de comédia no Brasil. Sérgio Augusto explica que Victor Lima:

*“Foi sempre um defensor da comédia como o meio de expressão mais adequado ao nosso cinema e nem a ascensão do Cinema Novo o demoveu dessa idéia. ‘A comédia é o verdadeiro cinema-espetáculo que o público aprecia, e só a comédia pode salvar o cinema brasileiro’, declarou numa entrevista ao Jornal do Brasil quando filmava uma paródia de James Bond com Costinha, 007 ½ no carnaval, em meados da década de 60.”*¹⁹

¹⁹ *Op. Cit.* Pg. 167

Victor Lima escreveu praticamente todos os filmes que dirigiu, ainda que em parceria com outros roteiristas e a comédia foi sua maior contribuição para o cinema brasileiro. Dirigiu e escreveu quase 40 filmes. Destes apenas dois infantis: *Ali Babá e os quarenta ladrões* (1972), feito com os trapalhões Dedé Santana e Renato Aragão; e *O pequeno polegar e o dragão vermelho* (1977). Também um drama *Paraíba, vida e morte de um bandido* (1966), estrelado por Jece Valadão e Jardel Filho; e um policial *A um pulo da morte* (1969) que contava com o colega de chanchada José Lewgoy no elenco.

Seus filmes com Richers seguiam o tradicional modelo da chanchada e não apontavam qualquer esforço para renovar o gênero. Mas, em alguns casos, tendo percebido já de início sua paulatina falência, Lima procurou dar mais autonomia para o enredo, dando funções para os números menos aprisionadas à necessidade de justificá-las no enredo, até subtraí-los por completo. Em *Pé na tábua* (1957), por exemplo, a canção central, que leva o título do filme, é apresentada no interior de um ônibus e não como um episódio de carnaval, um show de programa de Tv ou de boate, como acontece com a maior parte dos filmes feitos na produtora de Richers. Todos os personagens cantam, a despeito de serem artistas ou terem pretensões de sê-lo. No entanto, Lima não abandona o recurso do acontecimento artístico e todos os outros números musicais, ainda que em menor quantidade do que a de outros filmes do mesmo período, são apresentados no contexto de um programa de Tv. Vale lembrar que algo parecido acontece em *E o bicho não deu* de J.B. Tanko, curiosamente não é um dos últimos filmes de sua carreira com Richers, mas apresenta um avanço no que diz respeito ao enredo em relação aos seus outros trabalhos.

1.2.4.1 *Os três cangaceiros*: unidade e continuidade na organização dos temas musicais.

A experiência mais radical, no que diz respeito a recusar, este que é um dos aspectos mais fundamentais da chanchada, vai acontecer no filme *Os três cangaceiros* de 1959. Além disso, este é entre os filmes analisados aqui, aquele com a mais bem organizada trilha musical. A pista, que Remo Usai nos dá em sua entrevista, revela a necessidade de trabalhar em condições nas quais ele teria pouca autonomia sob seu trabalho, como já foi

mencionado. A música seria encomendada sob uma orientação, que teria como pauta categorias genéricas de função narrativa. E seria – poder-se-ia supor – montada então sob o critério dos diretores do filme. Essa impressão fica bastante patente quando ouvimos um mesmo material musical figurando cenas bastante distintas, em um mesmo filme ou inclusive em filmes diferentes.

Em *Os três cangaceiros* os temas são distribuídos tendo em vista o conjunto da história como um todo, e não apenas a necessidade de dar conta de uma cena vista isolada de seu significado na progressão dramática do filme. Há um princípio de **unidade** e **continuidade** que falta aos filmes musicais, ao menos os estudados para este trabalho, com exceção, vale sublinhar mais uma vez de *E o bicho não deu*. Ainda assim, nesse filme o projeto musical e narrativo está longe de assumir a radicalidade de *Os três cangaceiros*. A falta de unidade e de continuidade no projeto musical aparece muito provavelmente por que os enredos desses filmes, tanto aqueles de Tanko, quanto os de Lima, possuem um maior grau de fragmentação condicionado pelos números musicais.

Os conceitos de unidade e continuidade aparecem na literatura sobre música de cinema no livro de Claudia Gorbman. Gorbman explica que o cinema clássico é regulado por uma precisa unidade narrativa, e que a música pode ser empregada no sentido de reforçar tal unidade. Isso pode ocorrer com uma cuidadosa relação entre o conjunto dos temas empregados. Se a música está ausente por alguns segundos durante o filme, a introdução de um novo e contrastante material musical é aceita com tranqüilidade. Mas se o intervalo entre um tema e outro é muito pequeno, é preciso encontrar os expedientes musicais adequados para garantir tal unidade.²⁰ Sobre o segundo conceito a autora explica que: *a descontinuidade de um corte na montagem ou em uma elipse temporal será menos notada por conta da música.*²¹ Esta consideração da autora marca a diferença que testemunhamos nos filmes com números musicais, onde a introdução de uma trilha musical acontece sempre dentro dos limites de uma seqüência. Quando há uma elipse, há também uma mudança no padrão musical, ainda que a narrativa esteja lidando com o mesmo assunto. Este é o caso em *Entrei de gaiato*, onde o assalto às jóias de Ananásia, confiadas a

²⁰ Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing. 1987 pg.90

²¹ *Op. Cit.* pg.89

Januário, é articulado com uma música e no corte que nos mostra a vista de fora do quarto, quando a vilã já está de saída, com outra. Em *Os três cangaceiros* operam as duas lógicas citadas pela autora, caracterizando-o por um uso mais clássico, nos termos de Gorbman, da música na narrativa.

Além disso, o número de temas musicais é pequeno em relação aos outros filmes analisados aqui, causando menos dispersão, uma vez que a articulação de cada um com um aspecto específico da narrativa é precisa, ainda que em alguns momentos um mesmo tema figure situações aparentemente diferentes. O resultado, nestes casos, é que fica garantida uma unidade. Ou seja, a manutenção de um tema musical, entre seqüências separadas pelo conteúdo, ou pelo espaço/tempo, repõe determinados assuntos que, na composição feita pelos demais elementos narrativos da seqüência seguinte, ficam menos explícitos, mas ainda assim se fazem necessários.

O filme conta a história de dois habitantes da fictícia cidade de Desterro, Bronco (Ronald Golias) um dentista e fotógrafo; e Aristides (Ankito) um farmacêutico, que para provarem sua coragem e, com isso, conquistar o amor de Rosinha (Neide Aparecida), decidem salvar a cidade dos ataques de cruéis cangaceiros. Para tanto, se fantasiam como um deles e se infiltram no bando com a ajuda do amigo Mundico (Grande Otelo) um comerciante que traz produtos da capital para vender entre os cidadãos de Desterro. Uma misteriosa figura disfarçada de onça completa a trama e entra em ação nos momentos mais críticos para salvar a cidade e Rosinha. Ao final do filme descobrimos que não há uma, mas duas *onças vingadoras*, e que ambas são uma criação de Bronco e Aristide. Fantasiados adquirem uma contrastante coragem em relação à covardia que mostram ao longo da história e o poder de enfrentar muitos homens de uma vez.

Aqui há uma radicalização do esquema de troca de identidades apontado por Sérgio Augusto em seu livro *Este mundo é um pandeiro*. Os personagens trocam sua covardia pela coragem auferida pela fantasia de onça, trocam a inércia de suas vidas em Desterro, pela aventura contida no disfarce e na conseqüente infiltração no bando dos cangaceiros.

Mesmo tendo provado não serem os medrosos que Rosinha acreditava, a moça prefere sair de Desterro com um noivo da capital (Zé trindade) que aparece apenas no fim do filme. Aos determinados românticos sobram as duas solteiras da cidade Zizi (Nelly

Martins) e Mariza (Paulette Silva) que eles recusam, fugindo com o amigo e aventureiro Mundico.

Durante o filme ouvimos apenas seis temas diferentes. O primeiro, logo nos créditos, figura uma atmosfera de Western, gênero que o filme toma como referência. Apesar de ser uma comédia, esta primeira música não nos dá pista alguma do conteúdo cômico que está por vir. A pista é dada pelo fato de identificarmos com o gênero cômico os atores apresentados em uma rápida sequência sobre a qual são dispostos os créditos. Essa impressão é garantida ainda pelo comportamento deles diante da câmera, seu modo de gesticular e andar.

A música tem início com uma chamada de trompetes e uma construção rítmica feita a partir de um diálogo entre os instrumentos de cordas e sopros. Em seguida é apresentada uma primeira melodia executada pelos violinos. Então, ouvimos novamente uma sequência rítmica para a introdução da melodia principal, executada por um coro masculino produzido a vogal “O”. Este tema é mostrado duas vezes, sendo que na segunda, há uma modulação e ela sobe um tom para então desenvolver uma terceira melodia, também executada pelo coro.

Estes expedientes musicais fazem um elo preciso com uma musicalidade encontrada, nos numerosos filmes e séries de Western da década de 50. Séries como *Colt 45*, *Wyatt Earp* e *Rawhide* possuíam temas com ritmo melódico e instrumentações bastante parecidas entre si. O primeiro contava inclusive com um coro de homens em sua abertura, ainda que melodicamente diferente deste, sua introdução cumpria a mesma função de sugerir o universo predominantemente masculino contido nessas histórias. No caso do cinema, o mesmo acontece no filme *Sem lei e sem alma* de John Sturges (1957), que dava grande destaque para um coro masculino, que apoiava harmonicamente a canção interpretada por Tex Ritter nos créditos. Remo voltaria a usar o mesmo procedimento em *Tocaia no Asfalto* (1962) que analisaremos a seguir, e que possui em comum, também uma história conduzida sob o ponto de vista masculino, onde o que está em jogo depende destas figuras típicas dos personagens de Western: figuras com a capacidade e a frieza necessárias para a produção de uma violência que, nestes filmes, parece ser a única saída para a sobrevivência e a manutenção da ordem. No caso de *Os três cangaceiros*, é interessante

notar que essa música assume uma seriedade incompatível com o tom da história. A música cria, portanto, uma falsa expectativa que amplifica o humor contido no filme.

Este tema volta em alguns momentos do filme justamente para qualificar a valentia dos personagens com os quais se relaciona. O tema aparece com trechos que não ouvimos nos créditos e que aparecem isolados das melodias centrais que o caracteriza. Fato que pode nos dar a impressão de que se tratam de outras músicas, da mesma família. No, entanto, ao final do filme, quando há o embate final entre as duas onças vingadoras e os cangaceiros, ele é executado em sua totalidade e percebemos que os trechos ouvidos até aqui integram a mesma música.

A primeira vez que o tema aparece depois dos créditos, ouvimos um trecho com características diferentes, mas que mantém o ritmo executado pelos metais nos créditos como base. Trata-se da cena em que Rosinha é capturada pelos cangaceiros em uma emboscada e salva pela onça vingadora, (por uma das onças) que aparece repentinamente. Não é desenvolvida uma melodia propriamente, mas estabelece-se a mesma atmosfera de valentia contida nos créditos. Esta música aparece na seqüência de outro tema articulado no filme para representar situações de perigo, que será analisado em diante. Nos filmes citados até aqui, a mudança de uma situação corresponde quase que sempre à interrupção de um tema, que dá ou não lugar ao outro, muitas vezes inclusive sem que se respeite um expediente propriamente musical, como já foi comentado anteriormente. Vale lembrar que tal procedimento é consequência deste tipo de produção, tal como nos indica a entrevista de Remo, e não uma opção do compositor. Prova disso é que aqui, a atmosfera de perigo é cuidadosamente transformada a partir de recursos musicais no tema de valentia; associado aqui à figura da onça vingadora. Sua vitória sobre os cangaceiros assegura a esta música um caráter de esperança por uma resolução feliz, que é reposto nas demais cenas em que ele é solicitado.

Exemplo disso é a já citada cena em que as duas onças reunidas combatem os inimigos e são descobertas. A música somada à construção da luta na cena parece nos indicar uma vitória dos heróis. Mas esta vitória é suspendida pela desvantagem em número de homens, que tem como consequência a rendição e a descoberta de suas verdadeiras identidades. O desfecho venturoso acontece apenas quando uma volante, formada pelos

habitantes de Desterro, alcança o esconderijo dos cangaceiros e liberta os heróis de um destino trágico.

Tendo em vista que esta música é primordialmente associada às aparições da onça vingadora, poderíamos imaginar que sua função de constituir o ambiente de valentia é incorporada exclusivamente a este personagem. Mas, não é o caso. Na cena em que os habitantes de Desterro fazem os acertos finais para a organização de sua volante, que segue à cena em que os cangaceiros decidem atacar, antes que sejam surpreendidos, ouvimos a mesma música. O movimento dos personagens, que com urgência e determinação pegam suas armas e dirigem-se aos seus esconderijos, é neste caso articulado com o tema do coro, dos créditos, mas nesta versão ele é executado pelos violinos. A qualidade edificante desta melodia imprime, além da coragem contida na música por conta de sua associação com as situações em que a onça aparece, um espírito de ufanismo, companheirismo e promessa. Na história do cinema encontramos uma série de situações semelhantes, especialmente nos Westerns, onde a organização de um grupo, que leva desvantagem em relação aos seus inimigos, é interpretada pela música como ato de coragem, de compromisso com os amigos, ou com a cidade.

O coro masculino que ouvimos nos créditos volta em uma situação já bastante adiantada da história: a primeira vez que os personagens entram disfarçados no esconderijo dos cangaceiros. A cena abre com um tema que indica perigo, mas a melodia dos créditos é recuperada e deixamos de interpretar a situação na chave indicada por esta música, associando pela primeira vez a valentia deste tema aos desastrados personagens. Curiosamente, sua valentia é acionada por atitudes mais inclinadas a uma esperteza do que a atos de coragem, já que é enganando o inimigo que conseguem avançar no plano. Ou seja, é a música e o conteúdo que absorveu até aqui que infere coragem à astúcia dos personagens.

Além do tema atribuído à coragem e ao companheirismo dos habitantes de Desterro, temos dois temas que contribuem para a construção de situações onde há ameaça ou perigo. O primeiro aparece logo na sequência inicial do filme. Um tiroteio entre os habitantes da cidade e os cangaceiros, que nos indica prontamente a moldura do conflito central da história. Ataques em staccato nos trompetes, fazendo um ritmo bastante inquieto, são

articulados com trinados produzidos pelas flautas em registro agudo. Essa composição gera uma atmosfera de apreensão e tensão que é potencializada pela edição dos constantes sons de tiros e da afobação dos personagens mostrados em situação de risco. Um acorde em crescendo, produzido pelos metais abre caminho para a entrada dos baixos oitavados do piano, fazendo um arpejo que completa o sentido de tensão. Este procedimento musical – o uso de baixos oitavados – é uma marca do maestro Remo Usai e voltará a aparecer em várias situações onde o assunto tem em comum a situação de risco e perigo. Em constante diálogo com as cordas e com os ataques de metais, a composição atribui, aos personagens cangaceiros, a dimensão de vilania necessária para a construção do nosso juízo melodramático sobre a situação. Com efeito, a risada caricatural do líder do bando confirma sua maldade contrastante à fraternidade da cidade mostrada no início dos créditos.

Com a chegada da onça vingadora, o tema de perigo é mantido. Tal como foi descrito acima, trata-se de uma lógica distinta daquela que encontramos nos outros filmes analisados, onde a música corresponde a mudanças de sentido na cena. Sua manutenção preserva a condição de risco vivida pelos personagens e adia o juízo, que faremos da onça vingadora, quando é apresentada pela segunda vez com a música edificante dos créditos. Esta opção gera certo mistério em relação à sua figura, talvez mais produtivo para a experiência narrativa. Percebemos já neste início de filme, que há uma abordagem dramatúrgica da música mais sofisticada do que nos filmes em que o material parece ter sido composto de forma genérica e utilizado na lógica fragmentada que as chanchadas musicais implicavam.

Este é o mesmo tema que acompanha a tentativa de rapto de Rosinha e que é musicalmente transformado no tema dos créditos para a entrada da onça e a cena do resgate. Ele é ainda usado em duas situações de enfrentamento: uma praticamente idêntica a esta, que ao invés de acontecer nas ruas da cidade acontece no interior do Hotel, e a outra, quando os habitantes vão em direção à cadeia capturar os bandidos para que sejam linchados. Nesta cena a perspectiva da música é invertida, uma vez que quem está sob ameaça não são mais os cidadãos de Desterro, mas sim os heróis disfarçados de cangaceiros. Neste sentido, a cidade que era vítima torna-se o algoz dos personagens

centrais, depositando toda nossa empatia sobre o problema vivido por eles individualmente e não mais pela cidade de um ponto de vista coletivo.

Um segundo tema de perigo é articulado com situações ambíguas, nas quais há ao mesmo tempo o risco sofrido por um ou mais personagens e o comportamento endereçado ao cômico com o qual eles lidam com a situação. A primeira vez em que o ouvimos é quando Mundico é capturado pelos cangaceiros que decidem então enforcá-lo. A frustrada tentativa de negociação destaca a maldade do grupo de cangaceiros e de seu líder. A música, que é iniciada por um rufar no estilo militar de caixas de bateria, é composta ainda por acordes em staccato no piano, seguidos pelas cordas que executam uma nota em trêmulo. Uma longa pausa separa cada um dos eventos musicais, o que produz um intenso sentimento de suspense. Este tipo de pausa cria um vazio na música que funciona como um ponto de interrogação. Sua duração sugere que um elemento surpresa irá irromper a qualquer momento, quebrando o silêncio ou o respiro, produzindo o efeito de expectativa. O interessante é que apesar da cena conter todos os ingredientes que suportam tal tipo de música, o comportamento de Mundico, e em seguida de Bronco, formam um contraste no qual a fruição do elemento cômico, disposto pelos atores, gera certo desconforto no espectador.

O mesmo acontece na segunda vez em que o tema é solicitado. Uma versão com instrumentação mais sofisticada do que a primeira é articulada com a cena em que os heróis, já fantasiados, são surpreendidos na igreja em que se escondem pelo líder do bando. A exigência de uma senha, que identifica os membros do grupo, coloca os personagens sob o risco de serem descobertos e de terem de enfrentar a violência do inimigo. Uma nota pedal, executada pelos violinos em registro agudo, sustenta uma expectativa, enquanto os mesmos acordes, executados pelo piano na versão anterior, são delegados às cordas. Há ainda um diálogo com uma melodia feita pelo fagote e com os baixos do piano, produzindo intervalos tensos, que reforçam ainda mais o sentimento de expectativa e perigo da cena. No entanto, o comportamento dos personagens diante do risco é engraçado, beirando o descaso com o inimigo e com sua vantagem na situação. Esta composição gera mais uma vez, um desconforto na fruição do elemento cômico da cena. Neste caso ele é ainda mais

eloqüente, pois é justamente a atitude que nos deveria fazer rir que os coloca mais perto do perigo.

Além destes três temas, ouvimos ao longo da história um dedicado exclusivamente à figura de Rosinha, ou mais precisamente ao efeito que ela exerce sobre Bronco e Aristides. É um tema romântico e bastante melódico que explora os instrumentos da orquestra com potencial de produzir timbres mais suaves: violinos, o oboé e as flautas. Piano e metais executam acordes espaçados entre si, dando um destaque especial para a melodia. Curiosamente este tema lembra bastante a canção *What the world needs now* de Burt Bacharach, composta 6 anos depois deste filme. Por ser uma canção bastante conhecida ela pode ser útil, neste contexto, para que o leitor imagine o tipo de musicalidade utilizada por Remo Usai.

Todas as vezes em que é solicitado, o tema é articulado com uma situação em que aparece Rosinha e um dos heróis apaixonados ou os dois, identificando didaticamente o vínculo romântico entre eles. Aqui, diferente do que foi analisado em casos anteriores, a música se comporta na lógica do *leitmotiv*, ou motivo condutor. Esta música, ao construir a imagem que fazemos de Rosinha, mediada pelo sentimento dos personagens, contribui para justificar a motivação dos dois em transformar o medo e enfrentar o inimigo. Tendo em vista que o tema se divide em mostrar Rosinha na relação com Aristides, e também com Bronco configura-se uma situação de disputa entre os personagens, que é revertida pelo companheirismo diante do risco e da necessidade de vencer o inimigo em vantagem numerosa. Inclusive quando forma-se o pacto entre os dois e Mundico, que não deixam de lembrar a semelhança à história de *Os três mosqueteiros* de Alexandre Dumas, o tema musical é abandonado. Mesmo quando Aristides encontra Rosinha no esconderijo dos cangaceiros, a velha disputa pela mulher amada dá lugar à necessidade de salvarem-se da confusão em que se meteram.

Voltamos a ouvir o tema apenas no desfecho do filme, quando Rosinha mostra sua admiração pela coragem dos dois, característica que seria decisiva para sua escolha por um marido em Desterro. No entanto, Rosinha revela seu real interesse quando apresenta o baixinho, porém endinheirado marido da capital (Zé Trindade).

Outra diferença marca este filme daqueles analisados até este momento. Os temas cômicos bastante freqüentes nas comédias de Richers, tanto naquelas dirigidas por Tanko, quanto nas de Victor Lima, são evitados aqui. Há apenas uma música, a última a ser analisada deste filme, que emprega elementos mais identificados com aquilo que até agora compreendemos como cômico.

O tema é associado, como deveria de ser, às atitudes atrapalhadas dos personagens centrais. Não significa que não existam outras cenas onde estas atitudes aparecem sem o auxílio desta música. Na relação com Rosinha, por exemplo, o comportamento de Bronco e Aristides é claramente do trapalhão ou do desengonçado. Mas, nestas ocasiões a música romântica focaliza a relação e o triângulo amoroso, que formam o aspecto dominante da cena. Deste modo, a maneira atrapalhada e medrosa de conduzi-lo é compreendida como a causa do desinteresse de Rosinha. Mas, para figurar o desinteresse dela é importante mostrar o sentimento que eles nutrem pela moça. É fundamental, portanto, que a música auxilie neste esquema. Por outro lado, nas ocasiões em que o tema cômico é empregado há a tentativa de garantir o comportamento disparatado de um ou outro, como o caráter predominante da cena.

A primeira vez em que é utilizado é na cena em que Bronco e Aristides decidem tomar coragem e enfrentar os cangaceiros. A decisão dos dois é desamparada, no entanto, de qualquer método de ação. O mato vazio em que eles se encontram, sem qualquer idéia de como proceder, contribui para a comicidade da cena. Ambos andam sem ter qualquer idéia de onde o caminho escolhido lhes pode levar. Além disso, o figurino urbano, abandonado depois que eles se transvestem de cangaceiros, contrasta com a paisagem campestre, reforçada pela presença de algumas vacas pastando; e aponta para o absurdo da situação. A música exerce aí um papel fundamental: mostra este absurdo não como risco, como é o caso das situações cômicas, em que ouvimos temas que indicam o perigo que o comportamento deles poderia provocar, mas como inocência. O mesmo princípio é adotado nas demais situações em que a música aparece. Há uma medida de risco contida nas cenas, que é subtraída pela música, antecipando de certa forma o sucesso dos heróis naquelas ocasiões em específico.

Remo compõe uma melodia bastante saltitante do ponto de vista rítmico, recheada de notas em saccato, executadas por um fagote em um registro mais agudo do que o usualmente empregado. Há um caráter militar na música indicado, sobretudo por uma caixa executando um ritmo tipicamente marcial. Este tema é inclusive aproveitado no filme *Os cosmonautas* (1962), também de Victor Lima, justamente em uma cena onde o personagem Gagarino, interpretado por Ronald Golias, faz testes de pára-quedismo em um avião do exército, para poder integrar a primeira missão brasileira para a Lua.

São filmes muito distintos no que diz respeito ao cenário. Um trata do “sofisticado” mundo das viagens espaciais e dos altos prejuízos humanos que a guerra fria e o investimento em avanços nucleares, foguetes e armas implica. O outro do arcaico mundo das relações de poder no nordeste brasileiro. Mas ambos lidam com estes assuntos de forma descompromissada, sem um claro posicionamento diante das questões que seus enredos reúnem. Os personagens centrais se comportam de forma idêntica em cada contexto: são ingênuos e possuem uma motivação individual que não tem conexão com o mundo que vivem.

Vistos sob este ângulo, podemos considerar que a música de Remo Usai cai como uma luva tanto para um, como para o outro filme. É importante sublinhar que estas recorrências de temas entre os filmes, não implicam em uma falta de qualidade do trabalho de Remo Usai. Ela é perfeitamente adequada ao projeto de cinema encampado por Herbert Richers neste período: realizado no varejo e pautado em condições de trabalho bastante desfavoráveis à equipe como um todo. Ou seja, trata-se de uma questão de modelo de produção. Na segunda parte deste trabalho iremos verificar que diante de modelos distintos há uma considerável mudança na maneira pela qual a música se articula com o filme.

Os três cangaceiros é, ao que parece, uma exceção no que diz respeito à trilha sonora, entre os filmes de comédia realizados pela produtora de Richers. Além de possuir uma música que atende a demandas narrativas mais sofisticadas, seu trabalho de som e mixagem é também bastante superior. Nos créditos de todos os filmes analisados para este trabalho, lemos o nome Gravason G.S. como responsável pela finalização de áudio (regravação). No entanto, o filme de Victor Lima é o único que faz referência a Western Electric, que possuía o sistema de som mais avançado para a época. Além disso, os créditos

fazem também referência aos estúdios da Philips, no qual foi gravada a música do filme. Em nenhum outro há referência a estúdios de gravação para a música. Supomos que o nome da Philips, por ser uma referência na época, teria sido algo que a produção não poderia desprezar.

Todos os filmes citados nesta parte do trabalho foram analisados de uma mesma coleção lançada em DVD pela Europa filmes em 2005. Ou seja, não podemos relacionar a diferença na qualidade do som a um problema de cópia, pois estes filmes receberam seguramente o mesmo cuidado. No entanto, se compararmos *Os três cangaceiros* com *Cosmonautas* do mesmo diretor e feito três anos depois, ouvimos uma nítida diferença na qualidade da mixagem e também na forma pela qual a música é organizada.

O filme de 62, tal como *Os três cangaceiros*, também é uma comédia sem números musicais. No entanto, a utilização da música segue princípios parecidos com a maior parte dos filmes especificamente de chanchada. Os temas são articulados com as cenas individualmente e não constroem relação alguma com a progressão dramática da história. Ao todo ouvimos 17 músicas diferentes. Um número bem superior do que aquele apresentado em *Os Cangaceiros*; e muitas delas fazem parte de outros filmes, como já foi comentado anteriormente.

Ao que tudo indica, *Os cosmonautas* foi um projeto realizado sem o mesmo compromisso com a trilha sonora, inclusive quando consideramos os filmes onde os números musicais eram mais dominantes. Este é o último filme realizado neste modelo de produção com a parceria Richers e Victor Lima. Victor Lima voltaria a filmar apenas em 66, um drama policial chamado *Paraíba, vida e morte de um bandido*, também produzido por Richers, em uma aposta mais vinculada ao que o produtor experimentara com projetos ou cineastas de propostas mais autorais e menos pautadas pelo varejo das comédias de chanchada. Nestes filmes, que veremos na segunda parte deste trabalho, notamos uma maior autonomia da música frente aos seus conteúdos, que se deve, sobretudo, a uma recusa das generalizações de assuntos e personagens que este tipo de comédia propunha.

Remo Usai mostra nestes filmes cômicos ampla habilidade como compositor ao aderir a um sistema de trabalho desfavorável ao músico e ainda assim realizar trilhas de grande eficiência dentro do gênero. Nesta fase de seu trabalho podemos ainda sublinhar sua

enorme capacidade criativa, já que em um único ano, chegou a escrever partitura para seis filmes diferentes.

Mas são nos filmes autorais da segunda fase de sua parceria com Richers, que ele se afirma, não apenas como um compositor inventivo e eficiente, mas também como um profissional que acima da qualidade musical estava preocupado com as implicações dramáticas de sua música. Afinal de contas ele era, naquele momento, o único compositor de cinema especialista que o Brasil conhecia, como já foi adiantado no começo desta parte do trabalho. Desta forma, pensava ao mesmo tempo como dramaturgo e como músico. Qualidade indispensável para qualquer grande profissional de trilha musical e que sem dúvida alguma é notada com mais eloquência nos filmes que analisaremos a seguir.

Parte 2 – Intersecção e aderência: o cinema político e o cinema de autor

2.1 Introdução

A nova geração de estudantes e artistas, que iriam produzir cultura no país da década de 60, é fruto de um ambiente intelectual ímpar. Eram leitores de Marx na escola e engajados com os movimentos estudantis, os movimentos populares e os partidos de esquerda. Havia naquele momento, uma sensação de que o cinema carregava o potencial transformador justamente por conta da sua possibilidade única de circulação. Como o momento no Brasil era de grande aspiração a transformações políticas, os artistas tinham a convicção de que a atividade cultural era uma forma importante de participação e os jovens interessados em cultura começaram a se engajar nos movimentos populares ligados a partidos de esquerda que acomodavam a esperança em um país com menos desigualdades e reuniam, portanto, o material intelectual necessário para que se desse este passo em relação à produção cultural.

A busca pelo dado nacional, que orienta a produção da década de 50, vai ter continuidade na década seguinte. No entanto, na década de sessenta, este nacionalismo era mediado por uma percepção mais sólida das tarefas necessárias a uma arte que pretendia avaliar o Brasil de um ponto de vista político e inflamar o debate a cerca de sua transformação. Tal percepção é consequência de uma prática alinhada, em primeiro lugar, à palavra de ordem dos partidos de esquerda e a outros setores da cultura ligados aos movimentos sociais. José Mario Ortiz Ramos explica:

“Com a radicalização posterior (da década de 60 em relação à de 50) do processo político, e com a significação cultural do Cinema Novo, a postura nacionalista procurará escapar do processo que a plasmava com a visão desenvolvimentista.”²²

O imperativo de conquistar a priori um mercado de cinema que tomasse o lugar do cinema dominante – o americano – já não ocuparia neste momento o centro do debate a cerca dos caminhos para a consolidação do cinema especificamente nacional. Os artistas,

²² Ramos, José Carlos Ortiz. *Cinema Estado e Lutas Culturais*. Pg. 23 Rio De Janeiro: Paz e Terra. 1976

principalmente aqueles ligados a uma tradição crítica e com engajamento e posicionamento político contundente, debatiam a complexidade do Brasil e as formas de representar tal complexidade nas telas. O pesquisador Luiz Carlos Borges acredita que houve no Brasil um comparecimento do cinema ao debate nacional.

*“Exigia-se, mesmo no plano individual, uma tomada de posição, um alinhamento ante os problemas do momento. Às próprias artes cobrava-se essa definição, esse engajamento.”*²³

O alinhamento das esquerdas com a burguesia nacional, no que diz respeito ao progresso como tarefa essencial da transformação social do país, foi, como nos explica o autor Roberto Schwartz, em seu texto *Cultura e Política 1964-1969*, o que permitiu a visibilidade e a circulação das idéias progressistas e marxistas na produção cultural, que estando imersas na névoa populista, pareciam inofensivas no campo da prática política. Desta maneira, estimulados pela “corte” intelectual de esquerda do presidente João Goulart (Darcy Ribeiro no ministério da educação e Celso Furtado no primeiro ministério de planejamento, por exemplo), os professores das principais universidades do país ensinavam o marxismo e argumentavam contra o imperialismo. O imaginário nacional estava como nunca alimentado de um espírito de renovação e do desejo e esperança que algo novo se concretizaria. Roberto Schwartz, explica:

*“O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente.”*²⁴

É preciso lembrar que esta geração assistiu ao sucesso da revolução cubana – que mostrava como a transformação poderia ser mais radical. Assim, era uma consequência do

²³ Borges, Luís Ribeiro. *1960, 1980, o cinema à margem*. Campinas: Papirus, 1983

²⁴ Schwartz, Roberto. *Cultura e Política 1964-1969*. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra 2001 Pg. 20

movimento de todas essas novidades na história, a procura, por parte dos artistas politicamente engajados, por modelos de produção alternativos, não alienados, que permitissem o debate crítico e não apenas a circulação da arte como mercadoria. No entanto, estes modelos alternativos de produção, tal como procurava um Nelson Pereira dos Santos e os artistas ligados ao Cinema Novo, não se afirmariam como processos dominantes, como verificamos. Eram, naquele momento, experimentados em grande escala e por todos os setores da produção cultural, pois a novidade política que o Brasil experimentava, emoldurada pelo governo Goulart, trazia nova vida ao debate político e permitia como nunca que se ambicionassem renovações e transformações dos processos de produção e compreensão da cultura.

É importante entender que este foi um período de exceção na nossa história. Com efeito, é comum compreendermos o momento posterior ao golpe, como tal, tendo em vista que ele se opõe na prática política – ao menos simbolicamente – à democracia que o Brasil experimentava até o seu advento já há 20 anos. Contudo, não podemos deixar de avaliar que o cenário ideológico e mesmo a prática política anterior ao início da década de 60, e à circulação mais eloqüente da tomada de consciência que o país experimentava, estava na verdade mais próximo daquilo que o governo militar projetou para o Brasil do que o ambiente que o governo Goulart comportou e admitiu. Neste sentido, este breve período é que deve ser de fato, compreendido como grande exceção histórica. Em entrevista concedida à Companhia do Latão, por ocasião de pesquisa sobre a produção cultural na década de 60, Maria Silvia Betti complementa:

“Na verdade não se tratam de nomes que faziam fronteira a um modo de produção alienado, mas sim uma geração que viveu um momento político no qual a revisão dos modos de produção estava na ordem do dia, o assunto político era o que havia de mais avançado a se fazer e aquilo que atraía o público ao contrário do que se entende dessa época.”²⁵

²⁵ Entrevista concedida à Companhia do Latão, por ocasião da pesquisa para a produção do espetáculo *Ópera dos Vivos*.

A ansiosa busca por uma autonomia estética que tomou diferentes configurações na formação da poética audiovisual do Brasil, ora preocupada em incorporar apenas o assunto como conteúdo simbólico e distintivo que repousaria sobre uma forma aparentemente universal (a do cinema estrangeiro), ora motivada pela substituição no mercado de consumo cinematográfico do produto estrangeiro pelo nacional, assume na década de sessenta os deveres para com a forma que um estudo mais crítico do país exigia.

Contudo, é preciso ponderar: o nacionalismo que outrora se manifestava de forma limitada como reação ao imperialismo, ajustou por outro lado o artista à rua em busca do conteúdo local. E é desta atitude inquieta que brotou o grande avanço estético que o Brasil assistiu com a chegada da nova geração. Diante do imperativo de um conteúdo nacional-popular, os artistas que produziram alimentados por esta nova consciência histórica buscavam a autonomia estética na esteira das produções européias da lógica do cinema de autor (Neo-Realismo, Nouvelle Vague, Cinema Japonês). Ismail Xavier explica que este projeto:

“(...) deu-se num momento histórico em que havia uma espécie de ajuste entre a demanda local desse debate internacional (o Cinema de autor). A idéia de que era preciso um outro critério de olhar, outro estilo de história, de filmagem, de luz e de atuação se combinou à necessidade de uma produção de baixo orçamento. Foi isso que viabilizou a recusa a um padrão industrial simbolizado pela Vera Cruz e a escolha de heróis que eram justamente os porta-vozes do neo-realismo no Brasil, não por acaso excluídos do projeto Vera Cruz: Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany. O ideário do cinema novo nasceu da convicção de que o melhor cinema do país seria de autor, com o controle da filmagem e da montagem na mão dos diretores. Surge uma série de imperativos estéticos, como a busca por uma ‘luz brasileira’, a filmagem na localidade, temas ligados à pobreza, à desigualdade, a personagens que os cineastas considerassem tipicamente representativos da inadequação

*das estruturas sociais do país à demanda da superação do subdesenvolvimento – tema fundamental da época.”*²⁶

Para cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e os demais artistas ligados ao cinema novo, a tarefa política do cinema nacional não se restringia em incorporar assuntos sociais. Era preciso, sobretudo, reavaliar a forma como estes assuntos seriam tratados na tela. Na esteira da herança das teorias materialistas da cultura, a questão para o artista seria, portanto, armar e politizar o espectador. Não basta que este reconheça a injustiça social, era preciso que ele se posicionasse em relação a ela. Para tanto, uma arte que se empenha em produzir o espetáculo encantatório, que organiza elementos como luz, montagem e música, para disfarçar o discurso e entregar ao espectador uma experiência que não permita mediações críticas e leitura histórica do problema deveria ser vetada. Em depoimento concedido a Alex Viany na época o diretor Eduardo Coutinho dá o tom das expectativas que se esboçavam sobre o novo cinema brasileiro:

*“Dos filmes em preparação, não esperamos tanto que eles sejam bons e bem feitos: torçamos antes para que sejam empenhados, polêmicos no bom sentido da palavra, que não usem os velhos truques que até os norte-americanos começam a abandonar. (...) É importante dar ou sugerir as soluções para os nossos dramas, apontar os culpados, politizar o público.”*²⁷

Neste sentido, as primeiras obras do cinema novo, contemporâneas ao depoimento do diretor, bem como filmes como *Boca de ouro* de Nelson Pereira dos Santos, não trazem apenas a novidade do assunto, mas mudam a forma do cinema nacional ao exigir do espectador uma participação crítica na experiência de se ver um filme. A forma desnaturalizada, que pode causar desconforto ao espectador mais habituado aos esquemas

²⁶ Entrevista de Ismail Xavier in: Carvalho, Sérgio de. (e colaboradores). *Atuação Crítica*. Pg. 67. São Paulo: Expressão Popular. 2009

²⁷ Viany, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 1999 Pg. 29.

dominantes, demanda deste uma desconstrução da fábula no sentido de alcançar através dela o assunto, o tema e as questões que o filme levanta.

2.2 A nova consciência política das metrópoles busca o campo.

Como nos mostra Roberto Schwartz, até 1964, no contexto deste alinhamento com a burguesia nacional, o discurso distintivo e dominante da esquerda no país era o anti-imperialismo (combate ao capital estrangeiro e à política externa), que se converteu na maior parte de nossa produção cultural, até este momento, em um nacionalismo irrefletido. O autor explica que:

*“Muito mais ant imperialista que anticapitalista, O PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro.”*²⁸

Assim, quando a reivindicação da reforma agrária entrou com maior contundência na pauta do discurso político, o assunto da miséria e da desigualdade no campo passou a ocupar a ordem do dia, levando artistas e cineastas para pesquisar o interior do país. Os problemas que eram testemunhados no campo exigiam do artista um olhar atento às contradições e à complexidade do processo histórico que nos colocou naquelas condições. Pautados também pela aproximação ao trabalho de Paulo Freire, os artistas compreenderam que o conteúdo estava no povo e era da observação de seus processos que o cinema enquadraria a realidade brasileira.

Deste modo, pressionados pelos movimentos sociais e pelo contato ímpar com a dificuldade da luta no campo, estudantes começam a se interessar em retratar o assunto. Eduardo Coutinho dá início em 62 às filmagens de *Cabra marcado pra morrer* e estabelece um estreito contato com as ligas camponesas de Pernambuco, forma institucional alternativa ao sindicato, já que para o trabalho no campo ele era inconstitucional. O

²⁸ *Op.Cit.* Pg 12

Cinema Novo de Ruy Guerra com *Os Fuzis*, de Glauber Rocha com *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ou Nelson Pereira dos Santos com *Mandacaru Vermelho* e *Vidas Secas*, consolida esta atitude cinematográfica de escapar dos limites do estúdio e da cidade, bem como do formato melodramático e procura compreender o país na complexidade dos assuntos que se tinha por intenção avaliar.

É fato que Nelson já havia experimentado com seus primeiros filmes, ainda na década de 50, este tipo de abordagem interrogativa e inquietante. Mas, é notável, por outro lado, o amadurecimento do olhar desta geração sobre o país neste período. Tomamos conta desta compreensão, quando observamos, não apenas o conjunto de filmes, mas também as transcrições de debates feitas por Alex Viany; que nos mostram que este projeto de cinema não seria possível sem a experiência do debate político, ou mesmo sem a incorporação de uma tradição literária brasileira já bastante familiarizada com estas questões. Notamos, por exemplo, o quanto a literatura de Graciliano Ramos e João Cabral de Mello Neto, profundamente dedicadas ao tema do campo, da seca e da desigualdade clássica que se constituiu na formação do Brasil, era muito popular entre esta geração de artistas. Tendo tomado o primeiro plano, as lutas no campo, a complexidade de seus mitos, sua religiosidade e mística própria, é natural que muitos dos primeiros filmes deste novo momento do cinema nacional se dedicassem ao tema.

2.2.1 Remo Usai e o primeiro encontro com a nova consciência cinematográfica.

Em 1961 Nelson Pereira dos Santos faz sua primeira abordagem do sertão com o filme *Mandacaru Vermelho*. Este filme surgiu da necessidade de substituir o projeto de filmar a obra de Graciliano Ramos *Vidas Secas*, que o diretor realizaria dois anos depois. Naquele ano de 1961 chovia muito no sertão, fato que impossibilitava a caracterização adequada do projeto. Temendo não conseguir recursos para rodar o filme no futuro, Nelson aproveitou o momento e decidiu rodar outra idéia.

O filme se passa em uma pequena cidade do nordeste e conta a história de um casal, Augusto e Clara, que vive a impossibilidade de sustentar seu romance já que Augusto, um simples vaqueiro que trabalha para a tia de Clara, atropelou as intenções da tia que a havia

prometido para um fazendeiro local, Mendonça. O irmão de Augusto fica ao seu lado e promete proteger o casal com a condição de que só fiquem íntimos depois de casados. Por trás da história de amor, vemos desenrolar uma trama de poder centralizada na figura da tia, que procura submeter todos da cidade às suas vontades e projetos. Sua autoridade é sustentada pela lenda de que comandou uma emboscada a um grupo rival. A violência do episódio teria deixado marcas profundas de sangue, fazendo brotar ali um mandacaru vermelho. O misticismo em torno do local fez com que durante muitos anos nada mais passasse por ali. Contrariada, a grande matriarca reúne a família, o noivo de Clara e alguns capangas para perseguir e punir com a morte o vaqueiro e sua sobrinha.

Representando a figura da clássica vilã, a personagem é descrita no filme como uma mulher fria e má. Em certa altura diz a um de seus capangas, que leva um tiro durante a sequência de perseguição, que este “*pare de gemer*”. Os capangas que a seguem são igualmente retratados na chave do melodrama. Um deles chega inclusive a matar, sem motivo justificável, uma criança que tenta proteger as cabras na propriedade do irmão de Augusto, como punição para a cobertura que este oferece ao casal traidor.

A trama se resolve na pedreira do mandacaru vermelho, em uma longa sequência (de mais de 12 minutos) de tiroteio e facadas. Auxiliados por uma figura misteriosa, carregando uma cruz e exclamando frases em tom de profecia, como “*A Terra se abriu para os maus*”, o casal consegue sobreviver e liquidar seus inimigos. O personagem parece estar ligado ao passado da matriarca, que quando o encontra solta um grito de horror, como se estivesse diante de um fantasma. O filme não oferece maiores explicações sobre esta relação, mas podemos inferir que se trata de um sobrevivente do massacre ocorrido anos atrás.

Todos os envolvidos morrem, incluindo o “profeta”, que leva uma facada antes de acabar de vez com a vida da grande vilã; e o irmão de Augusto que, em um momento da trama, hesita em protegê-lo, já que entende que este não acatou sua recomendação de não mexer com a moça antes do casamento. Por fim, decide voltar atrás quando percebe que sua decisão inicial já não teria mais volta.

O filme faz claras referências ao *western* americano, desde a lógica de construção dos personagens, que tem sua atitude moral condenada ou celebrada sem que existam

contradições, até a escolha de planos que, em um intenso diálogo com os filmes de John Ford, abusam de belíssimos enquadramentos em plano geral mostrando a imensidão da caatinga.

Apesar de ser elogiado por colegas como Alex Viany e Glauber Rocha, o filme não é associado ao projeto do cinema novo. É, sobretudo, compreendido como um parêntese na trajetória do diretor. E, tendo em vista sua história de produção, é o que de fato representa.

No entanto, há um componente que dialoga com o elenco de filmes deste período, que apontam suas lentes para o sertão em busca dos traços típicos de um povo abandonado por um país no qual a tônica do momento era a industrialização. Não há apenas o interesse pela compreensão da miséria, que na aparência imediata parecia ser mais manifesta no sertão e que, por isso, despertou, dentro das condições descritas acima, o interesse dos artistas de cinema no Brasil. Há também o interesse em compreender a maneira pela qual a vida material destes indivíduos deslocados dos grandes centros é pautada pelo misticismo e pelos mitos locais. Seu juízo das coisas, suas decisões e destinos estão profundamente ligados à religião, à fantasia e às lendas em torno das histórias que os cercam. Nenhum personagem da trama escapa a esta lógica. O desfecho do filme marca um ponto alto neste sentido e sugere que do mandacaru tingido de vermelho pelo sangue dos mortos na emboscada, brota a figura do justiceiro, daquele que vai colocar o rumo dos bons no seu devido lugar.

A música composta por Remo Usai possui também uma forte referência dos filmes de Western da década de 50, sobretudo, da manifestação deste gênero no formato de seriado, como foi também o caso no filme *Os três Cangaceiros* (1961) de Victor Lima, analisado na primeira parte deste trabalho. Já nos créditos iniciais do filme, ouvimos a canção “Mandacaru”. Sua introdução explora os naipes de metais, especialmente os trompetes e a trompa que já manifestam o componente trágico, que será constantemente emoldurado pela música ao longo do filme. Quando a canção tem de fato início, Remo introduz a percussão e a tonalidade maior, que contrastam radicalmente com os primeiros compassos da música. Trata-se de uma espécie de cantiga bastante adocicada na melodia que pressupõe um interlocutor.

É tua sina
Penar demais
E a tua pena é ter pena de mim
Se Deus quiser eu ponho fim
Na tua pena que é viver penando por mim
Lá lá lá lá
É sina É sina Mandacaru
Um dia chega a nossa vez
E Deus se lembrará do que já me fez
Me dá sossego ai
Sossega tu e a gente acaba lá
Ao pé do mandacaru.

Não há um emissor, nem um interlocutor definido. No entanto, a letra fala de uma redenção ao pé do mandacaru. Faz justamente a roga que os personagens precisam para escapar de sua condição atual, como uma espécie de reza que convida os espectadores a se juntarem ao coro e torcer por eles. Sua introdução nos créditos é sem dúvida a realização de um dos protocolos do gênero western, no entanto ela acumula o dado místico através da religiosidade no conteúdo da letra e também no tom de cantiga que beira o piedoso.

O tema da canção acompanhará os personagens centrais do filme em toda a sua trajetória até o mandacaru, recebendo tratamentos diversos e adequados a cada momento da história. Nas seqüências de romance, por exemplo, a música é executada por um violão solo. O instrumento solo individualiza a melodia, projetando seu conteúdo inteiramente na relação do casal, o que confere à cena um caráter de intimidade. É curioso notar que este componente de intimidade é solicitado da música justamente nos momentos em que o casal tem de conter o forte desejo que os consome. Sob a guarda atenta do irmão, o desejo sexual latente entre o casal é dominado, mas a presença dessa música, associada ao olhar e ao jogo de corpo, brilhantemente interpretado pelos atores e flagrado pela câmera, formam os elementos que garante a sua presença na cena.

Na ocasião em que os amantes fogem para a pedreira e são perseguidos pela trupe da tia de Clara, que os localiza a partir dos tiros do irmão de Augusto, o mesmo tema é tratado com abordagem de aventura, característica também dos seriados de Western. Os trompetes esboçam o tema da canção em staccato, bastante destacados no arranjo dos outros instrumentos. As cordas executam um ritmo também bastante marcado com acordes maiores (Mi bemol e Ré bemol) sugerindo a sonoridade de uma cadência harmônica (O 1º grau do campo harmônico seguido do 7º grau bemol – I – bVII) bastante comum no folclore nordestino; especialmente na música de capoeira, já que as duas notas produzidas pelo berimbau, seu instrumento característico, formam exatamente este intervalo de 2ª maior contido nas notas fundamentais dos acordes descritos. Quando produzidos por instrumentos harmônicos (como o violão) formam geralmente estes dois acordes maiores em seqüência. Nesta ocasião aparece apenas a progressão harmônica, dissociada de seu ritmo característico, uma opção certamente bastante elegante neste contexto. Mesmo que a história não esteja associada à cultura afro-brasileira este tipo de recurso musical orienta nossa experiência para a localidade que a música tem o poder de sugerir.

Neste contexto, ela ganha, portanto, independência de sua origem cultural pura e passa a contribuir na representação do espaço fotografado por Nelson, que também está, neste sentido, contido na música. Este tipo de generalização de um gênero musical associado a uma localidade ou cultura, é bastante comum também no cinema norte-americano, e Remo já havia feito aposta parecida em *Entreí de gaiato*, quando utiliza um tema oriental para figurar o personagem de um Paxá. Nestes casos – parte da cinematografia americana e o exemplo em *Entreí de gaiato* – há, porém, uma vulgarização por vezes grave das particularidades de uma música local, o que não é o caso desta escolha feita por Remo, uma vez que ela não se dá de forma explícita e identificada com uma visão do estrangeiro sobre a música local.

Outra estratégia da trilha musical, bastante comum na lógica melodramática, já descrita na primeira parte do trabalho é a moldura musical dada a vilões e mocinhos. O caso deste filme é interessante, pois o contraste fica bastante evidente, em uma das cenas de perseguição que mostra em montagem paralela a trupe da matriarca e os noivos fugindo pelo meio da catinga. A montagem tem o seu esquema didatizado, quando ouvimos acordes

tensos e menores bastante destacados e praticamente desprovidos de uma melodia sendo associados à trupe da tia de Clara e um arranjo com o mesmo ritmo solto e dócil da canção tema, ouvida na abertura, associado aos fugitivos.

De modo geral podemos afirmar que a música em *Mandacaru Vermelho* é bastante funcional e obedece com fidelidade aos esquemas de articulação que ouvimos nos filmes americanos que serviam ao maestro Remo Usai de modelo. Remo mostra grande habilidade e competência na organização do material temático contido no filme: trabalhou com categorias semelhantes às quais pôde exercitar em um filme como *Os três Cangaceiros*. Há uma organização da música certamente mais vinculada à estrutura total da dramaturgia em oposição à fragmentação que os filmes musicais da chanchada de Richers exigiam.

O filme de Nelson, dentro das condições em que foi filmado, se enquadra em um conjunto de filmes menos autorais e menos ancorados nos imperativos estéticos de uma cinematografia que buscava autonomia em relação ao cinema mais dominante, mas ainda assim expõe um Brasil que, com pouca frequência, era enquadrado pelos nossos cineastas. No entanto, aquilo que justamente o coloca nessa posição, e o distingue de uma cinematografia que tinha por intenção colocar a nossa cultura como artigo de prateleira, ou seja, um olhar mais atento ao caráter místico e ritual da cultura popular do interior do país, não é destacado pela música – como faria Sérgio Ricardo e Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo.

Por outro lado, é justamente nesta parceria curiosa e pouco imaginável que está o charme do filme. De um lado um cineasta, cuja trajetória é ancorada na crítica a um cinema instrumentalizado, rendido à bilheteria, de outro um compositor que toma com extrema competência como referência este modelo funcional de uso da música contido na cinematografia recusada pelo primeiro. A aderência da música de Remo ao filme, pautada pelos códigos do cinema americano, destaca sem que haja dúvidas os aspectos do gênero Western experimentados e adequados à fisionomia do sertão por Nelson Pereira (a fotografia, a montagem paralela de ações, a oposição explícita entre um bem e um mal na chave da interpretação moral). Lido sobre esta perspectiva, e lembrando sempre as condições em que o filme foi realizado, é um excelente exercício pré *Vidas Secas* de como olhar para o Sertão para o diretor Nelson (ou como não olhar, já que o próprio diretor evita

falar sobre o filme e adota em *Vidas Secas* uma forma de filmar e narrar que em nada se parecem com *Mandacaru Vermelho*) e a preparação necessária para a parceira que teria continuidade em *Boca de Ouro* para o compositor Remo Usai.

2.3 Remo Usai e o ciclo baiano de cinema.

Mandacaru Vermelho faz parte daquilo que ficou conhecido como ciclo baiano de cinema. No final da década de 50 e início da década de 60, a Bahia vivia um momento intenso de modernização impulsionado pelo espírito desenvolvimentista que o governo de J.K. havia instaurado no país. A educação e a cultura formaram um dos principais núcleos de desenvolvimento que permitiram ao estado acreditar em seu salto. Com a criação na Universidade da Bahia do curso de direito, e da pioneira escola de teatro, de dança e dos seminários livres de música, liderados pelo compositor alemão Hans Joachim Keullreutter, a capital Salvador assistiu, em poucos anos, uma intensificação da produção cultural e o entusiasmo de artistas e pesquisadores quanto ao potencial do estado em sintetizar o que o Brasil tinha de específico e mostrar ao mundo.

Dessa forma, no que diz respeito ao cinema, todo compromisso em revelar o país tomando por base a Bahia era celebrado. Mesmo que não fosse um empreendimento exclusivamente baiano, servia para mostrar aos soteropolitanos que era possível se verem representados nas telas do cinema. *Bahia de todos os santos* de Trigueirinho Neto, rodado em 1961, e *Mandacaru Vermelho*, são dois filmes que, realizados na Bahia e mostrados pela primeira vez em Salvador, ganharam grande atenção da crítica e dos cidadãos ligados à cultura. A expectativa depositada no sucesso dessas produções está ligada, sobretudo, ao desejo de tornar legítimo e possível o sonho de se fazer cinema no estado.

Assim, críticos como Glauber Rocha e Walter da Silveira escreviam quase todo dia nos jornais locais, convocando os cidadãos baianos a comparecerem às salas e prestigiarem os filmes feitos em seu estado. *Bahia de todos os santos* foi rejeitado de forma unânime pelo público baiano – uma decepção inclusive para o crítico Walter da Silveira, que havia tomado apenas o roteiro como base para o elogio do projeto, mudando radicalmente de posição após a exibição do filme. Para o público baiano, o diretor paulista não tinha dado conta de compreender a especificidade de seu povo. Esperando ver uma Bahia alegre e

moderna, o público se deparou com um filme que narrava a miséria e suas conseqüências, discutia questões raciais em um cenário fragmentado que pouco lembrava a verdadeira cidade de Salvador²⁹. *Mandacaru Vermelho* não obteve o sucesso de público nem incomodou a crítica, como também não foi excepcionalmente celebrado. Contudo, tanto um como outro filme, serviram para fomentar o debate no estado de como filmar o Brasil, e como filmar a Bahia em específico. Os dois filmes ataçaram os artistas baianos a agarrarem suas câmeras e começar a produzir.

Glauber Rocha assumiria a direção de *Barravento*, filme que era para ser dirigido por Luis Paulino dos Santos, e transforma uma história *paisagística de dramas praiheiros sobre pescadores negreiro*³⁰ em uma defesa da desmistificação do povo como caminho necessário para a luta política e o combate à injustiça social. Roberto Pires filma em dois anos *A Grande Feira*, celebrado pela crítica e pelo público, e *Tocaia no Asfalto*. Ainda em território baiano é filmado *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte, o filme brasileiro de maior sucesso à sua época e vencedor da Palma de Ouro em Cannes.

Os filmes que integram o ciclo baiano de cinema caracterizaram-se por procurar na arte cinematográfica formas de discutir a política no país, por meio de modelos alternativos ao esquema da indústria, no que diz respeito à produção e circulação. Os filmes têm em comum a abordagem dos temas locais: os problemas sociais vividos pelo povo baiano, também principal interlocutor destes filmes, a religiosidade, a característica autocrática da política local. Ao tratarem de temas extremamente particulares ao universo baiano, filmes como *Mandacaru Vermelho*, *Barravento*, *A Grande Feira* e *Tocaia no Asfalto* traziam ao cinema nacional uma discussão que era na verdade pertinente ao país como um todo. Com o avanço da década, aquilo que é considerado o ciclo baiano de cinema, mostrou uma irregularidade temática que dispersou forças e com a ajuda da depressão causada pelo golpe o movimento acabou, mas deixou como legado estas importantes obras para a filmografia brasileira e deu início à aspiração do crítico *Glauber Rocha* para transcender o cenário baiano e tomar a frente de outro movimento menos pautado por uma fronteira de território: o Cinema Novo.

²⁹ O livro *A nova onda baiana* narra com mais detalhes a história deste filme e sua recepção na Bahia daquele tempo.

³⁰ Carvalho, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana*. Salvador: EDUFBA 2003 Pg. 123

Além de *Mandacaru Vermelho*, o nome de Remo Usai aparece ainda em outros dois importantes filmes produzidos na Bahia do período. *A grande feira e Tocaia no Asfalto* de Roberto Pires. O diretor já tinha experiência com um longa metragem, o filme *Redenção* de 1959. No entanto, este filme não foi considerado um filme propriamente baiano pela crítica e por seus futuros colegas de profissão, já que não tinha como pretexto filmar o que o estado tinha de específico. A Bahia propriamente dita dá lugar a um espaço qualquer, universalizado, no qual é apresentada uma história policial. Bem realizada como primeiro encontro com o longa metragem, de acordo com a crítica da época, mas longe de poder ser considerado um filme autenticamente baiano. Mas Roberto Pires soube dar o salto necessário, atento às observações da crítica e mesmo não fazendo parte do grupo que freqüentava e mantinha o cine-clubes da cidade, local onde se debatia com intensidade o cinema brasileiro e o baiano que estava por vir.

De acordo com Glauber Rocha, o cinema baiano teria sido inventado pelo diretor, que alimentado pela paixão, mas sem recursos criou ele mesmo as condições técnicas construindo lentes *cinemascope* através do acesso que tinha a instrumentos da ótica de seu pai. Aos poucos conquistou notoriedade e os recursos financeiros necessários para as suas duas mais importantes produções, aliado ao produtor e argumentista Rex Schindler, importante figura para o cinema baiano desta época. Nas palavras do colega Glauber:

*“Quem inventou o cinema na Bahia foi Roberto Pires. Acredito que teria inventado as máquinas de filmar se, por acaso, aos onze anos de idade não lhe chegasse às mãos um deficiente aparelho de 16 mm, com o qual filmou Sonho.”*³¹

Mesmo tendo iniciado um exemplar caminho com seus três primeiros longas, Roberto Pires não tinha a vocação aos temas sociais como seu colega Glauber Rocha. Em seus filmes seguintes – *Crime no sacopã* (1963), *Máscaras da traição* (1969), ele voltaria ao gênero pelo qual era de fato interessado, o policial. Fez ainda um drama com investidas

³¹ Rocha, Glauber. *Revisão crítica do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify. 2003 Pg. 155

no erotismo, *Em busca do su\$exo* em 1970, década na qual este tipo de filme era freqüente no país. Na década de 80 passou a se interessar pelo assunto da energia nuclear e rodou em 1981 *Abrigo Nuclear* e em 1987, com o apelo gerado pelo acidente com o césio em Goiânia decidiu documentar os fatos. No entanto, a proximidade com as vítimas do acidente provocou um Câncer que o levou a morte 10 anos depois. Além de diretor, Roberto Pires atuou como produtor, para João Batista de Andrade e Glauber Rocha e assistente de direção para Glauber em *A Idade da Terra* (1980).

2.3.1 A grande feira – consideração iniciais

A grande feira (1961), segundo longa metragem do diretor, trata da feira da água de meninos, um importante ponto comercial em Salvador na década de sessenta, que criticado pela falta de higiene e pelos transtornos urbanos a ela relacionados, causava intenso debate na sociedade soteropolitana. Sua manutenção aborrecia alguns, mas por outro lado, sua transferência ou dissolução deixava comerciantes e trabalhadores, que dela dependiam para sobreviver, sem alternativa.

É em torno deste conflito de interesses, contemporâneo à época em que o filme foi realizado, que a história se desenvolve. Roberto Pires enquadra o contraste entre a classe social mais favorecida da cidade e os indivíduos pobres que comerciam na feira ou dela se beneficiam de alguma maneira. O elo entre estes dois mundos é estabelecido pela figura de um marinheiro, chamado de Sueco e interpretado por Geraldo Del Rey. Seu personagem após levar uma facada de Maria da Feira, interpretada por Luiza Maranhão, busca em um bar, ponto de encontro de comerciantes e muambeiros da feira, o paradeiro de sua agressora. Ao encontrá-la submete-a a grande humilhação no cabaré de Zazá, local onde ela parece desfilar com bastante segurança. Sueco tira-lhe a roupa na frente de todos, mas ao ver a proporção da zombaria, toma a defesa da prostituta e a leva ao andar de cima, onde começam a se beijar.

O fato é testemunhado pela grã-fina Ely, que ao reencontrá-lo em uma sessão de fotos de socialites na feira, o reconhece. Sueco conta-lhe a história de que teria perdido o embarque de seu navio e precisaria alcançá-lo na cidade de Recife. Sensibilizada e seduzida

pelo inusitado personagem aventureiro que Sueco lhe revela, Ely o leva para casa, prometendo-lhe a ajuda. Tem início ali o triângulo amoroso que conduz a história até o fim. Uma trama paralela protagonizada por Chico Diabo, narra o impasse vivido pela comunidade em torno da feira. Chico nos é apresentado como um destemido bandido em uma seqüência de assalto a uma relojoaria na qual um policial, que o ameaça prender é morto a navalhadas. Chico acredita que a solução para o problema é botar fogo de vez na feira, inflamando a postura passiva daqueles que ali vivem, mas não tem a coragem necessária para defendê-la. Sua estratégia é explodir os tanques de um depósito de combustível, para que os donos do poder, e real interessados na destruição da feira, levem a culpa. Alertado dos riscos que a população corre com sua ação, mesmo que seja avisada, Chico não desiste de seu projeto. No entanto, ele precisa garantir sua liberdade, já que é procurado pela polícia, até o dia do ato. Esta condição é ameaçada pelo amigo Zazá, o cadeirante, dono do cabaré no qual Maria e Sueco se conhecem, que ingenuamente o delata a polícia quando estes usam a manutenção de seu empreendimento como chantagem para obterem a informação. Chico, tomando conhecimento da traição, reafirma sua violência atirando o amigo ao mar com cadeira de rodas e tudo.

No final de filme, todos os personagens se encontram, já que o objetivo de cada um converge para o mesmo local. Chico Diabo quer realizar seu plano enquanto, Maria e Sueco correm para impedi-lo. Ely, que pede separação do marido para viver com Sueco, vai à sua procura atrás de sua aventura romântica.

Este filme, apesar de tratar de um tema social e muito atual para época, está organizado no esquema policial clássico, com o qual Roberto Pires tinha intimidade: Uma trama central – no caso o plano inconseqüente de Chico Diabo – que se encaminha para uma resolução com duas possibilidades: sucesso ou malogro. Como na grande maioria dos filmes policiais com finais que mitigam, a tensão gerada pela expectativa da resolução final, em *A Grande Feira* o plano de Chico Diabo consegue ser impedido.

No entanto, há aqui também o ingrediente trágico do drama clássico: Maria da feira morre ao se desfazer da bomba no mar e explode com ela, se tornando a grande heroína do filme. Ela é também a única personagem de quem conhecemos uma face bondosa e sensível, o que garante sua afirmação como heroína no esquema narrativo. A história opera

basicamente como todo filme policial nos quais há uma oposição radical entre as figuras que representam o bem e o mal. Às primeiras, são dedicadas seqüências que as mostram em ações carinhosas ou virtuosas, como, por exemplo, ajudar um senhor a atravessar a rua, ser amável com os filhos ou defender uma senhorita indefesa. No caso deste filme, trata-se da seqüência em que Maria da feira vai visitar a filha em um internato católico, mostrando grande preocupação com o seu futuro, e grande empenho em garantir que ele seja diferente do dela. Em contrapartida, a personagem de Ely é uma burguesa que se preocupa apenas com seus interesses pessoais, assim como o amante Sueco. O mesmo vale para Chico Diabo, que mesmo tendo o desejo de iluminar a consciência dos comerciantes e atirá-los a tomar alguma atitude, ele o faz de forma autoritária e com uma violência altamente reprovável, o que dificulta a possibilidade de nos identificarmos com seu impulso revolucionário, ainda que seja legítimo.

O filme teve grande êxito de público, e foi amplamente defendido pela crítica. Glauber Rocha, citado por Maria do Socorro Silva Carvalho é bastante enfático no calor da hora:

*“Eu amo A grande feira com o carinho de um filme meu. Acho que está entre os melhores filmes brasileiros da fase sonora, embora seja suspeito para dizer isso.”*³²

Mas, faz sua ressalva em *Revisão crítica do cinema novo* quando avalia a obra do diretor apontando a fragilidade na sua lógica em tratar do assunto. De fato, os personagens são bastante esquemáticos o que dificulta a transposição da história para a compreensão da complexidade de um equivalente real, no qual nos deparamos com figuras ambíguas nas suas ações e interesses. O embaraço em relação à manutenção da feira é mediado apenas pelas figuras marginais da estrutura social que ali vivem. Desta maneira, o filme faz seu elogio à classe oprimida, mostrando que somente aqueles personagens, cada um ao seu modo, são dotados do desejo de mobilização e transformação. Justamente aquilo que os agentes da cultura e do cinema na época esperavam de uma classe social ainda apática. No

³² *Op. Cit.* pg. 137

entanto, este desejo é desdobrado em uma postura por um lado radicalmente anárquica – Chico Diabo – e altamente reprovável. E, por outro, exclusivamente moral e passional – Maria da feira – que coloca o impasse no mesmo lugar no qual o filme começa.

No entanto, há uma dimensão política – ou pelo menos a sua potência – que talvez não tenha sido notada pela crítica, justamente por não estar destacada ou dramaturgicamente bem resolvida na trama. Trata-se da dificuldade de organização e mobilização que a classe trabalhadora e os oprimidos enfrentam, diante da luta e do embate por interesses conflitantes com a classe dominante. No esquema circular que o filme apresenta, no qual a história retorna para o mesmo lugar de onde começou, fica claro que a falta de prática política gera a dispersão dos impulsos e da energia necessária para a transformação.

Nesta lógica a classe dominante é mostrada como superficial e pueril, quando na verdade deveria estar aí justamente o seu contraste fundamental e real, aquele que garante a sua vitória sobre o oprimido: a capacidade de se organizar diante da crise e do conflito e resolver a situação de forma a contemplar seu interesse, sem que seja possível o debate ou qualquer tipo de negociação – muitas vezes, como a história testemunhou, à custa de uma violência impiedosa, muito mais significativa do que poderia ser a ação de um Chico Diabo.

O esquema policial no qual o filme está montado impede que o assunto seja interpretado em toda sua complexidade, mas garante por outro lado a audiência e a atenção sobre questões que dificilmente chegavam às telas do cinema. Portanto, é bastante justificável o entusiasmo da crítica na época bem como a ressalva que um inquieto pensador como Glauber faria depois.

2.3.1.1 A música em A grande Feira

A primeira cena de *A grande feira* mostra o poeta popular Cuíca de Santo Amaro anunciando o assunto da história em tom profético: “*A grande feira de água de meninos vai acabar venham ver de perto. A feira foi engolida pelos tubarões...*”. Em seguida um homem é seguido pela câmera, enquanto entra em uma pequena embarcação, que faz a

travessia da Bahia até a margem onde está a feira. Neste instante, começamos a ouvir a música característica de Remo Usai. Uma pequena orquestra (guitarra, ritmos no cowbell e tumbadora, e flauta) desenha um arranjo bastante limpo. A flauta faz uma melodia melancólica sobreposta a uma percussão de ritmos locais, colocando em contraste a melancolia e a expectativa que a percussão sugere. Quando começam os créditos, uma curiosa virada na música dá destaque aos instrumentos de percussão e na ausência de instrumentos harmônicos e melódicos é estabelecido uma atmosfera de tensão sem o dado melancólico do começo. Aos poucos entram os instrumentos de sopro (trompetes), o piano e as flautas em trinado construindo uma sonoridade característica dos filmes policiais que marcaria o estilo de Remo Usai nestes filmes. Desta maneira, a referência que o diretor Roberto Pires tomava para a realização de seus filmes não poderia ter sido mais bem contemplada musicalmente. Remo Usai, que já mostrara sua habilidade para o público baiano em *Mandacaru vermelho*, trazia também o mesmo tipo de repertório cinematográfico na sua formação como profissional. A sintonia entre o trabalho destes dois artistas é notada logo nesta primeira cena.

Na lógica dos filmes do gênero, a abertura descreve um panorama do cotidiano e do intenso movimento da feira sem se comprometer ainda com qualquer tipo de cena que se destaque do movimento natural do local, contudo a música nos fornece a informação de que ali algo de especial está para acontecer. Como se daquele movimento cotidiano fosse brotar o inusitado, o impasse que termina em tragédia que iremos testemunhar em seguida.

A primeira sequência depois da travessia começa sem música; a imagem e o primeiro diálogo confirmam o que ela havia sugerido no início. Vemos um homem loiro estirado no chão e agonizando de dor, que destoa da multidão à sua volta. Ouvimos o som de uma ambulância que se aproxima, enquanto um policial interroga uma mulher que parece conhecida na feira e pergunta pela agressora, reclamando o fato de terem-na deixado fugir.

Na sequência seguinte, conhecemos a identidade da agressora através de um diálogo entre ela e outros comerciantes locais no bar que atende à comunidade. Trata-se de Maria da feira. Neste diálogo, além de conhecermos essa que é uma das personagens principais, tomamos contato com o conflito central que conduz a trama da história. Os comerciantes

discutem o destino da feira de água de meninos e Maria revela estar disposta a ir às últimas conseqüências para salvá-la. A apresentação de Maria é toda realizada na base do diálogo, sem a presença de música. Sua personagem é descrita como ativa e poderosa dentro do esquema da feira.

A mesma lógica é utilizada na apresentação de Ely, a grã-fina e suas amigas. Através de um diálogo prosaico e frívolo, nos deparamos com um contraste entre as preocupações de Maria, que giram em torno da sobrevivência, e a de Ely, que mostra sua futilidade e carência afetiva quando discorre com as amigas sobre a ausência do marido no casamento. A falta de amor e de aventura que por fim a leva com as amigas ao cabaré de Zazá na seqüência seguinte.

No cabaré ouvimos uma canção executada por uma pequena banda. O gênero musical, característico da vida noturna de Salvador na época, contribui para a descrição do cabaré de Zazá e da agitada vida noturna da cidade. Esta descrição, associada a outras tomadas e comentários da cidade, revela o esforço de Roberto Pires em mostrar uma Salvador modernizada, urbanizada e progressista. Uma cidade com empresas aéreas (a do marido de Ely), exploração de petróleo, vida noturna agitada, largas avenidas, carros e ônibus. Mas, um dos aspectos mais importantes desta composição do progresso é a exposição da diversificada clientela do local, índice de uma cidade que deve ser compreendida como ponto obrigatório no contexto nacional. Além de uma grande quantidade de estrangeiros, sempre cordialmente recebidos por Zazá, o cabaré é freqüentado por artistas e intelectuais do mundo real da cidade. Os músicos que compõe a banda (Calasans Neto, Agnaldo (Siri) Azevedo, e Luiz Henrique Dias Tavares), o crítico Walter da Silveira, além de Glauber Rocha, Orlando Senna e Leão Rozemberg.

É no cabaré apenas, que tomamos contato com a classe média de Salvador e seus costumes, ainda que em plano geral, pouco definido, já que as figuras centrais da trama representam as camadas mais contrastantes da sociedade soteropolitana. A classe média, que nos é vagamente mostrada, consome com grande entusiasmo as vantagens do progresso sem, contudo, dar conta das conseqüências que ele traz, como por exemplo, o possível desalojamento das famílias ameaçadas pelo aniquilamento da feira. As figuras engajadas em debater o destino desta são os próprios comerciantes envolvidos no processo e um e

outro personagem que por ela transitam – como o filósofo e o líder sindical, representado pelo próprio Roberto Pires, que freqüentam o bar da feira.

Esta é a única ocasião que ouvimos uma música inserida no contexto narrativo – música diegética. A primeira vista, poderíamos compreendê-la como implicação direta do local enquadrado pela história – um cabaré. É uma música marcadamente popular, e sua qualidade marca uma diferença crucial entre o restante da trilha, amparada em códigos da música orquestral (ainda que use de ritmos locais característicos). No entanto, além de ambientar o lugar, a escolha desta música tem como propósito central a descrição e especificação dos freqüentadores do bar, através da verificação daquilo que consomem como cultura e entretenimento. Em outro sentido, poderia ser empregada qualquer música que servisse à ambientação da atmosfera de diversão noturna, mas a escolha pelo gênero e pelo tema (Oi tá oi tá oi tá no tabuleiro) afirma a particularidade da gente daquele lugar. Coincidência ou não, a letra da música sugere ainda a idéia de um jogo e da presença de peças em seu tabuleiro, que poderíamos interpretar como uma observação aos próprios freqüentadores, que mesmo alheios ao processo que a história narra, fazem, queiram eles ou não, parte de seu esquema.

Na seqüência seguinte, assistimos ao roubo de uma relojoaria e nos é apresentado o personagem de Chico Diabo. Diferente da apresentação feita de Maria da feira e de Ely, amparada em informações provenientes do diálogo, nesta cena ouvimos muito pouco de seu personagem. No lugar do diálogo é mostrada uma ação precisamente articulada com a música. A música tem início com o baixo, a percussão e o piano. Ouvimos uma caixa sem esteira,³³ sobreposta a uma melodia com pouca continuidade executada pelo piano. Não se trata propriamente de uma melodia, mas sim pequenos acordes e arpejos menores e diminutos, formando uma atmosfera pesada, que inspira a idéia de conluio encontrada nos formatos da música de gênero policial. A percussão responde ao piano, e quando esta soa o piano cessa. O mesmo acontece com o baixo que se intercala com os outros dois instrumentos. Na medida em que o assalto evolui e as vitrines vão sendo limpas, os

³³ Dispositivo feito de pequenas molas que quando acionado na caixa, confere ao instrumento um timbre mais estridente, com uma resposta maior nos agudos e um *decay* maior.

instrumentos passam a executar as melodias em conjunto, ilustrando assim seu desenvolvimento e avanço.

No decorrer do filme conhecemos Chico Diabo também através da relação com outros personagens. O respeito e o temor que ele causa às figuras a sua volta formam os elementos necessários para o juízo que fazemos de seu personagem. Contudo, é neste primeiro contato e pela moldura imposta pela música que ficamos sob controle da dimensão de violência que é estampada sobre ele. Na continuidade da cena, acompanhamos a brutalidade e a astúcia da sua reação à chegada do policial no local do crime, que confirmam a sugestão dada pela música durante o roubo. Este tipo de moldura musical, que atribui um juízo a um personagem, antes mesmo que este nos seja devidamente apresentado, é bastante comum em filmes policiais. Em alguns casos a identidade de um suposto vilão, indicado pela música, não é nem sequer revelada.

Roberto Pires apresenta *as peças de seu tabuleiro* na lógica do cinema clássico. Ele atribui características a partir das quais iremos compreender o personagem pelo restante da história. Aquele que poderia ser considerado o vilão, quando a enquadrarmos neste ponto de vista, é mostrado pela primeira vez de forma caricata, vaga por um lado, mas sem ambigüidades por outro, que é exatamente o que garante um julgamento instantâneo sem qualquer tipo de pendências. A música é o elemento fundamental neste esquema, pois possui um caráter abstrato e pouco aberto a interpretações, como aquela que poderíamos fazer de uma relação dialógica, que ocorre na apresentação de Maria da feira e Ely.

Na seqüência seguinte é mostrada novamente a personagem de Ely. Nesta ocasião, contudo ela está sozinha e, tal como na seqüência com Chico Diabo, conhecemos outras características de sua personagem através de suas ações e também da música. A cena mostra Ely se arrumando em seu quarto afirmando uma vaidade que contribui para a construção da personagem burguesa que Roberto Pires contrasta com a força de Maria da feira. Sua sensualidade é compreendida como produto de um esforço, portanto artificial. Essa qualidade da personagem é potencializada, sobretudo, pela curta música em estilo de vinheta executada por uma guitarra elétrica solo. A guitarra elétrica, quando foi introduzida no Brasil na década de sessenta, era um instrumento associado à modernidade e à indesejada penetração de uma cultura estrangeira e desenquadrada da nossa realidade. Vale

lembrar que o Brasil testemunhou na década de sessenta inclusive uma passeata de artistas contra o instrumento. Neste sentido, lendo a cena com os ouvidos da época, a introdução deste instrumento com tamanha evidência, traduz a atmosfera do postigo – daquilo que está fora do lugar – na composição da figura e da sensualidade de Ely.

Uma terceira música cumpre semelhante tarefa de compor o perfil de um personagem. Na cena em que Maria da feira vai até o internato para visitar sua filha, ouvimos uma música de características religiosas. Em uma primeira leitura poderíamos associá-la simplesmente à religiosidade do local onde a filha estuda, já que se trata de um colégio de freiras. No entanto, a música tem início quando Maria da feira ainda está a caminho do local e o espectador não reconhece seu destino. Assim, articulada inicialmente com Maria, a música deposita seu significado na personagem e não no local. De fato, a personagem que nos é apresentada no início vai ganhando, ao longo do filme e pelas demandas que o impasse em relação à feira lhe impõe, contornos de uma heroína santa e altruísta. Tais qualidades são confirmadas no final quando ela dá a sua vida para salvar a feira.

Essa música não acompanha a personagem em outras cenas, como é o caso das vinhetas de guitarra indexadas à Ely, ou o caso da música percussiva indexada à personagem de Chico Diabo.

A qualidade de vilão inescrupuloso associada a Chico Diabo é mais uma vez esboçada na cena em que ele leva Zazá, o dono da boate que o entregou a polícia para a praia e o atira no mar. Nesta cena, ponto alto da exposição de sua crueldade, a música é ainda mais insistente no trinado executado pelo bongô. Ele aparece repetidas vezes e em notas diferentes, marcando com contundência a composição da vilania do personagem que tem sua ação mais extrema contemplada pelo uso igualmente extremo da música. Sua lógica no filme como um todo é a da acusação e nesta cena em particular ela se assemelha a uma voz que grita repetidas vezes sua sentença e sua opinião sobre Chico Diabo.

Este uso da música como sentença irá aparecer também na seqüência em que Ely conta a sua história ao marido advogado, como se fosse a de outra pessoa, para pedir-lhe que assine um documento de divórcio. Ao fim da cena, quando o marido descobre que se trata do seu casamento a música resgata a já conhecida atmosfera associada a Chico Diabo

para condenar, desta vez, a atitude de Ely. É interessante notar que Remo Usai e Roberto Pires nivelam, ao fazerem esta opção, a atitude de Ely para com o marido com a crueldade de Chico Diabo. Na crítica de Glauber à maneira pela qual Roberto Pires compreende e constrói os personagens burgueses, ou das altas classes sociais em seus filmes, é predominante a observação quanto ao seu moralismo. Nesta cena o individualismo burguês de Ely é condenado pela interferência da música com a mesma força que os crimes cometidos por Chico Diabo; mais uma vez é no contraste melodramático entre os personagens que Roberto Pires celebra o povo – exceto o disparatado Chico Diabo – e acusa a classe dominante.

Outra situação onde esta lógica aparece é na cena em que as grã-finas vão tirar foto na feira. O mesmo motivo musical é solicitado mais uma vez para condenar a atitude indiferente das mulheres para com a dinâmica interna do lugar. O fotógrafo pede para que o feirante, que no julgamento deles tem um aspecto feio e pobre, se retire do fundo escolhido para não atrapalhar a cena. Ele se recusa, prejudicando a fluência da tarde das moças. É neste momento que Ely e Sueco se conhecem de fato, e este evento acaba por desviar o foco do impasse com o feirante

A cena final de *A grande feira* é particularmente simbólica no que diz respeito à influência dos filmes policiais americanos. A lógica contida em seqüências de ação nestes filmes consiste em apresentar um impasse – como a famosa cena da garota amarrada à linha de trem – cuja solução depende do sucesso do herói em se livrar dos obstáculos que lhe são impostos. Estes obstáculos podem ser tanto o deslocamento em alta velocidade contra o limite temporal – o trem se aproximando, a bomba relógio – imposto pelo impasse, ou também a luta com um vilão que protege seu plano maléfico de um desfecho feliz para os personagens que representam o bem.

É exatamente o que acompanhamos no final de *A grande feira*. Maria e Sueco correm para impedir que a bomba seja instalada. Tendo falhado o primeiro objetivo, Sueco luta com Chico Diabo para impedi-lo de defender o seu, enquanto Maria salva a todos e leva a bomba ao mar, tirando-a de perto do combustível que provocaria o desastre. A expectativa causada pela esperança que este tipo de cena nos provoca para que tudo acabe bem é administrada, sobretudo, pela forte interferência da música na montagem. Remo

também recorre às convenções do filme de ação para resolver musicalmente a cena. Apoiada no motivo que caracteriza a vilania ao longo do filme, a música tem maior movimento nos instrumentos de percussão. O ritmo constrói o sentimento de urgência que este tipo de cena demanda. O piano toca um baixo oitavado, que deixa esta versão do motivo mais pesada e tensa do que as outras que ouvimos no filme, dando um claro destaque à situação final. Completando o esquema, acordes de diminuta enriquecem esta atmosfera de tensão aparecendo também com maior frequência nesta introdução da música

Finalmente é importante destacar a sonoridade brasileira que é esboçada especialmente nos motivos percussivos, na canção executada no bar, e na música que acompanha o passeio de carro de Ely e Sueco. Na década de 60, o sentimento nacionalista que caracterizava este cinema, empenhado em construir uma forma genuinamente brasileira, contagiava também o pensamento musical. Villa Lobos, samba e música regional tomavam o lugar em muitas produções das referências orquestrais que vinham dos E.U.A. Neste filme, no entanto, o uso que é feito do dado nacional não tem o objetivo de afirmar necessariamente a cultura brasileira. Em primeiro lugar, por que o filme como um todo não é encaminhado neste sentido, como seria o sertão de Glauber Rocha. Remo Usai não explora a música brasileira de forma nacionalista, já que esta não define a característica dominante da musicalidade ouvida ao longo do filme. Ele emoldura nossa cultura musicalmente, sem enaltece-la inserindo-a em um contexto de musicalidade que deve ser entendida como universal – a música orquestral. Os ritmos locais aparecem neste sentido, sobretudo com a função de **localização**, uma articulação entre música e cena apontada por Claudia Gorbmann em seu livro *Unheard Melodies* e já descrita neste trabalho na primeira parte.

2.3.2 Tocaia No Asfalto - considerações iniciais

Tocaia no asfalto (1962) narra duas histórias em paralelo. A primeira a nos ser apresentada é a história de um pistoleiro – Rufino, interpretado por Agildo Ribeiro – contratado para assassinar um deputado em Salvador – Pinto Borges (Milton Gaúcho). O crime é encomendado como retaliação por sua responsabilidade na morte de um político,

ligado ao mais poderoso coronel da cidade. A segunda é a história de um jovem e idealista deputado – Ciro interpretado por Geraldo Del Rey – que deseja mudanças radicais nas tradições políticas de sua cidade e de seu país. Ciro provoca um conflito de interesses na cidade, ao implicar Pinto Borges e o Coronel Domingos Mendonça (David Neves) em uma acusação de corrupção em projetos sociais de irrigação de terras atingidas pela seca. A situação obriga o Coronel a rever o crime encomendado ao colega, já que compreende a importância de ter ao seu lado, na situação atualizada, um aliado para neutralizar a iniciativa de Ciro.

O pistoleiro contratado pelo coronel encontra uma prostituta – Ana Paula, (Arassary de Oliveira) – em sua estadia na cidade, que é salva por ele das crueldades de um policial, em uma clássica situação de melodrama que leva os dois a apaixonarem-se um pelo outro. O desejo de abandonar a vida pecaminosa – o crime de um lado e a prostituição de outro – fruto da promessa de redenção que o encontro entre eles reserva, mostra mais uma vez (como é o caso de *Mandacaru Vermelho*) a dimensão do papel do mito e da religião na classe oprimida. Classe que é, não por acaso, representada por dois personagens condenáveis de imediato. Aquilo que fazem para sobreviver no mundo cruel em que vivem; que na perspectiva burguesa seria classificado como imoral, é aos poucos relativizado pela história pessoal que cada um nos narra. Com efeito, o filme se esforça em retratar a crueldade de Rufino de modo bastante eloquente na primeira cena do filme, obrigando a narrativa, na tarefa de construir uma relação de empatia entre ele e o espectador, a dispor dos expedientes mais radicais para inverter nosso olhar sobre o personagem. Em primeiro lugar, o filme nos mostra seu sofrimento pelo assassinato do irmão que o motiva a se tornar um matador de aluguel. Depois mostra a maneira pela qual ele se esforça em tirar a garota Alicinha (Maria Anita), prostituída pelo policial da pensão onde encontrou Ana Paula, daquela condição. E por último, sua simplicidade e seu respeito quase pueril pela mulher amada, que tem como consequência o desejo apaixonado de proteger a relação, abrindo mão do ofício criminoso, porém rentável.

Tal como Rufino, Ciro também é surpreendido por um envolvimento amoroso bastante característico em enredos de melodrama. Trata-se da filha de Pinto Borges – Lucy, interpretada por Ângela Bonatti. Lucy faz o elo entre o idealismo de Ciro e a tradição

arcaica que a política de seu pai representa. Ela é a figura, que tal como Ana Paula para Rufino, interfere na consciência de seu amante questionando sua disposição idealista, suicida e solitária em querer transformar o mundo em que vivem. Em seu livro *A nova onda baiana* Maria do Socorro Silva Carvalho explica que:

*“Em Tocaia no asfalto, as relações ocorrerão no campo da política, através da oposição entre o velho e o novo, da luta dos progressistas contra o atraso do coronelismo. Diversamente do filme precedente, o conflito entre classes não se explicita nas ligações amorosas entre ricos e pobres. Os pares formam-se entre iguais, cada um deles vivendo em seu próprio domínio. E a mulher passa a ter um papel mais importante na estruturação do casal, uma presença maior nas decisões da vida do homem.”*³⁴

Lucy representa a mocinha clássica, amante do soldado e do herói que ao propor que a integridade física deste – e, portanto, a continuidade de seu relacionamento – deve ficar na frente dos riscos que a luta e a ação implicam, fortalece a dimensão de nobreza de seu amante. Isso acontece, pois Ciro, tal como os grandes personagens deste tipo de enredo, é aquele que abriria mão da mulher amada em nome de uma tarefa supostamente mais importante. Uma tarefa que leva em conta não apenas uma história de amor individual, mas um sem número de personagens implícitas, que dependem de seu sucesso como herói.

A história de amor vivida por Rufino é organizada por um princípio aparentemente semelhante: Rufino também não abre mão de sua missão, arriscando igualmente sua relação com Ana Paula. Contudo, sua escolha é motivada por um princípio religioso e não contém a nobreza da escolha feita por Ciro. Rufino acredita que uma vez tendo rezado pela alma de seu alvo, ele não pode voltar atrás no serviço. Esta característica, por outro lado, contribui para revelar sua simplicidade, em um esquema que redefine o olhar que lançamos sobre ele.

Suas ações que envolvem a vida de personagens ocultas, implícitas são reprováveis como princípio, ou meio. Como a limpeza que Ciro quer promover nas ações dos políticos,

³⁴ *Op. Cit.* Pg.177

implica naqueles que dependem dos projetos de irrigação. Neste sentido, a construção de sua virtude depende de seus vínculos privados: o irmão, cuja morte motivou sua escolha pela vida criminosa e a legítima, e Ana Paula que reserva a promessa de salvação. Sendo assim, enquanto para um o projeto que implica o público, supera a vida privada, para o outro a vida privada e o que ela reserva, é justamente o caminho para subtraí-lo de uma trajetória arriscada e condenável – que implica a vida pública.

Como explica Maria do socorro, neste filme não há o encontro entre a classe dominante e os excluídos como acontece em *A grande feira* na relação entre Sueco e Ely. As histórias dos dois personagens principais são narradas em paralelo sem qualquer tipo de intersecção. Esta fronteira marca a diferença com a qual cada um deles compreende o mundo em que vive.

A narrativa é deste modo, centralizada nas duas histórias de amor e ao lado delas são dispostas as tramas paralelas que sacodem e modificam seu desenrolar. Ciro tem sua vida ameaçada por outro matador de aluguel, Villanegra (Antonio Sampaio) contratado para tirá-lo do caminho do Coronel e de seu recém aliado Pinto Borges, uma vez que o idealista político não se intimida e não recua com as ameaças de seus adversários. Rufino vive sob o constante risco que a profissão oferece e acaba morto pelas mãos de Villanegra, por encomenda do mesmo Coronel; como punição pela desobediência e pelo assassinato de Pinto Borges, que ele em vão tentou impedir. Maria do Socorro Silva Carvalho explica que:

“Embora distantes um do outro, vivendo realidades completamente diferentes, ambos estão ligados pelo peso dessa cultura da violência. Rufino é o protagonista do filme, aquele que carrega o peso das injustiças sociais, quem paga o preço da corrupção política. Mesmo sendo um matador profissional Rufino não é o culpado pela violência, seria antes consequência dela, uma vítima da seca, da miséria, do latifúndio, da crueldade e da injustiça, ainda sem a consciência política necessária para construir sua história de outra maneira. Quanto a Ciro, era um jovem burguês bem sucedido, parte de “uma nova geração que surge em busca do melhor, em busca do possível”, segundo palavras do

próprio personagem. Representaria a consciência que faltava a Rufino, sem a vivência pessoal do drama nordestino.”³⁵

A distância formal que o filme propõe entre um personagem e outro sugere uma discussão bastante cara à geração da década de 60: Por um lado, era manifesto que a classe capaz de produzir uma transformação radical no país, seria precisamente aquela sobre a qual os efeitos da injustiça social eram mais profundos. No entanto, esta seria também a classe desprovida da consciência necessária para produzir esta transformação. A questão fundamental era, portanto, como conectar estes mundos: aquele que contém a energia para a superação da injustiça e aquele que a reconhece na sua materialidade e complexidade.

Contudo, este tema está apenas implícito na trama; o foco é o modo pelo qual a violência inviabiliza as histórias privadas dos personagens centrais. Os reais mecanismos que produzem esta mesma violência e a injustiça daquele mundo são compreendidos apenas a partir de um de seus efeitos, que é a corrupção. A simpatia que aos poucos construímos por Rufino e que relativiza sua escolha profissional, não dá conta do processo amplo que envolve a injustiça da qual ele e Ana Paula são vítimas. O personagem de Ciro padece ainda mais de uma composição frágil que não representa a real classe média ou nova geração à qual ele mesmo se refere. Isso não acontece apenas por conta da interpretação exagerada de Geraldo Del Rey, mas, sobretudo pelo discurso idealista e pueril desprovido de uma real consciência de classe.

2.3.2.1 – A música em *Tocaia no Asfalto*

O filme tem início com um plano fechado de um sino de Igreja e ouvimos quatro badaladas. Um corte seco nos conduz à primeira cena que mostrará Rufino matando um homem para roubar-lhe sua arma e que adiante no filme saberemos tratar-se do assassino de seu irmão. Ao longo da projeção tomamos contato com a importância que a religião tem para Rufino, já que é a principal motivadora das decisões mais importantes. Isolando este primeiro momento do restante do filme, a tomada do sino da Igreja parece não construir

³⁵ *Op. Cit.* Pg.179

relação alguma com a cena que se segue. Contudo, o som do sino e sua imagem carregam uma série de conotações que podem não garantir nenhum significado objetivo e imediato, mas já constroem uma expectativa para o religioso. Ainda que a cena seguinte contrarie esta expectativa, ficamos sob controle do peso que esta curta imagem contém e guardamos ao menos uma curiosidade que será satisfeita ao longo da história, completando o sentido desta composição.

E assim tem início a abertura do filme, articulando de forma simbólica o sagrado e o profano que convivem no personagem Rufino. Vemos como ele executa friamente o assassinato de seu irmão e precisamente no momento em que o tiro é disparado, a imagem é congelada para a introdução dos créditos. Um encadeamento de fotogramas mostra a continuação do tiro enquanto a música anuncia a dimensão trágica da história. Trata-se de um tema modal baseado no modo *Frígio* – que tal como o *Lócrio* inicia com um intervalo de segunda menor. Esta característica define uma sonoridade bastante distinta. Tendo em vista a proximidade das notas que dão início à melodia, é criada uma atmosfera escura e ao mesmo tempo instigante tendo em vista seu caráter inusitado. O sentido de violência que a música constrói com esta melodia depende sem dúvida da cena de assassinato que a antecede. No entanto, Remo confia e aposta nesta qualidade que a música converge ampliando-a com a introdução do coro masculino, que dobra a melodia com os trompetes; bem como a construção da harmonia a partir apenas das notas fundamentais executadas pelos baixos que são dobrados pelos trombones.

O coro masculino usado neste arranjo carrega uma conotação religiosa, sobretudo pela herança histórica que o canto gregoriano, prontamente associado ao culto religioso católico, irradia. No contexto litúrgico a melodia executada pela voz humana representava contraditoriamente o caráter exterior ao homem que a religião contém. No filme, este tema associado à idéia de violência, objetiva o significado da música. Ou seja, esta violência é produzida pelo homem, como mostra a cena que antecede os créditos, mas a algo externo a ele, maior que ele que o controla e o incentiva. Este dado aparece no fim do filme, quando Rufino é motivado a continuar o crime pelo fato de já ter rezado pela alma de seu alvo.

É interessante notar que a voz é o timbre que mais denota o humano como um dado concreto, mas vem sendo utilizada para representar justamente aquilo que transcende esta

concretude. Com efeito, o uso de coro no cinema é extremamente freqüente em situações nas quais uma ação é motivada por um dado externo ao homem, e que ele é incapaz de controlar. Em filmes que lidam com o tema do paganismo, como *Enigma da Pirâmide* e *O Bebê de Rosemary* a presença da música coral é fundamental para representar esta particularidade.

Como já foi avaliado anteriormente, a música nos créditos iniciais de um filme, costumavam obedecer algumas convenções. Entre elas, está a disposição do principal material temático do filme, escolha que exige uma habilidade do compositor ou orquestrador em conectar músicas bastante contrastantes entre si – tal como o fez o maestro Remo Usai em *E o bicho não deu*, analisado na primeira parte. Em *Tocaia no Asfalto*, no entanto, o compositor optou por outro caminho. Ouvimos apenas o tema descrito acima, que curiosamente não é o mais recorrente durante o filme. Na verdade só voltamos a ouvi-lo quando Rufino vai ao cemitério determinado a matar seu alvo e quando Villanegra o mata na estação ferroviária, já no fim do filme. Ou seja, nas três vezes em que é introduzido, este tema se associa aos atos de violência que têm a morte como consequência.

Apesar de o tema da morte rondar o filme como um todo, é sua materialização – ou ato real – que é destacada e sublinhada pela música. Quando Rufino entra no cemitério e ouvimos o tema pela segunda vez, tendo em vista, sobretudo, seu contraste com o material temático ouvido durante o filme, reconhecemos que algo extraordinário está para acontecer. Na terceira e última vez em que o tema aparece, a cena demanda um suspense quanto ao sucesso de Villanegra em executar Rufino; e Remo usa a música levando em conta esta lógica: o tema aparece apenas quando Rufino já está morto. Por um lado a música, associada ao plano de Ana Paula caída no chão e chorando desesperada, contribui para a construção do sentido trágico contido na cena. Por outro lado, aliada ao diálogo final entre Villanegra e o policial (Adriano Lisboa) que revela seu próximo alvo, a música antecipa a morte de Ciro. É especialmente através desta música, que a conclusão do filme se afirma na falta de esperança de que seja possível qualquer tipo de reviravolta ou transformação naquele mundo violento e corrupto, governado por forças exteriores àqueles homens narrados e aparentemente inalcançáveis.

Outro aspecto da música nos créditos é a ausência, a despeito do ritmo de baião que sustenta o desenvolvimento da melodia, de uma função de localização explícita. O baião é de fato bastante característico do nordeste do Brasil, ao menos para o público local. No entanto, a tensão criada através da sua articulação com o modo *Frígio* e com a instrumentação, deixa esta informação obliterada. O aspecto nordestino não fica em primeiro plano, mas está lá ao mesmo tempo. Ou seja, a música nos informa algo sobre o lugar nordeste, mas seu conteúdo – a violência, veiculada pela melodia do coro – não lhe é específico, poderia ocorrer em qualquer lugar. Esta característica que a música explora está também presente no filme como um todo; e na opinião de Maria do Socorro Silva Carvalho é um dos elementos que o distingue de *A Grande Feira* – filme que, tendo em vista o próprio tema, teria se esforçado em mostrar a cidade de Salvador no que ela tinha de específico.

“Embora ainda filmado em Salvador, (o filme) não se detinha em problemas específicos da cidade e de seus habitantes nem a utilizava em seu potencial turístico. A capital baiana é apenas o palco onde se desenvolve uma história que poderia ocorrer em qualquer outra grande cidade do Nordeste.”³⁶

De fato a política coronelista, com suas enormes injustiças e matadores de aluguel que botam as coisas no eixo desejado por quem tem o poder nas mãos, é em si um dado típico da região nordeste do país. Como Maria do Socorro observa; não se trata de Salvador, mas de qualquer grande cidade do nordeste, onde opera esta lógica da violência. Entretanto, levando em conta a música e sua relação com a morte como ato derradeiro desta violência, poderíamos estender este território para qualquer lugar. A lógica política que conduz aos assassinatos é sem dúvida específica do nordeste, mas a morte como destino para aqueles que ousam sair da órbita dominante, não. Com efeito, o Brasil como um todo experimentaria esta atmosfera com maior eloquência alguns anos depois do lançamento deste filme.

³⁶ *Op. Cit.* Pg.176

A música dos créditos e sua introdução nos dois momentos que fecham o filme – o assassinato de Pinto Borges e de Rufino – converge uma série de significados e é talvez uma das mais importantes para a compreensão do tema central do filme. Mesmo assim, é um dos temas que menos ouvimos em quantidade. Sua força emana exatamente desta rarefação ao longo do filme. A qual contribui para que o uso inusitado do coro e do modo Frígio cause o efeito de surpresa e do estranhamento em todo o seu potencial.

Estratégia oposta é empregada com o tema que se articula com o personagem de Rufino. Ele é o mais recorrente no filme e poderia ser em um primeiro momento compreendido como um tema de amor que emoldura sua relação com Ana Paula, tendo em vista a quantidade de vezes em que é introduzido neste contexto. Contudo, ele não possui as características típicas deste tipo de música, e isso tem um motivo. O tema de Rufino faz parte dos elementos narrativos utilizados para modificar ou até mesmo inverter nossas primeiras impressões sobre o personagem.

Como já foi dito anteriormente, tendo em vista que Rufino nos é apresentado como um assassino frio, são necessários uma série de expedientes para que o personagem ganhe nossa simpatia, importante por sua vez para a construção do argumento do filme. Trata-se de um tema explicitamente infantil, que é executado predominantemente pela flauta e um violão, que se revezam na melodia e são acompanhados por um baixo, percussão, piano e clarinete. Diferente do tema que abre o filme, a melodia deste é bastante reconhecível. A flauta desenha uma seqüência de notas inicial, baseada no intervalo de segunda maior, (Sib e Dó) que no contexto harmônico (a música está em Mib), formam respectivamente a quinta e a sexta do acorde. Em seguida ouvimos um intervalo de quinta justa entre o Dó e o Sol, a partir do qual se segue uma seqüência de 4 notas descendentes em cima da escala do campo harmônico. Este mesmo formato é repetido simetricamente tomando como ponto de partida a nota Sib (cuja quinta é o Fá). A sonoridade dada pelo intervalo de quinta justa e a escala descendente que a completa, em contraste com a repetição do intervalo de segunda maior, cria uma atmosfera de graciosidade e leveza.

Esta característica da música, quando associada à primeira imagem de Rufino, após o assassinato cometido por ele no início do filme, gera uma ambigüidade que nos obriga a reavaliar o personagem de imediato. Enquanto ele caminha pela cidade com suas malas à

procura da pensão indicada por seu contato, esquecemos por alguns instantes que se trata daquele mesmo assassino que recebera uma tarefa de matar alguém que ainda desconhecemos. Em qualquer filme do gênero esperaríamos ouvir uma música que definisse o aspecto violento do personagem. A música de Remo é, portanto, extremamente eficiente na função que se propõe. Contudo, são as atitudes de Rufino para com Ana Paula, em especial, que confirmam aquilo que a música sugere na cena. Rufino se mostra um homem inocente quanto ao sexo e as mulheres; respeita Ana Paula, e as demais meninas em contraste com o policial e Villanegra que as tratam como objetos.

O mesmo tema é usado na cena que sugere a primeira noite de amor de Rufino com Ana Paula. A música imprime uma inocência na situação, eliminando o componente sexual libertino que poderia estar implícito na relação de um homem com uma prostituta. Ao mesmo tempo em que deposita a inocência sobre Rufino, devolve à Ana Paula o aspecto romântico que a profissão simbolicamente lhe subtrai. Desta cena em diante a música é introduzida nas cenas em que aparece o casal. Todavia, tendo em vista a função inicial que cumpre e suas características estéticas, é mais razoável compreendê-la como um tema de Rufino e de sua inocência.

A última vez em que é solicitada, a música de Rufino aparece em um contexto diferente de todos os demais. É a última seqüência do filme que mostra o personagem entrando na estação de trem para comprar a passagem e embarcar em fuga com Ana Paula, que o encontraria na estação seguinte. A urgência contida na fuga é trazida pelos instrumentos de percussão que dão início à intervenção musical e desenham um ritmo que contempla o passo apressado de Rufino e seu olhar concentrado na ação. Quando os instrumentos melódicos recuperam o já conhecido tema de Rufino, é instaurada novamente uma sensação de incompatibilidade entre música e cena.

A urgência de Rufino em alcançar seu objetivo com Ana Paula já não combina mais com a imagem inocente e a tranqüilidade que a música imprime sobre ele. A própria ação que este objetivo exige seria oposta à tranqüilidade. Neste sentido, ouvimos de um lado os instrumentos de percussão, que se alinham perfeitamente com a ação física. E de outro, temos o tema do personagem, que não dialoga com seu estado atual, mas sim com a característica que o filme se esforçou em conservar no personagem e que é fundamental

para a história. De fato, o mais comum em uma ocasião como esta seria ouvirmos uma música alinhada ao seu estado atual. Contudo, a opção de Remo é inteligente, tendo em vista o contexto. Ainda que contra um personagem caricaturalmente representado como maldoso e inescrupuloso, o ato criminoso e assassino de Rufino contraria a imagem de figura simples e bondosa que testemunhamos até então. O tema musical associado a estes momentos tem a eficiência de recuperar esta característica; fundamental para garantir o aspecto dramático que define sua morte e a conseqüente empatia que construímos pelo sofrimento de Ana Paula.

Este é um filme que depende dos contrastes entre os personagens para satisfazer sua lógica. Depende que as figuras a serem condenadas juntamente com sua visão de mundo, no caso os corruptos políticos, sejam maliciosas e cruéis. Em face de um personagem que colabora com este mundo de corrupção e injustiça como assassino de aluguel; a construção deste contraste depende de expedientes como a música e como a relação que ele estabelece com Ana Paula; expedientes que constituem sua simplicidade e vitimizam sua opção profissional: o assassino se torna uma conseqüência inescapável do mundo construído pelos corruptos.

Tal como acontece com o personagem de Rufino, Ciro também é constituído por um tema musical. No seu caso, contudo, o tema é projetado apenas nos momentos em que ele se encontra com Lucy. Ou seja, diferente do caso de Rufino este está indexado à relação e não ao indivíduo e define sua especificidade em face ao inocente envolvimento entre Rufino e Ana Paula. Há na música um componente sexual marcante que é veiculado pelo caráter da melodia que explora os glissandos do clarinete. Além disso, ela é ligeiramente mais sofisticada que aquela atrelada a Rufino e dialoga na sua instrumentação jazzística (piano, bateria, baixo e instrumentos de sopro) com uma musicalidade noturna de casas de shows e boates.

A química sexual que a música imprime sobre o casal é possibilitada também pelas situações nas quais eles são mostrados. A primeira é um diálogo na praia onde Ciro prontamente revela seu interesse pela moça. Os corpos seminus em trajes de banho se aproximam vagarosamente em meio à discussão sobre o que seriam as corretas atitudes, diante da farsa política que ambos testemunharam na festa do pai de Lucy. Quando o flerte

fica evidente, Lucy pergunta se o interesse de Ciro é apenas no corpo ou também em sua mente, e ele prontamente responde que é em ambos. Um plano de conjunto flagra os instantes antes de um beijo, abortado por Lucy, quando um corte nos leva de volta à pensão. Deste momento em diante, ficamos sobre controle e expectativa de uma relação pautada pelo desejo. Com efeito, a música absorve este componente e o carrega para as demais situações em que Ciro e Lucy aparecem juntos. Este recurso cria uma oposição com a relação entre Rufino e Ana Paula, que é estabelecida pela identificação mútua com a vida em desordem que cada um enfrenta. Neste sentido, ao mesmo tempo em que constitui Ciro e Lucy, a comparação sustentada pela música contribui para afirmar ainda mais a inocência de Rufino diante das mulheres.

Outra cena emblemática em que este tema aparece é quando Lucy e Ciro discutem após a emboscada comandada por Pinto Borges que ele sofre na estrada. O trompete toma o lugar do clarinete e o primeiro plano da pista sonora enquanto assistimos os calorosos beijos trocados pelo casal. A mesma melodia, recheada de apojaturas e glissandos, é potencializada pelo timbre do trompete, que amplifica o sentido sexual adquirido na cena da praia. O ritmo de slow swing jazz, que a música assume, afirma com maior eloquência um diálogo com o estilo e a música compreendida como sofisticada à época que o filme foi realizado. A título de curiosidade, o ritmo que Remo Usai assume era freqüentemente encontrado em arranjos feitos para as interpretações de standards por cantores como Frank Sinatra (*Fly me to the moon*) e Nat King Cole (*Autumn Leaves*). E este último é citado no filme quando um assistente do policial, que colabora com os políticos, lembra justamente de sua elegância e sofisticação para compará-lo com Villanegra.

Ainda que em *Tocaia no Asfalto* o eixo central seja a história de amor vivida pelos dois personagens, o filme toma como referência o gênero policial, além de uma série de expedientes do cinema de suspense. A hesitação de Rufino diante da tarefa de matar Pinto Borges é talvez o ponto alto neste sentido. Uma montagem bastante eficiente mostra a angústia do Coronel, em paralelo a tomadas de primeiro plano do revólver de Rufino. A montagem é bastante eficiente na construção da expectativa e do suspense, mas é a música quem instaura a atmosfera aterrorizante contida na cena. No início ouvimos o tema de Rufino, descaracterizado por uma harmonização, que ao explorar tessituras dissonantes

subtrai-lhe a inocência. Uma seqüência de notas graves executadas pelo baixo e pelo piano arrebatam o tema conhecido e abre caminho para um diálogo entre a bateria e os sopros, que executam uma seqüência de três notas descendentes em intervalo de semitom. Esta seqüência é repetida, mas cada vez que volta, Remo adiciona uma camada de notas, realizando o mesmo intervalo em outra região da escala, criando uma tessitura mais densa e dissonante. Este recurso alinha-se à acumulação de energia que há no personagem diante do dilema de cumprir a tarefa ou respeitar a instituição religiosa que ele segue. Rufino teme que a Igreja, pela lei católica que Ana Paula o descreveu, fique fechada por cem anos caso ocorra ali um assassinato. Este acúmulo, construído pela dinâmica da música, contribui também para fazer aumentar gradualmente a sensação de angústia experimentada pelo Coronel, que do ponto de vista da interpretação do ator, é apenas um conjunto de gestos indicativos e permanece a mesma durante toda a cena.

Outro momento em que a música reflete o espírito policial do filme é a cena da luta entre Ciro e os capangas de Pinto Borges. No momento em que Ciro desce do carro para conferir um corpo estendido na estrada, acreditando se tratar de alguém em apuros, ouvimos os baixos do piano anunciando o perigo que vem pela frente. Este tipo de antecipação produzida pela música é bastante comum em cenas de ação como esta. Um acorde dissonante e agudo (segunda menor) executado pelo piano e pela flauta confirma a emboscada junto com a imagem do indivíduo abrindo os olhos e chutando Ciro. Quando a luta começa, os metais executam um acorde em fortíssimo e aumentam a dinâmica da música para a introdução dos instrumentos de percussão. A percussão, além de dar ritmo à cena da luta, traduzindo com maior confiabilidade o sentido de ação da cena, se alinha com a questão racial implícita nela. Trata-se de dois capangas negros, que usam de golpes de capoeira para derrubar Ciro. Os movimentos característicos da capoeira somados aos primeiros planos vistos de baixo dos indivíduos negros magnetizam a sonoridade afro-brasileira da percussão. Imediatamente, associamo-la aos capangas. Os instrumentos de sopro aderem ao ritmo de crescente intensidade da cena, ao executarem um único intervalo de notas dissonantes que sobem simetricamente na escala, até atingirem um registro agudo e serem interrompidas pelo tiro disparado por Lucy, que ao mesmo tempo espanta os capangas e salva Ciro.

Tendo em vista que este é um momento característico de ação e que o uso de ritmos percussivos com andamento rápido é uma marca do compositor nestes casos, não se pode afirmar que sua intenção era projetar uma sonoridade específica – que sugere a cultura afro-brasileira – nos capangas. A recorrência deste tipo de lógica – ritmos de percussão em cenas de ação – sugere que a função mais plausível é a de alimentar simplesmente a atmosfera da ação. Contudo, a música não deixa de sugerir um comentário: distingue a violência praticada de fato, da violência idealizada e as relaciona respectivamente com a questão de classe – tal como o faz com o personagem de Rufino – que está por sua vez, intimamente ligada a questões raciais.

O problema, quando se faz esta interpretação, é que não fica especificado que a violência é um produto do contexto e da lógica política que definem as relações em *Tocaia no Asfalto*. Por outro lado, esta especificação se garante em algum nível pela trajetória de Rufino no filme, que é um espelho amplificado desta situação em específico. Rufino é como aqueles capangas, uma consequência daquele mundo e das injustiças sociais implicadas em sua lógica, como analisou Maria do Socorro Silva Carvalho.

É importante sublinhar que este ainda é um problema atual na cinematografia brasileira que ao lidar com questões como a violência social procura compreendê-la como produto das disposições de um indivíduo; enquanto o contexto no qual ele está inserido e que deveria ser determinante, passa a ser apenas um cenário entendido como natureza inescapável e inexorável.

2.3.3 Considerações finais sobre a música do ciclo baiano de cinema

Os três filmes, analisados até aqui nesta segunda parte do trabalho, flertam com gêneros bastante reconhecíveis da cinematografia norte-americana, o western e o policial; e a música de Remo Usai contribui em ambos os casos para afirmá-los. A influência que os gêneros americanos exercem sobre o seu trabalho, não exclui, no entanto, uma identidade com o Brasil. O elemento estrangeiro aparece, sobretudo, na maneira pela qual Remo articula os temas com o filme. Aparece também em alguns momentos em determinadas

opções musicais, mas mesmo nestes casos há sempre algo que nos conecta com uma sonoridade local.

Isso ocorre principalmente na instrumentação destas musicas. Trata-se de formações instrumentais mais modestas do que aquelas encontradas nos filmes de Richers. Contudo, esta limitação não compromete em nada a qualidade do trabalho do maestro, muito pelo contrário, é justamente o que distingue sua música e contribui para revelar o tipo de projeto com o qual ela está perfeitamente ajustada. Mesmo que as produções de Herbert Richers fossem compreendidas como precárias no universo da chanchada, os dois filmes com Roberto Pires e *Mandacaru vermelho* foram feitos com recursos ainda menores. Pires criava artesanalmente seus próprios equipamentos de cinema, dada a dificuldade de bancar uma produção. Seu primeiro filme foi iniciado com baixíssimos recursos, até que um conterrâneo, Élio Moreno de Lima, endinheirado e apaixonado por cinema, decidiu investir em seus projetos.

Essa filosofia de produzir cinema com os recursos que estão ao alcance, quaisquer eles que sejam, alimentou o desejo do então jovem Glauber Rocha em investir na carreira. Ali, no início do que seria o Ciclo baiano de cinema, o diretor, que filmou com artistas do mesmo movimento o filme *Barravento*, identificou as primeiras categorias daquilo que viria a ser chamado de Cinema Novo: filmes de baixo orçamento, produções que não se ficam reféns dos protocolos técnicos da indústria e que se ajustam tanto no modo de produção quanto no conteúdo à realidade do país. No entanto, é preciso esclarecer que tais posturas artísticas produziram uma tendência a romantizar esta cinematografia, subtraindo-lhe o componente econômico sem o qual ela simplesmente não existiria. Estes filmes não deixavam de ser uma aposta que almejava também retornos na bilheteria. Muitos recebiam financiamento de pessoas intimamente ligadas ao diretor, ou mesmo dos próprios; seria difícil imaginar que não tivessem expectativa em recuperar o investimento. O próprio envolvimento com estes filmes de uma figura como Herbert Richers, pautado como se verificou até aqui pelo lucro, é denotativo de que havia a confiança que estes seriam os projetos que poderiam dar certo economicamente naquele momento. Ou seja, correndo ao lado do espírito guerrilheiro destes artistas, havia também a vontade legítima de se viabilizar financeiramente. Apesar de aparecer em poucas citações e debates da época, a

viabilização da produção de um filme, tendo em vista que não havia um investimento do Estado a fundo perdido, tal como acontece hoje, dependia que ele desse lucro, para que assim pudesse ser possível a realização de um próximo. Este cenário era comum a qualquer projeto de cinema realizado no Brasil, fosse uma comédia feita no varejo ou um filme de autor

Contudo, a revisão do modelo de produção, que dispensava determinados protocolos técnicos, principalmente pela possibilidade que os equipamentos mais portáteis que chegavam ao país ofereciam, alterou substancialmente a forma estética dos filmes produzidos no Brasil, criando, como muitos teóricos já procuraram mostrar, uma cinematografia especificamente brasileira, sem precedentes no conjunto da obra até então. No caso de Remo Usai, ao assumir as limitações que estes projetos lhe impunham como compositor, ele acabou também por criar uma marca consideravelmente particular em seus trabalhos. A diferença de suas composições em relação àquilo que havia no Brasil à sua época fica mais nítida nestes filmes do que naqueles feitos para a chanchada, uma vez que estes seguiam um modelo musical já consolidado e identificado no que se refere à instrumentação ao produto estrangeiro.

2.4 *Assalto ao trem pagador*: O mercado adere ao projeto autoral e aos temas políticos.

É preciso sublinhar que ao menos até 1964, ano em que se deu o Golpe Militar no país, o conjunto de fatores que foram descritos na introdução deste capítulo, convidava a classe artística ao debate político e à incorporação na prática e no fazer artístico de temas sociais. Mesmo produtores e diretores que sempre miraram a bilheteria com exclusividade perceberam o quanto o assunto havia conquistado o público Brasileiro e se mostrava um importante filão comercial. Herbert Richers, como já se procurou mostrar, conhecido por produções de comédias (citadas na primeira parte deste trabalho), produziu filmes como *Boca de Ouro*, *O 5º Poder* (que ainda que seja um filme de ação, aborda temática anti-imperialista,) ou mesmo *Assalto ao Trem Pagador*.

O diretor Roberto Farias deu a este filme, que marca uma exceção na sua carreira como cineasta e homem de cinema, um tratamento peculiar, ao aliar ao tema de ação sobre

um habilidoso assalto a um trem recheado de dinheiro, questões de luta de classes: os personagens envolvidos no assalto ficam impedidos de gastar a sua parte do dinheiro, sob risco de entregar à polícia pistas concretas sobre o crime. Por outro lado, o personagem vivido por Reginaldo Faria, um burguês desocupado, esbanja a sorte comprando carros de luxo e freqüentando lugares da elite carioca. Remo Usai, que musicou todos os filmes citados acima, marcou, como o diretor Roberto Farias e o produtor Herbert Richers, consonância com o período de exceção vivido no país, já que é justamente neste mesmo período que o músico se encontra com filmes de temática mais séria e politizada e com diretores como Nelson Pereira dos Santos, que como será desdobrado em seguida, procurava novos modelos de produção para o cinema nacional. Modelos que contemplassem nossa condição periférica e o desejo de desalienar o processo de produção de uma arte que é industrial por excelência. É interessante notar que os filmes de temática social e política, musicados pelo compositor Remo Usai, independentes na sua forma, como *Boca de Ouro*, ou não, foram produzidos todos no período do Governo Goulart, (entre 1961 e 1964) justamente a época em que as questões sociais ganhavam uma dimensão de maior destaque no país. O debate político circulava como nunca nos movimentos estudantis e na produção cultural. De fato, parece que o assunto havia se tornado algo irrecusável para o cineasta brasileiro, mesmo para aqueles que não davam na sua carreira anterior importância para a discussão. Roberto Schwartz explica que:

“(..) a deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder (particularmente durante o Governo Goulart, quando chegou a ser ideologia confessa de figuras importantes na administração), multiplicando os qui-pro-quós e implantando-se profundamente, a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país. De maneira vária, sociologia, teologia, historiografia, cinema, teatro, música popular, arquitetura etc. refletiram os seus problemas. Aliás, esta implantação teve também o seu aspecto comercial – importante, do ponto de vista da ulterior sobrevivência – pois a produção de esquerda veio a ser um

grande negócio e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos.” ³⁷

José Luiz de Magalhães Lins foi uma figura central neste sentido. O conhecido banqueiro, presidente do banco nacional de Minas Gerais, foi sem dúvida o maior mecenas neste período. Patrocinava Nelson Rodrigues, era amigo do governador do Rio de Janeiro Carlos Lacerda, um antagonista da política de João Goulart, possibilitou os negócios da editora civilização brasileira de Ênio da Silveira, integrante do partido comunista e financiou filmes como *Assalto ao Trem Pagador*, *Terra em transe* e *Vidas Secas*. De acordo com Ruy Castro, sem sua contribuição financeira o Cinema Novo não teria sido possível.

*"Cada filme (do Cinema Novo) era um parto para ser rodado e muitos deles não teriam existido se não fosse pelo Banco Nacional, leia-se **José Luiz de Magalhães Lins**, em empréstimos a perder de vista."*
(Ruy Castro, em citação no site do banqueiro)³⁸

Por outro lado, foi uma figura chave, junto com o tio Magalhães Pinto, na articulação do golpe liderado pelo General Olympio Mourão Filho. Ou seja, o investimento em uma produção cultural (cinema, livros) que contrariava suas convicções e práticas políticas e ideológicas reais e concretas, revela que o banqueiro estava interessado, sobretudo nos proveitosos negócios que ela reservava. Em outras palavras, o envolvimento ambíguo de um personagem ligado ao golpe militar, com um cinema que rejeitava seu mundo, e que desejava sua superação é um denotativo do alto poder de circulação que o conteúdo de esquerda havia conquistado no mundo da mercadoria. Com efeito, seu envolvimento com estes personagens, contrários à manutenção daquilo que ele representava como indivíduo e classe, foi interrompido quando o estado passou a policiar e punir com maior vigor seus antagonistas.

³⁷ *Op. Cit.* Pg. 14

³⁸ <http://www.joseluizdemagalhaeslins.com.br/citacoes.htm>

Um olhar rápido sobre a filmografia de diretores como Roberto Farias e Alberto Pieralisi revela de um lado filmes de título bastante inclinados à comédia e aos assuntos domésticos e prosaicos. Com efeito, é justamente neste momento, de intensa busca por uma transformação política e pelo debate crítico, que encontramos uma aproximação a temas como a luta de classes, o imperialismo, o papel da mídia como mistificadora do povo brasileiro e como responsável pela sua orientação ideológica. Notamos, por outro lado, as indelévels implicações da história na carreira destes profissionais: imediatamente após o golpe, eles voltam a procurar os antigos assuntos. Alex Viany avalia e confirma esta espécie de parêntese na orientação artística de Roberto Farias em específico:

*“Outro cineasta fronteiro é Roberto Farias, que foi criado na chanchada e que fez seu primeiro filme sério, Cidade ameaçada, em 1960. Seu sexto filme, O assalto ao trem pagador (1962), colocou-o entre as melhores promessas do novo cinema; mas Farias não cumpriu a promessa em Selva trágica (1964), retornando à comédia irresponsável com o sucesso comercial de Toda donzela tem um pai que é uma fera (1966); e, abandonando outros projetos mais promissores, ele agora volta a buscar um sucesso comercial fácil através de uma comédia musical estrelado pelo ídolo da juventude iê-iê-iê, Roberto Carlos.”*³⁹

O mesmo autor, no entanto⁴⁰, inclui o filme entre as promessas de um novo cinema, quando afirma que cabem na moldura do cinema novo, já que nas palavras de Glauber este havia virado algo que todo mundo usa, *Assalto ao Trem Pagador* e outras experiências de cineastas que não estavam diretamente conectados aos debates do grupo. Para o autor, incorporar o assunto específico do Brasil e de suas contradições sociais, as particularidades do nosso povo e da nossa luta de classes, já seria um avanço diante da mediocridade de uma produção que ignorava essa realidade. A questão da novidade estética, do experimento e do filme como um processo, características identificadas nos filmes mais emblemáticos do movimento (especialmente os de Glauber) é posta de lado nesta avaliação. Contudo, o autor

³⁹ *Op. Cit.* Pg.181.

⁴⁰ *Op. Cit.* Pg 152

não deixa de marcar a diferença entre uma prática e outra, quando mostra seu profundo entusiasmo e compreensão com um projeto menos engessado em princípios dominantes. Vale lembrar que nesta mesma avaliação encontram-se os filmes de Roberto Pires.

Destacou-se aqui, a título de parâmetro, o trabalho destes diretores em especial, pois são diretores que requisitaram música de Remo Usai. No entanto, este cenário se mostra recorrente na trajetória de muitos artistas da época. Naquele momento histórico, o artista politizado pôde desejar que a energia que havia sido acumulada para a transformação radical do Brasil, na moldura dada pelo Governo Goulart, fosse efetivamente colocada em prática. Como consequência, testemunhamos um avanço notável nas formas de produção e na arte produzida no país. Por outro lado o Golpe contrasta dois momentos e firma uma fronteira entre Abril de 64 e os anos seguintes: é literal em todos os sentidos, mas especialmente na expressão cultural do país.

2.4.1 *Assalto ao trem pagador* – considerações iniciais

Em 1962 os jornais celebravam o lançamento de *Assalto ao trem pagador*, comparavam sua qualidade ao sucesso de *O pagador de promessas* e destacavam, quase sempre de forma positiva, a forte influência do thriller norte-americano sobre o filme. Sérgio Augusto para o Correio da manhã elogiava a opção do diretor em tomar como referência uma cinematografia objetiva e clara, em detrimento ao cinema Europeu que encantava alguns de seus colegas cineastas. As críticas eram consoantes em avaliar o filme de Roberto Farias como uma etapa conquistada do diretor em direção ao cinema sério e comprometido:

*“E o Assalto ao trem pagador revela, justamente por não ser uma obra-prima intemporal e fortuita, um lento, mas grandioso progresso desse rapaz que – segundo me parece – engatinha honestamente em seu meio de expressão, procurando aprender a campo aberto, lutando e melhorando”.*⁴¹

⁴¹ Carlos Heitor Cony. Fonte: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/02101351005.pdf>

A recepção praticamente unânime que o filme recebeu se deve ao fato deste possuir características que agradavam tanto ao crítico conservador, quanto àquele com expectativas por um cinema progressista e político. Cada qual apontava suas devidas ressalvas, contudo, em nenhum momento o filme é rejeitado por completo. Roberto Farias convence ao incorporar o assunto social, por um lado, e agrada ao assumir uma cinematografia reconhecível o suficiente para que o filme se configure como popular.

Não obstante, o principal elemento que o projeta na esfera popular é o assunto derivado de um acontecimento real e conhecido à época através da crônica policial que o explorou e divulgou. O assalto ao trem pagador da central do Brasil aconteceu no dia 14 de Junho de 1960. Era, portanto, um assunto vivo na memória do brasileiro, por sua audácia e pela vocação ao espetáculo dramático. O trem, que levava todo o pagamento dos funcionários da Central e de outras estações, fazia seu trajeto sempre no mesmo horário e dia. Naquele mês de 1960, os bandidos plantaram bombas nos trilhos, que fizeram descarrilar o trem na altura do Km 71 da ferrovia (que era conhecido como curva da morte) e obrigaram-no a parar. Anunciando o assalto por um mega-fone, segundo depoimentos, os bandidos deram início à ação fria e sistemática que impressionou a polícia da época. Tendo repercutido com grande intensidade nos jornais, toda a atenção do país se voltou para o trabalho da polícia, que mês a mês vinha a público dizendo ter pistas que se mostravam sempre falsas. Por meses a delegacia responsável pela investigação do caso prendeu e interrogou mais de 500 suspeitos sem sucesso.

Uma tocaia frustrada, que envolveu 600 policiais em Copacabana, foi o ponto alto da ação policial antes que os jornais comessem a abandonar o assunto. Agindo à margem dos acontecimentos cobertos pela imprensa, um detetive de nome Perpétuo Freitas da Silva, conhecido por sua competência em localizar e prender bandidos, lembrou-se de um criminoso preso por assaltar alguns imóveis. Ao pedir que este narrasse o episódio, o detetive tomou atenção à descrição que ele sem perceber fazia de seus comparsas e a comparou ao retrato falado dos bandidos. Cruzando estes dados com informações que obteve na favela, na qual acreditava viverem os mesmos, Perpétuo chegou a três irmãos, Sebastião, Manoel e Zeferino que poderiam estar envolvidos no crime. Os moradores

informaram que um deles, Manoel, havia mudado de vida de forma repentina: comprou carros e móveis, o que chamou a atenção do policial. Com os irmãos presos pouco a pouco, cada um dos integrantes do assalto, mesmo aqueles com participações mais indiretas, foram capturados. Tião Medonho, como ficou conhecido o último a ser preso, foi dedurado pela esposa, quando esta descobriu que ele vivia uma vida paralela com outra mulher. Suas informações permitiram à polícia localizar grande parte do dinheiro roubado, sob o espelho de um armário na casa da amante.

O potencial dos fatos ocorridos para alimentarem o drama de *O Assalto ao trem pagador* foi intensificado com o ângulo que Roberto Farias deu à história. Em sua versão, a impossibilidade dos integrantes pobres usufruírem do dinheiro roubado é um dos assuntos principais e ponto de apoio para a expectativa gerada pela resolução da história, que segue a seguinte fórmula quando a enxergamos sob o ponto de vista dos assaltantes, como o próprio filme sugere: assalto (ação) > reparação (melhoria de vida) > > desestabilização (a novidade do dinheiro e suas implicações na ética do criminoso) > perseguição (expectativa – vitória do excluído/vitória da lei?) > e punição.

Neste esquema, Roberto Farias nos coloca ao lado dos integrantes pobres do assalto: a condenação moral que poderíamos fazer de seu ato criminoso fica atrás da verificação da sua condição de classe e da impossibilidade de superá-la. O crime como fato não se justifica por este caminho, mas é um elemento que coloca em dúvida o julgamento dominante que se faz neste tipo de situação. Para reforçar esta lógica, o diretor contrasta os personagens marginais, especialmente Tião Medonho, que é mostrado como carismático e íntegro. Na segunda sequência do filme, Tião leva sua parte do dinheiro à favela, e divide com um amigo que ficou impossibilitado de participar do roubo, por conta de uma perna machucada.

Na verdade, o dinheiro deste amigo é reservado logo no início, quando o bando divide o resultado do roubo. Sua atitude em querer o dinheiro para o amigo que não participou é, no entanto, contestada por Grilo Peru. Vivido por Reginaldo Farias, o personagem é mostrado como impiedoso, cruel e interesseiro; pois leva ele também uma quantia para um suposto participante ausente, que não existe, apenas para adquirir uma soma maior na divisão. Essas características que os definem levam o espectador em um

primeiro momento, a se identificar com um em detrimento do outro, a despeito do ato criminoso e do potencial para a produção de violência, comum aos dois.

A condição de Grilo Peru de homem branco, que permite sua circulação no mundo das altas classe sociais e, portanto, o usufruto do dinheiro roubado, é didaticamente colocada em face da condição dos demais personagens. Este esquema faz com que o assalto seja compreendido não apenas através da moral e da ética, mas, sobretudo, da luta de classes e das suas conseqüências para o indivíduo à margem da sociedade de consumo e da circulação do dinheiro. Um segundo contraste é posto na descrição do desejo de consumo de cada um dos personagens. Enquanto Grilo Peru persegue o luxo, consumindo roupas caras e um carro conversível para impressionar uma grã-fina, os demais personagens gastam com itens que possam garantir sua sobrevivência e seu trabalho. Um caminhão, carteiras para a sala de aula da favela e alguns poucos brinquedos para os filhos.

A cena mais emblemática nesta etapa, em que assistimos ao destino que cada um dos personagens dá ao dinheiro, é quando Tião Medonho traz um carregamento de água para toda a comunidade. Ela marca claramente a diferença entre seu personagem e o de Grilo Peru. Por outro lado, quando se trata da proteção de sua liberdade e de sua participação no crime, ele afirma com veemência sua violência. Fiel – e talvez o único, junto com o inocente cachaça – ao acordo feito entre eles de gastar apenas 10% em um ano, Tião jura os comparsas de morte, inclusive o próprio irmão caso o acordo não seja cumprido. No entanto, sua capacidade de produzir violência, característica que poderia depor contra o personagem, fica constantemente sob controle de seus valores éticos, especialmente quando se mostra um benfeitor da comunidade e se esforça em proteger os comparsas de chamarem a atenção da polícia.

A questão racial se faz explícita na seqüência em que o bando pune Grilo Peru e este afirma que o acordo servia apenas para eles, já que suas fisionomias de homens pobres, não permitiam que eles gastassem o dinheiro sem chamar atenção. Antes de ser baleado por Tião Medonho, Grilo ainda o chama de feio, fedido e macaco, contribuindo para o contraste que se estabelece entre os dois personagens e favorecendo um julgamento mais positivo, ainda que ambíguo, de Tião Medonho por parte do público.

A música é um dos elementos que contribui para ativar esta perspectiva sobre os personagens. A moldura que a música imprime sobre o drama familiar de Tião Medonho reforça uma leitura empática do mesmo. Ainda que sua vilania seja evidente, ela está sob constante influência da maneira amorosa pela qual o personagem lida com a família. Sobretudo, quando esta é colocada em face à frivolidade de Grilo Peru e do casal burguês com quem ele se relaciona. A música da sequência em que os filhos de Tião Medonho dormem, enquanto este está sendo perseguido, assume com tal intensidade esta tarefa, que chegou inclusive a irritar o então crítico Carlos Heitor Cony em 1962, que esperava ver outro tipo de compromisso para com um filme, que segundo sua avaliação, estritamente técnica, era maior e mais sério do que isso.

Com efeito, o filme emparelha uma série de dispositivos narrativos para nos seduzir a um ponto de vista específico e a música é fundamental nesta lógica. Neste sentido, o ponto de vista do filme é consoante à atmosfera política que a arte procurava apresentar neste período. No entanto, o cinema de Roberto Farias, mais habituado às diligências do bom entretenimento e que parecia, como já foi mostrado, se aproveitar do sucesso comercial deste tipo de tema, certamente encontraria ressalvas ao incorporá-lo, como foi o caso.

É importante, portanto, procurar compreender a aderência de uma música, pautada na lógica do melodrama, sob um filme com pretensões políticas como este; bem como a confusa recepção que ele teve por parte da crítica. Para emoldurar este debate parte-se da proposição de que não é a música isoladamente que compromete as intenções do filme, como avalia Cony. Remo Usai correspondeu às suas demandas sem qualquer descuido. O debate deve ir mais longe: a forma do filme como um todo é que parece não dar conta da complexidade de seu conteúdo ou de sua potência. A seguir será feita uma análise detalhada da contribuição da música para o projeto narrativo de *Assalto ao trem pagador*. Desta forma, criam-se as condições necessárias para avaliá-la em face ao projeto maior que era a tentativa de encaminhar no cinema brasileiro, não apenas uma descrição posicionada das características de uma sociedade rigorosamente dividida em classes, mas, sobretudo, abastecer o espectador de um espírito crítico autônomo.

2.4.2 A música em *Assalto ao trem pagador*

2.4.2.1 O assalto

A sequência inicial de *Assalto ao trem pagador* começa com o som de um trem deixando a estação e o anúncio, por parte de um telegrafista, do horário de sua partida. Uma tomada aérea revela a estação e o movimento do trem, quando ouvimos os baixos oitavados de um piano. Já nos primeiros compassos, a música nos informa o caráter da cena. O plano seguinte mostra um close dos trilhos e duas bombas amarradas a um fio. Neste mesmo instante, o naipe de metais executa três vezes um mesmo acorde, que sublinha a importância daquela bomba: um procedimento que alinhando-se à potência do primeiro plano, chama a atenção para o que tem de extraordinário no quadro. Em seguida, a câmera acompanha os trilhos e um corte reproduz o mesmo movimento na linha do telégrafo, enquanto ouvimos uma mixagem do som elétrico do código Morse e da voz do telegrafista, que indicam simbolicamente o deslocamento da informação pelos cabos. A música neste momento afirma seu caráter sombrio; o naipe de sopros desenha acordes no mesmo ritmo que os primeiros, intercalando-se com o baixo oitavado do piano. No final da linha de transmissão, vemos um fone de ouvido pendurado indicando que a mensagem fora interceptada por alguém. Um corte nos revela objetos espalhados pelo chão: cigarros, bebida, uma carteira e uma bolsa de mulher.

Neste momento, a música assume uma característica distinta. O contrabaixo e o violoncelo são solicitados em pizzicato e executam notas bastante separadas umas das outras, deixando um espaço de pausa. Este tipo de instrumentação e música é frequentemente associado de forma pontual com a ação física em uma cena. Como as notas musicais se destacam no silêncio deixado pela pausa, elas combinam de forma bastante contundente com ações físicas claras e objetivas. É bastante comum ouvirmos articulações como esta em cenas na qual um personagem se desloca de forma dissimulada, sem querer ser ouvido ou visto, pois seu objetivo é surpreender alguém. Nestes casos, quando o personagem tomado como exemplo surpreende sua “vítima”, os pizzicatos são seguidos de uma intervenção mais maciça na instrumentação, que auxilia no efeito de surpresa, já que

contrasta com os silêncios deixados pela pausa e pela instrumentação reduzida. Não é o caso em *Assalto ao trem pagador*. Enquanto a câmera continua revelando os objetos deixados no mato, os violinos tomam o primeiro plano da música executando dois acordes de diminuta (Fá e Sol) repetidas vezes. Dialogando com os violinos, ouvimos os metais em acordes curtos. A insistente repetição dos violinos, e os acordes de metais em contraste com os pizzicatos, parecem favorecer a idéia de que algo extraordinário irá acontecer, no entanto, continuamos vendo apenas o trem em deslocamento e um funcionário se sentando calmamente no final do último vagão. Pelo fato de serem muito comuns em articulações como a citada acima, este tipo de instrumentação conseguiu alcançar autonomia de significado em relação à cena com a qual se relaciona, de modo que quando é executada, gera uma expectativa específica, mesmo que fora deste contexto. Remo Usai usa o clichê musical, mas ao deslocá-lo de contexto, consegue um efeito bastante eficiente. Esta falsa expectativa gerada pela música, que contribui para a tensão da seqüência, é potencializada pelo efeito dos pizzicatos e da resolução em acordes diminutos executados pelo violino.

Durante o restante da seqüência, a música é trabalhada basicamente com a mesma lógica. Quando os acordes repetidos de diminuta nos violinos cessam, ouvimos ataques em staccato nos metais e no contrabaixo, que antecedem uma seqüência de acordes ascendentes nos metais. A progressão na harmonia, pautada por uma seqüência ascendente das notas que ficam na ponta, gera novamente uma expectativa que não se resolve. No entanto, ela valoriza o significado das informações trazidas pela imagem: uma metralhadora e um disparador ligado por fios à bomba que vimos no início, que não deixam dúvidas quanto ao assalto até então apenas sugestionado pela imagem e pelo título do filme.

Quando os elementos do assalto estão devidamente dispostos, a música assume um caráter rítmico, os instrumentos de percussão são solicitados e pela primeira vez ouvimos um tema melódico, tocado pelo saxofone. O tema é, no entanto, interrompido para que os violinos voltem a executar acordes que se repetem, mas que irão desta vez ter a expectativa que geram, satisfeita na explosão da bomba, que dá início à intervenção dos assaltantes. Os acordes executados nesta ocasião são Sol sustenido e Lá, ambos com quinta aumentada; intervalo que gera uma sensação de tensão tão intensa quanto os acordes de diminuta, com o benefício aqui de sugerirem o som da buzina do trem. Para colar ainda mais a execução

musical na imagem do trem, Remo diminui o andamento da música, dando uma idéia de que o trem está reduzindo sua velocidade. A imagem do trem em alta velocidade contraria a informação dada pelo som, gerando uma sensação de desacerto que nos prende diante da tela. Toda esta atenção gerada pela construção da relação entre a música e a imagem é arrebatada pela explosão da bomba. Quando a bomba explode, a música é interrompida para que ouçamos apenas o som dos revólveres e das metralhadoras, que ganham maior destaque por conta do silencio deixado pela música. Este destaque dado aos tiros contribui para que o assalto adquira o sentido de violência necessário à dramaticidade buscada na seqüência.

O silêncio predomina durante a abordagem inicial dos bandidos ao trem e o diálogo entre os maquinistas. A música retorna apenas quando os bandidos, de saída do trem, notam que um de seus colegas, aquele que havia se sentado do lado de fora do último vagão, está morto. Uma seqüência harmônica de violinos dá início à vinheta musical, que sublinha dramaticamente o sentido da morte do funcionário no contexto da cena. No corte para a cena seguinte, metais e piano tomam o lugar das cordas, quando ouvimos novamente os ataques em staccato de um mesmo acorde, articulados com o plano do trem visto por trás através do vão entre as pernas de um dos bandidos. A mudança do padrão musical aqui é fundamental para conservar a potência que a música confere à morte do maquinista, assim como o silêncio após a explosão do trem, que permite um contraste importante para este efeito de destaque dado pela música.

Novamente a música abandona a pista de som para dar destaque a uma etapa importante do assalto, que contém um diálogo essencial para a trama do filme. Um dos bandidos atira em um maquinista que foge enquanto outro, impedindo-o, esclarece que aquele está do lado deles. Dissolvido em uma trama mais complexa de sons, um diálogo como este correria o risco de não ser ouvido. Assim, a música volta novamente no formato de vinheta, quando vemos o maquinista alcançando a estrada onde um caminhão guardado por outro bandido está estacionado. Ouvimos a voz característica de Grande Otelo sob uma máscara escura enxotando o homem para longe da cena e profetizando sobre seu destino com a polícia. A curta vinheta é novamente iniciada com as cordas e encerrada com metais e piano. Nesta, porém, o início é um pouco menos dramático e mais melódico. Esta melodia

é executada apenas pelo violoncelo, enquanto os violinos sustentam uma nota contrastante em trêmulo, que potencializa a tensão provocada pela cena: não sabemos pela maneira como a cena é montada e pela informação do diálogo anterior entre o bandido que atira e o que impede, se o assaltante que guarda o carro sabe sobre o papel do fugitivo no esquema; portanto se vai ser morto ou não. A melancolia do violoncelo ganha um sentido de piedade, como se a música previsse um destino trágico para aquele personagem. Sua associação aos trêmulos do violino, que projetam o sentido do trágico dentro desta atmosfera tensa, é extremamente precisa na narrativa da cena e fundamental para o esquema geral da sequência – gerar falsas expectativas.

Voltamos a ouvir música quando os personagens finalizam a ação e iniciam sua fuga. Nesta cena a música assume o primeiro plano e se apóia, sobretudo, em um padrão rítmico executado por instrumentos associados ao samba (tamborim, agogô e bumbo). Ouvimos inicialmente o ritmo do baião sobre o qual é construído um diálogo de acordes, curtas frases de baixo e frases melódicas também tensas, produzidas pelo piano, pelos metais e as cordas. Durante este percurso inicial vemos uma das caixas com o conteúdo do dinheiro caindo no chão e sendo deixada para trás. Este sentido de urgência, mostrado durante, fuga é potencializado, principalmente, pelo ritmo frenético da percussão.

Em seguida, vemos uma manada de bois no meio da estrada atrapalhando o trajeto que é testemunhado por um boiadeiro. A música é colocada em segundo plano para que possamos ouvir o som dos bois, e aproveitando esta deixa da mixagem, Remo Usai transforma o baião em um ritmo de samba, some o agogô para a introdução de um chocalho. Tendo em vista que a cena seguinte mostra o caminhão alcançando o asfalto para logo em seguida chegar à cidade, poderíamos inferir que na lógica da música de localização, bastante explorada por Remo em outros contextos, o ritmo do baião é associado ao ambiente vazio do campo, enquanto o samba aponta em direção ao mundo urbano para o qual os personagens estão se dirigindo. Sobreposto ao samba, continuamos a ouvir o diálogo de acordes e curtas frases melódicas entre o piano, as cordas e os metais. Uma tomada aérea mostra a cidade, o depósito onde estaciona o caminhão e, por fim, um corte para plano geral do depósito mostra os bandidos entrando para fazerem a divisão. A música é então cortada em fade out para dar destaque ao diálogo entre os bandidos.

Durante a divisão do dinheiro tomamos conhecimento da hierarquia existente entre eles. Enquanto Tião Medonho representa a figura dominante, pela força física e a disposição em produzir violência para proteger-se ou proteger o esquema, Grilo é reconhecido por ser o portador das qualidades intelectuais necessárias para aquela operação, bem como o contato com a figura ausente do engenheiro, que seria o mentor daquele e de um possível assalto futuro. No destaque dado às duas figuras na cena, a música representa um importante papel. Em primeiro lugar ao colaborar no desenho do personagem de Tião Medonho quando este enfrenta Tonho. Ao reclamar parte de seu dinheiro, Tião argumenta ter ficado pra trás na caixa que ele deixou cair, Tonho diz então que aquilo não é direito. Tião se sentindo desafiado se levanta e vai com a arma apontada em direção ao colega. A câmera acompanha o trajeto mostrando o personagem de baixo para cima, utilizando-se de um código mais do que convencional – que já na década de sessenta era usado com uma frequência a ponto de o aproximar do desgaste. A música nesta ocasião é solicitada então para garantir o destaque dado à figura de Tião e a leitura que devemos fazer de seu personagem. Dois violoncelos desenharam em oitava uma melodia em tom menor e são então arrebatados pelo naipe de sopros que respondem encerrando esta curta interferência musical. Ainda que curta, ela possui características bastante reconhecíveis do repertório de melodias utilizadas na descrição da vilania de um personagem, que não deixam dúvidas quanto à superioridade de Tião no esquema.

A mesma tarefa narrativa é desempenhada pela introdução da música durante a recomendação de Grilo aos colegas. Mesmo tendo sido rebatido por Tião Medonho na discussão sobre o dinheiro, Grilo procura mostrar sua vantagem através do conhecimento. Lembra aos colegas o pacto de gastarem apenas 10% dos proveitos no primeiro ano, para que assim não chamem atenção, e mostra quais seriam as consequências caso alguém descumpra o pacto ou abra a boca para a polícia. Neste caso, contudo, a música é menos empenhada em representar as categorias da vilania e do personagem em particular. Seu tom é mais melancólico e aponta junto com a câmera para os olhares intimidados dos assaltantes, projetando o provável futuro trágico descrito por Grilo. Ou seja, a música não descreve o personagem de Grilo, mas sim o efeito que ele tem sobre os demais. Mesmo desprovido da força ameaçadora de Tião, o personagem parece se garantir pela

determinação em cumprir com o pacto. Esta frieza fará dele o personagem antagonista a Tião Medonho, pois seu poder não é algo tangível como a força do outro. Não está nele propriamente, como a articulação entre a música e a tomada da câmera que flagra o rosto dos assaltantes sugere; ele repousa no fato de que os demais o desconhecem e não sabem o que ele pode esconder. Sua garantia é reforçada pela figura ausente do personagem do engenheiro, que saberemos futuramente ter sido inventado por ele, e que é descrito como alguém com poderes suficientes para acabar com a vida de qualquer um deles, ainda que de forma oculta.

2.4.2.2 Reparação

A “reparação” neste trabalho pode ser compreendida como a seção que organiza a progressão dramática do enredo em *Assalto ao trem pagador*. Ela pode ser vista a partir dos assaltantes, que passam com os ganhos de sua empreitada a poder projetar uma nova vida na favela. Mas, pode também ser vista do ponto de vista da polícia, que em sua busca pelos criminosos quer acima de tudo recuperar o dinheiro roubado. As duas primeiras seqüências contemplam de início esta lógica e mostram em paralelo os esforços em eixo oposto de cada um deles: os assaltantes para proteger o dinheiro e sua identidade e a polícia para encontrá-los.

Na primeira cena após o assalto é o trabalho da polícia que nos é mostrado. Repórteres e investigadores reúnem os elementos do assalto que foram deixados para trás, como a cartela de cigarro, a bebida, a bolsa e a caixa de dinheiro e os articulam com o depoimento dos maquinistas rendidos para construírem as primeiras hipóteses do roubo. Ouvimos apenas os diálogos, sem música e a conclusão de um repórter que acredita erroneamente tratar-se de uma quadrilha internacional.

Esta é uma importante informação dentro da lógica da reparação, pois é sob controle dela que assimilamos a seqüência seguinte, que nos mostra o destino que cada um dos assaltantes dá ao seu dinheiro. Entendendo que a polícia está longe de saber a verdade, acompanhamos os eventos que se seguem neste início de filme com a confiança de que o plano dos bandidos irá dar certo. Esta estratégia inicial é importante, pois como já foi dito

anteriormente os personagens são mostrados de tal maneira que a nossa certeza moral quanto ao assalto é abalada diante da empatia que criamos por alguns deles. Parte desta empatia é composta pelo desejo de que eles tenham sucesso. Este desejo por sua vez é alimentado, sobretudo pela articulação entre estas duas seqüências. O contraste entre a condição dos personagens (distância da verdade x domínio da situação) é mostrado tanto no conteúdo das cenas quanto na sua forma. A maneira pela qual os personagens se apresentam é arrematada pelo plano geral no final da cena. Visto de um ponto de vista distante do trem e da multidão entorno dele, ele nos coloca, como no restante do filme, fora do alcance de suas histórias particulares que poderiam nos seduzir a construir algum nível de simpatia. A ausência de música também é fundamental para que na seqüência seguinte, que se passa na favela onde moram os bandidos, ela ganhe um sentido destacado e contribua de forma eficiente para a construção deste contraste.

A cena seguinte à investigação dos policiais mostra também um plano geral da favela. Mas aqui o movimento é contrário: ela começa do impessoal para pouco a pouco revelar em detalhes a vida de cada um dos bandidos, especialmente Tião Medonho. No percurso inicial de Tião Medonho e Cachaça para a casa onde moram é mostrado o ambiente da favela e a relação destes personagens com alguns moradores mais próximos que conhecem o plano. O irmão de Tião Medonho, que lhe pede dinheiro para poder cuidar da mulher, oferecendo em troca uma caminhonete roubada e Miguel, dono de um bar e amigo do bando para quem Tião prometeu parte do dinheiro roubado. Miguel deveria ter integrado o grupo, mas tendo machucado a perna foi substituído por Cachaça. Vemos também crianças brincando na água parada dos buracos da rua e mulheres carregando latas de água na cabeça em uma composição bastante típica daquilo que o imaginário nacional reconhecia ou ainda reconhece como favela (tal como descrito no conhecido samba de Candeias Junior). A música, eleita por Remo Usai, é unicamente percussiva e executa um ritmo de candomblé que coloca em evidência a cultura negra presente na favela. Os personagens fazem o sinal da cruz diante da Igreja Católica, e Cachaça, em um dos poucos monólogos do filme, cita São Jorge, santo católico que no candomblé e na umbanda do Rio de Janeiro passou a ser associado a Ogum se tornando um signo da intersecção entre a cultura branca e a cultura negra. A música articulada com todas estas informações é o

elemento responsável por convergir cada uma delas em uma composição única, que coloca a cultura afro-brasileira como assunto e como fator distintivo de classe, fundamental para a tese que o filme irá expor. Vale lembrar que esta questão será colocada com evidência no plano do diálogo apenas no fim do filme, quando Grilo enfrenta Tião Medonho, mas já está esboçada em composições como esta logo no início do filme.

Quando Tião chega a sua casa, somos colocados diante de uma relação mais íntima entre ele e sua mulher. Tião despeja o conteúdo de sua sacola na cama, mas a esposa não dá importância nenhuma ao dinheiro e revela seu amor incondicional, quando se mostra aliviada por ele ter voltado a salvo. Uma melodia de violoncelo traduz a complexidade daquele momento, se dividindo entre a ternura e a construção de uma atmosfera de perigo. Quando o casal se beija apaixonado, Remo Usai apela pelo clichê: uma escala ascendente de violinos, que repousa sobre uma melodia rápida e doce que dá intensidade à cena. Este tipo de uso da música era muito comum no cinema americano deste período. O filme *Cantando na Chuva* (Gene Kelly e Stanley Donen – 1952) usa este recurso inclusive na chave da paródia, na segunda seqüência, quando vemos o último filme mudo feito pelo casal Lamont e Lockwood. A escala ascendente dos violinos acompanha sempre o movimento dos corpos um em direção ao outro e a nota aguda na qual ele repousa assume a melodia anteriormente executada algumas oitavas abaixo (neste caso pelo violoncelo) conferindo uma importância maior para o beijo enquanto ação.

É comum neste tipo de articulação a câmera se movimentar de um plano de conjunto a um primeiro plano do rosto do casal se beijando. Não é o caso em *Assalto ao trem pagador*. Na versão de Roberto Farias e Remo Usai para esta clássica cena de beijo, o movimento é mais contido e a câmera flagra os personagens em intimidade desde o abraço de alívio que Zulmira dá em Tião.

O beijo termina junto com o acorde da música, e quando os dois se deitam na cama, ouvimos uma ruptura brusca e uma versão mais intensa e clara da música de candomblé. Remo abandona a chave clássica justamente quando o amor, através daquele abraço e daquele beijo, também perde o seu componente clássico. A relação do casal passa a ser compreendida e estetizada na sua especificidade que é, sobretudo, racial. Não estamos diante das figuras caucasianas do cinema americano, mas sim daquilo que é constitutivo

deste Brasil da favela: a raça negra e excluída do jogo social dominante. Roberto Farias e Remo Usai compreenderam que tal assunto não poderia ser abandonado e tampouco deixado de se interpretar.

Quando Remo e Roberto Farias contrastam o clássico beijo com os corpos na cama sob a música de candomblé, já nos dão uma pista do caráter postiço que aquela nova condição financeira tem para aqueles personagens. Neste sentido a escolha por uma forma clichê de se interpretar o beijo está além da referência pura como matéria prima irrefletida, pois se torna um inteligente comentário neste contexto: o destino incabível que ela tenta imprimir sobre o casal e que quase nos convence é logo contraposto a real condição em que eles vivem. Condição que sabota imediatamente qualquer salvação ou reparação que o público poderia desejar para o casal, estando diante da sua versão clássica e identificável. Este caráter da cena é reforçado quando Zulmira diz “O bom é se a gente já tivesse um colchão de mola”. Ela não só mostra mais uma vez que o interesse dela é o marido, mais do que a potência que o dinheiro reserva, mas também a real situação em que vivem, e o mundo ao qual pertencem; que é enfim o principal tema do filme.

O último plano desta sequência mostra a mão de Tião agarrando o dinheiro enquanto Maria o beija. Este plano nos conecta diretamente com a cena seguinte em que vemos a relação de outro casal em face da novidade trazida pelo dinheiro. Edgard, um professor de ensino médio da favela é censurado por sua mulher Margarida. Na discussão ela não reprova o roubo em si, mas acredita que pobre não pode roubar este tipo de quantia. Quando ela tenta queimar o dinheiro, Edgar a interrompe e lembra a mulher que tem o desejo de comprar um carro para que os dois possam passear juntos. A qualidade da vida matrimonial do casal, materializada no carro, é o argumento que o salva e é sublinhado pela presença da música. A melodia doce executada pelo violino ativa uma espécie de sentimentalismo, que dá à cena da discussão o sentido afetivo que Edgard procura usar a seu favor. Mesmo sendo apenas uma pequena vinheta musical, articulada com o plano da privada em desuso sendo coberta por outros entulhos que ali estão para esconder o dinheiro roubado, a música tem a potência de nos colocar do lado do personagem. Identificamo-nos com sua vida simples, representada pela casa onde moram e com as suas ambições pequenas que o distanciam da imagem tradicional de um criminoso capaz de desempenhar

um assalto de tamanha sofisticação como aquele. Esta breve cena com Edgar é irradiada para os outros personagens, pois nos conduz a fazer um julgamento geral menos mediado pela moral dominante.

O mesmo acontece com a cena seguinte que mostra Tião Medonho recebendo Miguel o integrante que havia ficado fora do assalto, em sua casa para entregar-lhe sua parte do roubo. A lealdade aparece aqui como uma característica que contribui para a empatia que construímos pelos personagens. No desfecho da cena, Tião alerta o amigo que se este não seguir o pacto ele mesmo o matará. A música utilizada aqui é exatamente a mesma usada na cena em que Tonho e Tião se enfrentam na divisão do dinheiro por conta da caixa deixada para trás. A intenção descritiva da música recupera junto com o diálogo a face violenta e impiedosa de Tião Medonho, fazendo dele talvez o personagem mais complexo de ser lido na trama. Logo em seguida Tião pede para a mulher ajudá-lo a esconder o dinheiro atrás do espelho da porta do armário.

Toda a ação é acompanhada de uma música exageradamente sombria para a ocasião. Os violinos seguram uma mesma nota executada em trêmulo que carregam de tensão a desmontagem do espelho e a abertura na tampa, feita com um canivete. Ao mesmo tempo, ouvimos os baixos e os violoncelos executando notas em pizzicato, que dão conta de ilustrar o movimento minucioso da ação. Remo incorpora aqui a mesma lógica descrita no tópico anterior, sobre o uso, nestes contextos, deste tipo de articulação instrumental. Os metais trazem por fim a melodia que amplia o sentido sombrio da cena. Estes são então substituídos pelos violinos e pelo piano em registro extremamente agudo, executando notas dissonantes que imprimem uma crueldade que beira a desproporção com a cena.

Notas dissonantes em registro agudo executadas por violino já eram, neste momento em que o filme foi realizado, associadas à idéia de crime, violência, crueldade e insanidade. O Filme *Psicose* de Hitchcock (1960 – música composta por Bernard Hermann), contemporâneo a *Assalto ao trem pagador* explora ao extremo este tipo de recurso.

Diante desta articulação curiosa, deparamo-nos com uma pergunta. Por que cenas tão parecidas como esta e a de Edgar escondendo o seu dinheiro na privada recebem tratamentos musicais tão distintos? A resposta mais óbvia e imediata é que o sentido de um e outro desempenharem a mesma ação é diferente. Para Edgar trata-se de obedecer a sua

esposa e adequar-se à sua censura, preservar o matrimônio. Para Tião, o ato de esconder, está relacionado com o seu respeito em cumprir o pacto e sua disposição em recorrer a conseqüências violentas caso os demais não cumpram. Portanto nada mais é do que uma extensão de seu diálogo com Miguel.

A música é o elemento que confere ao ato sua conexão com o pacto e com a postura de Tião diante dele (sua disposição à violência e ao crime). Além da música, um diálogo entre ele e sua esposa reforçam esta lógica. Tião diz a Zulmira que o dinheiro não deve mudar muito a vida deles, mas sim servir ao futuro dos filhos. Este diálogo poderia ser percebido também na chave da cena anterior com Edgard, pois revela um homem sem grandes ambições próprias. No entanto, a moldura dada pela música garante que seu sentido mais dominante seja a compreensão que Tião tem do significado daquele assalto para eles que moram na favela. A consciência de classe, que apenas ele entre os assaltantes parece possuir, é o que faz dele o personagem mais comprometido (e o mais disposto a atos violentos) com a proteção do pacto.

A cena seguinte mostra novamente a polícia, desta vez já na delegacia entrevistando um dos operadores do trem, que acreditam estar envolvido no assalto. É bastante curta e termina com o repórter insistindo na hipótese de se tratar de uma quadrilha internacional.

Esta seqüência serve para reforçar a seguinte, onde vemos pela primeira vez o personagem Grilo andando pela zona sul da cidade. Quando pára a frente de uma banca de jornal ele ri da manchete estampada que revela as primeiras suspeitas da polícia. Neste instante, ouvimos também a introdução de uma música, que coloca em primeiro plano o som de um trompete com surdina. O som do trompete abrindo e fechando a surdina que lhe confere uma mudança constante no timbre (mais aberto e mais fechado) é um som bastante encontrado em desenho animado para representar de forma jocosa o malogro de algum personagem diante de uma tarefa. Nestes casos ouvimos quatro notas descendentes em escala cromática, (semitons) que formam uma pequena vinheta bastante reconhecível. Remo Usai não usa as notas características da conhecida vinheta musical, mas sua melodia e principalmente o timbre resgatam a idéia com a qual ela se associou, fazendo um comentário bastante objetivo e explícito, praticamente como voz do personagem de Grilo. O trompete continua a acompanhar o personagem quando este deixa a banca e pára diante

de uma vitrine, no entanto Remo abandona a oscilação da surdina e introduz um piano, que contrapõe a idéia jocosa e devolve ao personagem as características que o definiram na seqüência da repartição do dinheiro. Vemos de forma bastante esquemática como ele compara os preços de dois sapatos e se satisfaz com o mais caro. Uma elipse o mostra já vestido em um traje elegante e caro. A música aqui tem em um curto espaço de tempo uma tripla função. Em primeiro lugar, ela surge como uma extensão do pensamento de Grilo que zomba o malogro da polícia. Em segundo, ela nos coloca em contato com o personagem que conhecemos no começo do filme, para então realçar sua satisfação com a nova aquisição: o prato da bateria e o baixo ficam em primeiro plano e assumem colorações jazzísticas que concentram o aspecto urbano do personagem e seu gosto pelo consumo do sofisticado.

Em contrapartida, a seqüência seguinte, composta por duas cenas, volta à favela onde vemos dois dos personagens envolvidos no assalto em ações idênticas à de Grilo: o consumo do dinheiro roubado. No entanto, no caso destes, a sofisticação e a frivolidade dão lugar à simplicidade, à pouca ambição e, no limite, ao altruísmo. Edgar é mostrado recebendo carteiras novas para seus alunos, sua única compra até então. Tonho é quem lhe presta o serviço de entrega com um caminhão usado que, segundo ele, teria sido até mesmo mais barato que as carteiras.

Em seguida, em uma clara estratégia narrativa de comparar os hábitos dos personagens da favela e do personagem da zona sul, vemos novamente Grilo andando pela orla da praia. A música é mais uma vez o jazz da última seqüência com o trompete em primeiro plano. Contudo, nesta o consumo de Grilo é mediado pela atração que sente pelas mulheres e pela segurança que o dinheiro lhe traz em conquistá-las. Na medida em que anda pela rua e olha para as mulheres que passam, o trompete é substituído pelo saxofone que indica a presença feminina na sua esfera sensual. Este é um instrumento que, com frequência, é solicitado para descrever o universo feminino do ponto de vista de um homem e do desejo que a mulher lhe causa. Em geral, nestes casos, ele é associado a tomadas do corpo feminino que tendem a reificar a mulher; transformá-la em um objeto de consumo. Remo Usai faz o mesmo uso deste instrumento no filme *Boca de ouro* que será analisado adiante. Nesta seqüência em particular são as mulheres que transitam diante do olhar de

Grilo que ganham o significado que este tipo de articulação musical traduz. Enquanto hesita na frente de uma loja de carros para finalmente adentrá-la, vemos um casal que se aproxima. Neste instante a música é finalizada para dar destaque ao diálogo.

No instante em que Marta (Helena Ignez), a mulher mais nova do senhor que vai a loja à procura de um carro, se aproxima de Grilo, ouvimos novamente a introdução do saxofone sobre o ritmo jazzístico. Marta confunde Grilo com um vendedor, mas se insinua mesmo assim, sugerindo ser uma esposa infiel. Quando pede para dar um volta, a música é interrompida em fade out para ouvirmos, instantes depois, os violinos em trêmulo, que resgatam o aspecto criminoso do personagem em face de sua ousadia com o carro.

Deslumbrado com a figura de Marta e com o objeto de consumo, Grilo engata a primeira marcha, mas é impedido pelo vendedor, quando este descobre que ele não está com o casal. Furioso e envergonhado por não ser levado a sério pelo funcionário, Grilo se levanta em direção à loja com a enérgica intenção de comprá-lo. Um piano e um violoncelo, executado no fortíssimo, compõe uma breve vinheta que dá o tom de sua atitude com o vendedor. Enciumado, o marido então ironiza com Marta sobre a possibilidade dela convidar o amigo playboy para um drink, e ela em uma atitude atrevida, contrariando o marido, dá o primeiro passo para estabelecer o vínculo que se formará entre os dois durante o filme e que será ao mesmo tempo uma das grandes falhas de Grilo no que diz respeito ao pacto.

A risada provocativa de Marta forma o desfecho da cena e ao mesmo tempo a ligação com a próxima, que mostra os filhos de Tião Medonho, também às gargalhadas quando este chega com novos brinquedos. Mais uma vez um contraponto entre os hábitos de consumo é colocado na intenção de comparar os personagens. Enquanto Grilo está interessado no aspecto luxurioso que o dinheiro pode oferecer, Tião, Edgar, Tonho e também Cachaça o trocam por mercadorias claramente despretensiosas com a função de atender a necessidades básicas da vida profissional ou da família.

No caso de Tião trata-se de uma geladeira nova e alguns brinquedos para os filhos. Para o filho maior, porém, Tião escolhe uma arma de espoleta que é prontamente reprovada e confiscada por Zulmira. Neste momento Remo Usai introduz uma melodia melancólica no violoncelo, contraposta aos já conhecidos acordes de piano que mesmo fora do contexto

instrumental a que serviram até este momento, ainda resgatam a descrição do aspecto criminoso de Tião. A melodia melancólica e o piano, articulada com o plano de Tião tirando o sorriso do rosto, traduzem o sentimento do personagem ao reconhecer a lógica de sua mulher, que não quer ver o criminoso que há no marido refletido nos filhos.

Apesar de curta, esta intervenção musical é bastante importante, pois dispõe de forma complexa e psicologizada a dimensão criminosa do personagem. Não é apenas o espectador que reconhece nele o criminoso, ao ouvir a música diante de uma atitude particular. O próprio personagem alcança uma compreensão de si mesmo ao ver, na mulher, a reprovação que ela faz de suas escolhas através do filho mais velho.

Em seguida Tião Medonho enfrenta a primeira situação delicada, quando Cachaça bêbado faz alusões ao assalto seguido de uma multidão de crianças. Tião pede que ele esqueça o assunto e cachaça canta “Eu quero essa mulher assim mesmo” de Monsueto e José Batista. A única canção do filme e a única música não original. Monsueto era um compositor do Morro do Pinto, uma favela no meio da Zona Sul do Rio de Janeiro. Músico nas boates da Zona Sul, seu estilo era uma mistura do samba de morro com o Jazz que ouvia nas boates. Monsueto representa o artista que vivia entre os dois mundos, condição parecida com esta vivida pelos personagens; entre uma favela e uma pobreza inescapáveis e os prósperos e sofisticados golpes idealizados pelo loiro da Zona Sul. Mas a canção traz ainda uma mensagem importante, pois pode ser lida como uma metáfora de seu personagem em específico. Diante do painel de comportamentos que surgem a partir do dinheiro conquistado, exibido nestas seqüências, Cachaça é aquele que mais preserva sua antiga condição. Continua a perambular pela favela, consumindo grandes quantidades de álcool e sua única aquisição é um simbólico binóculo, que permite a ele enxergar melhor o movimento de sua comunidade. Neste sentido, o refrão “Eu quero essa mulher assim mesmo” se torna uma espécie de ode à preservação da vida como ela sempre foi para Cachaça. A canção, entoada em outros momentos do filme, se afirma, a partir do ponto de vista de Cachaça. Aliada a embriagues, ela se configura como uma espécie de mantra contra o medo de ser preso, proveniente de seu arrependimento pelo ato criminoso e do seu descrédito no seu sucesso.

Dando continuidade ao painel da vida dos personagens pós-assalto, vemos uma cena na qual Grilo é impressionado pelo estilo de vida frívolo e ostensivo de Marta. A música ouvida é, mais uma vez, o tema jazzístico que cumpre aqui a mesma função descritiva da seqüência anterior com os dois personagens. Apesar de breve, esta cena contribui para a construção do contraste entre os personagens da favela e Grilo. Este esquema comparativo é trabalhado durante toda a seção batizada de **reparação**, e faz com que, na progressão do enredo, o personagem de Grilo seja vilanizado, enquanto os personagens da favela são absolvidos.

Em contrapartida, voltamos à favela onde Lino, o irmão de Tião, discute com a esposa sobre o dinheiro ao qual ele não tem acesso e que, segundo ela, seria útil para levantar uma morada mais digna para os filhos. No desfecho da cena, uma troca de olhares entre o garoto seminu e o pai é acompanhada por uma música trágica, que amplifica o sentido do impasse vivido por ele. Na montagem com a cena anterior esta composição ganha um sentido ainda mais extenso, pois é aqui que o limite entre as condições da favela e da vida ostensiva e frívola da Zona Sul, representada por Grilo, são conferidas de fato. Remo Usai, junto com Roberto Farias, assumem seu ponto de vista ao imprimirem uma tragédia naquele personagem, que representa, por fim, a tragédia da favela em face da riqueza da Zona Sul. A montagem imagética e musical sugere uma ligação entre um mundo e outro, sem explicitar, contudo, o caráter de causa e conseqüência que as definem e implicam e que seria o argumento decisivo para um filme de intenções políticas. Apesar de embarcar na esteira do filme de temática social, e de deixar clara sua opinião pela maneira como compõe esta cena, nesta seqüência fica evidente a herança de Roberto Farias. O assunto é tratado na chave do melodrama: descreve a situação de modo a arrancar uma empatia emotiva, porém, irrefletida do espectador. Sem investigar os mecanismos e as contradições que a provoca, não nos oferece elementos para compreender a materialidade desta tragédia vivida por Lino e pelos personagens da favela. No entanto, ao ser lida na sua intenção dramática, a seqüência é arrebatadora e extremamente convincente no seu apelo emocional. A música de Remo Usai é fundamental na composição, pois é ela que concentra nossa atenção no aspecto flagelante contido no olhar do garoto e na cabeça baixa de seu pai.

A cena seguinte mostra mais uma vez Tião Medonho em relação com o dinheiro do assalto e é, sem dúvida, a mais complexa de todo este painel. O personagem visita sua segunda família, que ele mantém em segredo e trata como única. Para encobrir a família principal, ele dá a entender que sua suposta profissão (caminhoneiro) o mantém por muito tempo na estrada. A música, nesta curta cena, sugere de forma excessiva uma ternura e um amor estável entre o casal e a filha, como se a outra família não existisse, ou mesmo, como se fosse natural a existência de dois núcleos familiares.

Mais uma vez Remo recorre aos violinos em registro agudo e em escala ascendente para intensificar um momento específico que implique a afeição entre dois personagens. O exagero no uso recorrente e seguido do recurso nesta sequência – a chegada do pai, o encontro do pai com a filha e o olhar que sua segunda mulher, Judith, lança sobre a geladeira que Tião lhe entrega – é fundamental para traduzir com eloquência a comparação que o filme faz entre o comportamento de Tião para com as duas famílias. Enquanto para a primeira a atitude é de serenidade e responsabilidade, na segunda é onde ele encontra o momento da descompressão e do descompromisso.

É interessante notar que a música não acompanha o raciocínio e o julgamento moral que o espectador espontaneamente faria de Tião. Ela emoldura a segunda família de forma destacada do contexto geral do filme e exageradamente romântica. Esta romantização excessiva, que beira o comentário irônico, cria pontos de atrito entre as duas formas de se ler a cena e nos possibilita construir um juízo próprio. Em um primeiro instante, a música marca uma atmosfera romantizada e nos deixa desorientados no que diz respeito a um julgamento de Tião. Sugere que sua má conduta seja compreendida de forma descontextualizada e não moralista. Há dois elementos, contudo, que tacitamente nos conectam a realidade contextual de Tião. O primeiro é a geladeira de segunda mão trazida para Judith, que compreendemos se tratar da antiga geladeira de sua esposa Zulmira, informação que antagoniza aquilo que a música sugere. Estando a música, no seu exagero, beirando a ironia é justamente neste momento que a informação trazida pelo diálogo inverte o foco de leitura da música e traz à tona o aspecto moral do comportamento de Tião. O segundo elemento, que completa esta inversão na cena é quando Tião Medonho –

brilantemente interpretado por Eliezer Gomes – desfaz o sorriso que carrega durante toda a cena e lança um olhar sério para Judith quando esta se retira para fazer o almoço.

Este olhar, último enquadramento do rosto de Tião na cena, que se dirige até a filha é o eixo que nos leva à cena seguinte, na qual uma panorâmica mostra seus três filhos com Zulmira e uma troca de olhares afetuosos entre o pai e o menino do meio, e entre o filho mais novo e Zulmira. A música é uma balada executada apenas no piano, que sustenta uma atmosfera calma e descompromissada, praticamente uma resposta às escalas intensas e exageradamente apaixonadas utilizadas na cena imediatamente anterior. Tal como a cena anterior, esta despreza a informação que contextualiza o personagem. Tião é emoldurado pela música, articulada à sua atitude com os filhos, como o típico pai de família, com o qual qualquer um se identificaria.

Assumindo as duas cenas como uma seqüência única, cujo objetivo é descrever o caráter afetivo e paternal de Tião, fundamental para construção de seu personagem no filme, podemos compreender a diferença do uso da música em uma cena e outra por outro ângulo também. O exagero da música anterior contribui para encobrir a leitura moral da cena e fazer saltar o caráter presente e descontextualizado dela, que é o aspecto afetivo de Tião. Na segunda, este caráter não está ameaçado por nenhum outro tipo de leitura, já que se trata de sua família principal; do ponto de vista da dramaturgia ela é, ao menos, a primeira a nos ser apresentada.

A balada de piano, que ouvimos na segunda cena, contempla não apenas o aspecto afetivo comum às duas, mas identificável sem ressalvas nesta. Ela assinala também a diferença principal entre as duas famílias. Por se tratar de uma música com menos contrastes melódicos que a primeira, ela aponta o aspecto inercial da família com Zulmira. Descreve um convívio freqüente e repetido, laureado com o plano do garoto mais novo andando em círculos com sua bicicleta e de sua mãe arrumando o cabelo. Já a primeira cena mostra exatamente o contrário: encontro saudoso novidade e intensidade.

Mesmo sem pretender muitas mudanças para a vida da família, Tião, que zela para que o assalto continue encoberto, autoriza Zulmira a aliviar o trabalho doméstico que faz para fora. Enquanto aconselha a esposa, seu irmão mais novo, embriagado, invade a residência pedindo pelo dinheiro que Tião guardou consigo. Neste instante, ouvimos uma

vinheta musical com as mesmas características daquelas que descrevem a vilania e o caráter aterrorizante de Tião. Esta breve vinheta tem início com três fortes notas (Fá, Mi, Do#) tocadas pelos trompetes, trombones e baixos, que são executadas exatamente quando Lino entra na casa. Aqui, a música opera de forma eloqüente, como elemento narrativo, e nos informa objetivamente o perigo que Lino corre ao tomar aquela atitude. Remo utiliza os violinos trêmulos combinados com os baixos e os violoncelos produzindo uma breve melodia em tom menor. Acrescenta o piano que executa os já citados acordes diminutos, para acompanhar os passos de Lino sala adentro, com um contra-plano dos filhos, da mulher e por fim de Tião olhando bravo para o irmão.

O diálogo que se segue entre os irmãos é todo realizado sem música, mas confirma a truculência de Tião que insiste em ficar com o dinheiro, como medida para proteger os sobrinhos do álcool e de uma má influência do pai. Quando Lino chora e procura mostrar suas verdadeiras intenções com o dinheiro, o irmão se solidariza. A música que na entrada de Lino assume a perspectiva de Tião, ou aquela que a narrativa construiu até ali sobre ele, se emparelha com os sentimentos do personagem. A mesma melodia executada pelo piano, instantes antes, é ralentada e adaptada para cordas e sopros. Mesmo estando em segundo plano em relação ao diálogo entre os dois, a música dá conta de resgatar o aspecto familiar de Tião Medonho, estabelecido pela versão no piano e expurgado pela tensa vinheta musical que acompanha a entrada do irmão.

Mesmo assim, quando o irmão se retira e Tião vai à janela para conferir se ninguém testemunhou sua passagem estabana, a sonoridade da vinheta é trazida de volta junto com o olhar ameaçador do personagem. Seu sentimento de preocupação é temperado pela música que dá o sentido de violência que ele irradia, já que sabemos das conseqüências que uma ameaça ao segredo que ele esconde poderia ter. Tal conseqüência é inclusive lembrada ao irmão quando Tião promete matá-lo, caso ele continue se manifestando daquela maneira.

2.4.2.3 Desestabilização

A seção batizada aqui de desestabilização é formada por um conjunto de seqüências que mostram o segredo dos assaltantes sendo cada vez mais ameaçado por deslizos

cometidos por eles e pela aproximação da polícia à favela. Esta seção não coincide com o fim da anterior como acontece com o assalto, mas se intercala com a **reparação**, até que a possibilidade dos personagens desfrutarem de momentos definidos como tal, se vê sufocada pela necessidade de encobrir sua participação no assalto. O argumento central do filme – qualquer forma de reparação financeira nunca será possível à gente pobre – está esboçado na forma como Roberto Farias montou estes dois grandes segmentos narrativos. Um anula o outro, ou seja, a energia que os personagens poderiam gastar, desfrutando de uma vida nova com o dinheiro do assalto, tem de ser aos poucos direcionada para ações violentas que permitem a eles uma sobrevida fora das grades. Isso acontece, pois, em primeiro lugar, a vida transformada dos assaltantes, ainda que pouco, começa a chamar atenção. Em segundo lugar, a necessidade que motivou o assalto é um dado invariável na favela. Todos aqueles que se aproximam e que de alguma maneira sabem, desconfiam ou descobrem sobre o assalto, querem sua parte para fechar a boca. E em último, a suspeita inicial da polícia é a favela e os ladrões que ela esconde; mesmo sendo abandonada de início é ela que desencadeia as pistas e que levam os investigadores a Tião Medonho. Há nesta busca não apenas o desejo de recuperar o dinheiro e punir o crime, mas também uma espécie de ressentimento de classe: a classe média, representada pelos investigadores e pelos jornalistas não quer permitir a vitória dos pobres, não querem sentir-se superados. Este aspecto dos policiais será analisado com maior profundidade no final deste capítulo, pois se manifesta de forma veemente na busca derradeira que o policial faz na casa de Zulmira.

A primeira cena desta seção mostra um personagem anônimo, mulato sendo perseguido a pé pela polícia nas ruas da cidade. Para se esconder ele entra na favela, mas é dominado pelos policiais. Toda a ação é feita com muito pouca ruidagem, sendo a música o elemento predominante. Remo Usai reutiliza aqui a música da cena de fuga da sequência do assalto e conecta esta fuga diretamente com a ação dos personagens que conhecemos. Além desta função de conexão, esta música possui em si o andamento e as características adequadas para articular-se de forma pontual com a ação física da perseguição. Os ataques em fortíssimo, divididos pelos metais e pelo piano em acordes menores, intervalos de trítomos e acordes diminutos, sem um centro tonal específico, deixam a música desprovida de uma lógica direcional, com começo meio e fim, característica da música tonal. Esta

característica eleva a expectativa, pois a música não nos dá pista alguma do desfecho da perseguição, como seria o caso de uma melodia tonal ou uma melodia ascendente (bastante recorrente no filme) que sabemos apontar para um desfecho eloquente. Por fim, a percussão único elemento contínuo desta música, dá unidade às diferentes tomadas e planos que definem a montagem. Além disso, ajusta o deslocamento do fugitivo e dos policiais ao seu ritmo frenético.

No final da cena vemos como Cachaça e Edgar, este último tentando dissimular, interpretam com preocupação a entrada da polícia na favela. A preocupação dos personagens garante a esta cena e à seguinte, que fecha esta primeira sequência da seção batizada de **desestabilização**, uma conexão ampla com o assalto do início do filme e, portanto, com a pequena história de reparação dos assaltantes, que começa agora a ser aos poucos abalada. Na cena seguinte em questão vemos investigadores e jornalistas seguindo uma pista, arrancada supostamente do indivíduo preso na favela⁴², que os leva até uma casa onde deveria morar Tião Medonho. Interrogando os moradores, os policiais percebem ter o endereço errado e decidem abandonar a pista.

Sua motivação é o contato real com a favela, que os faz acreditar que gente humilde como aquela, não poderia pensar em algo tão sofisticado como o assalto ao trem. O atrito de classes emerge nesta cena e dá corpo à afirmação de que há nos representantes da classe média – os policiais e jornalistas – do filme, uma indignação pela superação daqueles que estão abaixo, pela sua provável destreza em atingir este objetivo. Se vendo distantes de uma possível resolução, os investigadores preferem acreditar que não é alguém do morro o responsável, a terem de aceitar a esperteza de quem está em baixo e a sua vitória econômica.

Intercalando com a primeira sequência da seção **desestabilização** vemos o ápice da representação de Tião como o bom pai de família. Neste caso a família não é apenas o núcleo representado por Zulmira e filhos, mas também os moradores da favela. Tião usa sua nova caminhonete para buscar água para os moradores, que se amontoam em volta do veículo como se ele fosse uma espécie de messias. A música é a mesma ouvida na cena na

⁴² Esta conexão não é feita de forma explícita pelo filme, mas faz parte da investigação real. Foi através de uma prisão na favela que os investigadores chegaram até Tião Medonho.

qual o personagem é mostrado com Zulmira e os filhos como o grande pai de família. Trata-se de uma versão que mantém o sentido da cordialidade endereçado ao personagem de Tião, contido na versão executada pelo piano, mas que acrescenta através do uso de instrumentos de cordas uma doçura ainda maior.

A cena seguinte cria uma intersecção concreta entre as experiências vividas em cada uma das duas seções batizadas de **reparação** e **desestabilização**. No início nos é mostrado Edgar chegando contente à oficina de seu tio com o carro usado e recém adquirido, para orçar uma reforma. Quando sua esposa, Margarida, revela ao tio sua participação no crime, a música apresenta a ameaça que aquela confissão pode representar. Uma melodia, executada por baixos e violoncelos em uníssono, semelhante àquela ouvida na divisão do dinheiro, quando Tonho contesta Tião, acompanha o olhar de Edgard para a mudança repentina de humor de seu tio. A ligação que este faz entre a informação dada por Margarida, e o recorte de jornal que cobre um dos carros na oficina, é marcada por dois acordes menores (Mib menor) executados pelo piano que conclui a música. Apesar de tratar de assuntos diferentes, a música traz a mesma atmosfera assombrosa que serviu à construção do personagem de Tião no começo do filme. Neste caso o assombro é o segredo que começa a ser definitivamente ameaçado pela atitude de Margarida.

A cena seguinte forma seqüência com esta última, e dá continuidade à construção de uma situação na qual o segredo passa a estar ameaçado. Miguel é surpreendido por Tião explorando moradores da favela e andando sem mancar. No momento em que Tião o encontra, um acorde formado unicamente pelos instrumentos de cordas tocados em fortíssimo amplifica o seu olhar de desespero. Tião tira-lhe quase todo o dinheiro e os barracos que adquiriu para explorar moradores. Contrariado, Miguel se torna mais uma peça instável no esquema.

Uma elipse nos mostra então o tio de Edgar em uma fase avançada da chantagem com o sobrinho. Para que fique calado, ele quer mais dinheiro e uma parte de cada um dos envolvidos. Quando Edgard o lembra que Tião Medonho é um homem violento, seu tio diz não ter medo de homem e aponta para uma colina onde vemos Tião na contraluz. Mais uma vez um breve acorde, desta vez executado por cordas e trompetes deposita sobre Tião o caráter de vilania. A composição do plano, debaixo para cima, somada à música, e à sua

imagem no morro, com o vento balançando sua roupa, destacam-no dos demais. Confere a ele uma figura extraordinária e ameaçadora, ainda maior do que aquela que testemunhamos até então, por mais curto que o plano seja. Isso acontece, pois aqui sua figura está descolada do mundo prosaico e reconhecível da família. Neste plano, Tião representa, enfim, o predador ameaçado e disposto a tudo para se manter de pé.

Quando ele desce do morro e vai ao encontro de Edgar, eles trocam informações sobre o uso do dinheiro e Edgar diz ter algo para lhe contar. Uma elipse nos leva direto à oficina do tio, e quando este cobra o dinheiro de Edgar e o dinheiro dos companheiros, o bando aproveita sua distração na tarefa de soldar uma peça de carro e entra sorrateiramente. Acordes curtos em fortíssimo, no registro agudo dos violinos, criam uma sensação de impacto que antecipa o espanto do tio ao vê-los lá dentro. Quando este pergunta por Tião, ouvimos três notas (Sol, Fá e Ré) novamente executadas pelos trombones, trompetes e baixos, em uma melodia com intervalos parecidos com aqueles usados na entrada de Lino na casa de Tião. A função que estas notas cumprem aqui corresponde àquela, pois são elas que ativam o aspecto assombroso de Tião diante de uma situação ameaçadora. A percussão executada por bongôs, com um ritmo pouco definido, dá continuidade a toda interferência musical. Unindo o final do trecho executado pelos violinos com o acorde de metais e cordas, ela é arrebatada por uma nota no registro grave do piano, que continua a soar junto com a máquina de solda que permanece ligada após o tio de Edgard ter sido baleado por Tião.

O piano é retomado na cena seguinte, que fecha esta seqüência e mostra Edgard chegando a casa enquanto a mulher dorme de frente a um altar. Notas pontuais somadas ao trompete acompanham a movimentação da câmera pelo seu rosto, até enquadrar a porta em segundo plano. O plano de Margarida, no contexto da seqüência, é articulado com as notas sombrias do piano e relaciona sua personagem diretamente ao crime na oficina. Há uma espécie de condenação feita pela música, já que a necessidade daquele crime é principalmente culpa dela. Ao barulho do feixe da porta, a música responde incorporando os violinos que executam uma única nota no trêmulo. Esta nota traz uma falsa expectativa à cena, pois logo inferimos que ela também será punida por expor o assalto. Isso acontece, pois o sono da personagem é a condição ideal para que seja surpreendida como o tio.

Somado com as notas em trêmulo, que já foram usadas em situações de alto grau de expectativa no filme – relacionadas sempre à truculência de Tião –, ele constrói o sentido de vulnerabilidade que a cena esboça. Outro elemento que compõe esta falsa expectativa é o rangido da porta, ruído que já era nesta época freqüentemente usado para denotar a incursão de um desconhecido no ambiente, alguém que poderia representar ameaça. Hoje o próprio ruído descontextualizado de qualquer filme já se tornou autônomo e signo de situações horripilantes e perigosas. No entanto, não se trata de um desconhecido. Quem adentra o ambiente é Edgard. Quando seu personagem é confirmado visualmente, o violoncelo é incorporado com uma melodia que se divide entre o melancólico e o sombrio e acompanha o deslocamento do casal pela casa, que não troca nenhuma palavra. A atitude de Edgard devolvendo o dinheiro no esconderijo é suficiente para Margarida compreender o que se passou. Neste momento o tom sombrio da música é deixado de lado e os violinos assumem o primeiro plano, sublinhando o caráter mais íntimo da cena: a tristeza que sobra quando a harmonia do casal é abalada pelos episódios recentes e jamais poderá ser restituída.

A seqüência seguinte faz novamente uma intersecção entre as duas sessões narrativas **reparação** e **desestabilização**. A história nos leva ao centro da cidade onde vemos Grilo desfilando seu novo carro com Marta. A música jazzística é solicitada, mas neste caso a sensualidade é substituída por um tom conspiratório. O saxofone é deixado de lado e ouvimos apenas o baixo e a bateria. Quando Grilo passa ao lado de um caminhão, um movimento de câmera de zoom revela Tonho. Neste momento, os metais destacam um único acorde em crescendo, que expressa junto com o olhar indignado de Tonho, sua surpresa e exaltação, mas indica também as implicações futuras daquela descoberta, pois dialoga com a atmosfera musical utilizada nos momentos em que o pacto e o disfarce do grupo está ameaçado. Em acordo com a interferência musical, a atitude grosseira de Tonho com sua cliente aumenta o sentido de sua raiva, e cria a expectativa de um desenlace para a situação.

Já no apartamento de Grilo, uma tomada nos mostra a verdadeira extensão de seus gastos – um grande número de sapatos, garrafa de champanhe e discos – e, portanto, de seu comportamento irresponsável com o dinheiro, contribuindo para excitar ainda mais a

probabilidade por uma punição, gerada na última cena. Este é um dos poucos momentos no filme em que a introdução da música se dá de forma diegética. O disco toca uma faixa de bolero bastante romântica e sensual. A referência que Remo Usai incorporou nesta cena são os arranjos orquestrais “easy listening” de Billy Vaughn e Ray Conniff, que fizeram muito sucesso no começo da década de 60 entre a classe média dos grandes centros urbanos. Os discos destes arranjadores continham, sobretudo, canções populares em versões instrumentais, tais como aquelas que se ouviam em clubes e boates. Bateria percussão e baixo ganhavam destaque nos arranjos e nas mixagens destas faixas, tendo em vista que a intenção dominante deste tipo de arranjo era proporcionar ritmo dançante para os salões de baile. Nesta cena, as duas músicas colocadas na vitrola reproduzem a atmosfera frívola e de ostracismo deste tipo de ambiente em conformidade com a tomada de Grilo sentado no chão, visivelmente embriagado de Uísque caro, enquanto Marta se insinua para ele. A segunda faixa colocada por Marta, mais balançante que a primeira, é uma extensão do seu esforço em reverter o tédio de seu amante, que apreensivo não dá atenção a ela. Preocupado que a moça só esteja interessada por ele por conta de seu dinheiro, Grilo questiona, mas ganha como resposta um caloroso beijo ao som da orquestra de baile.

Uma elipse mostra Marta constatando a falta de água no chuveiro. Irritada com a situação, ela pressiona Grilo, que se esquia para a janela quando avista Tonho, sentado em cima de seu carro à sua espera. Uma breve vinheta musical executada pelos violinos, novamente em trêmulo, imprime a surpresa no olhar Grilo. Dali em diante ele se vê pressionado pela amante de um lado, que demanda cada vez mais gasto, e dos comparsas de outro, que irão patrulhar sua vida. Esta seqüência é fundamental na lógica do filme, pois contrasta em definitivo os hábitos de Grilo, tal como estava esboçado na seção batizada de **reparação**, com o de seus colegas da favela. Além disso, é também neste momento que este contraste é flagrado gerando o atrito que levará a relação dos personagens à **desestabilização** e ao enfrentamento.

A expectativa pelo enfrentamento entre Grilo e os demais é logo satisfeita na cena seguinte, quando nos é mostrada a primeira reunião entre eles todos após a divisão do dinheiro. No início da cena vemos Grilo se aproximando do Galpão onde os outros se encontram. Tião que o aguarda na porta é enquadrado de um ponto de vista inferior o que

confere uma altivez à sua figura em contraste com a de Grilo que por estar em segundo plano parece menor. Uma vinheta musical, executada apenas por violoncelos e baixos em uníssono, constrói uma atmosfera de perigo. As notas graves e em tonalidade menor da melodia ativam o caráter violento de Tião e projetam a tácita hostilidade contida entre eles. No entanto, apesar de ter desrespeitado o pacto, Grilo está protegido pela habilidade em fazer todos acreditarem que outro grande golpe está sendo montado. Grilo faz os demais personagens reféns de um engenheiro imaginário e oculto capaz de bolar os mais habilidosos planos, mas também acabar com a vida de todos. O argumento de Grilo para os comparsas introduz verbalmente o tema do racismo e da luta de classes no filme; tema que será desdobrado por todo restante da história. Para Grilo, o pacto fora pensado apenas para eles que moram na favela, pois qualquer pequeno gasto deles chamaria muito mais atenção do que o dele, que tem a seu favor o estereótipo de zona sul.

Todas as cenas de enfrentamento do filme são construídas com o auxílio da música que enquadra a figura dominante de Tião Medonho, diante da qual, todos ficam dominados. Nesta cena, contudo, após a entrada de Grilo no galpão, não ouvimos nenhuma interferência musical. A ausência da música nos deixa de certa forma desorientados em relação à figura dominante da cena e contribui para legitimar o efeito da defesa fingida de Grilo. Uma vinheta, tal como ouvimos até agora, neste tipo de situação, rebaixaria a atitude do personagem de Grilo, já que este tipo de articulação musical esteve durante todo o filme associada à figura de Tião. Quando colocada na introdução, ainda não conhecemos a postura de Grilo diante do erro que cometeu e criamos novamente uma expectativa que é suprimida no decorrer da cena. A composição do plano fechado de Grilo encarando Tião e a ausência de uma música que identifique a figura dominante são subsídios narrativos fundamentais para a construção desta lógica.

A cena seguinte confronta os dois principais temas que concretizam a **desestabilização** dos personagens. A miséria inexorável da favela, que os impede de fato de transformar a vida e que amplia o argumento de Grilo da cena anterior. Vemos uma imagem limite da pobreza: o cortejo do caixão de uma criança sendo levado por outras com os pais atrás, testemunhado por Cachaça, Edgard e Miguel. A frase de Cachaça concentra a condição inescapável em que eles vivem: *“quando uma criança morre na favela, todo*

mundo deveria cantar, pois é menos um para viver nesta miséria". A música é o mesmo motivo percussivo usado na apresentação da favela, na sequência seguinte à da investigação policial no trem abandonado pelos assaltantes. Um ritmo de candomblé ralentado, que sugere o samba na célula executada pelo surdo. Tal como na cena de apresentação da favela, neste caso, a música dá destaque à cultura negra presente naquele ambiente, principal fator de distinção entre o morro e a zona sul, entre os antagônicos Tião e Grilo.

É justamente o fator racial, acima inclusive da pobreza, que a narrativa coloca como obstáculo para o usufruto do dinheiro roubado. Vale lembrar que tal argumento é cruelmente exposto por Grilo algumas cenas adiante. Portanto, enquanto a imagem nos mostra a miséria da favela em geral, a música se encarrega de enquadrar o fenômeno específico desta miséria: o negro como a peça mais frágil na luta de classes. Aquele que carrega o peso da história; sem dúvida a mais atroz da exploração do trabalho, e que após ter se visto livre desta exploração, nunca desfrutou ou pôde desejar desfrutar de nenhum tipo de reparação ou compensação. A imagem deste abandono, representada pela sujeira, pelo cortejo em meio a porcos e a um indivíduo bêbado e pela música, coroam de maneira trágica este argumento central do filme.

Articulada com a percussão, ouvimos novamente a canção de Cachaça *Eu quero essa mulher assim mesmo*. No entanto, nesta versão ele inclui os adjetivos da canção (abilolada, descabelada) potencializando a metáfora que ela já havia sugerido momentos antes.

Em paralelo, vemos Miguel sendo preso pelos investigadores. O infortúnio próximo dos personagens do morro, contido naquela prisão é, desta maneira, articulado com a imagem cruel da miséria, que é por sua vez o elemento que faz a possibilidade de reparação através de um dinheiro intangível se tornar imprópria. No momento em que a prisão de Miguel é testemunhada por Edgard, ouvimos novamente a vinheta musical executada por violinos em trêmulo, sendo aqui incrementada com baixos e violoncelos, que desenham uma melodia austera e carregada. Esta interferência da música, sobreposta à risada debochada de Cachaça, chancela a compreensão que Edgard tem das consequências daquela prisão. O peso do tema emoldura a figura de Edgard no desfecho da cena em

primeiro plano. Abaixando a cabeça e os ombros, seu personagem esboça um eloquente signo no que diz respeito à expressão corporal para representar capitulação e abatimento.

Um recurso bastante freqüente em filmes deste gênero é a introdução, após um momento de clímax como este, de cenas neutras que suspendem a direção resolutiva que o conteúdo narrado inspira. A prisão de Miguel implica na precedente prisão de seus colegas. No entanto, ao invés de uma elipse direta para a narrativa destas prisões, as duas seqüências seguintes sugerem uma tranqüilidade e uma sobrevida dos personagens em relação à investigação da polícia.

A primeira cena desta seqüência mostra todos os personagens do assalto, exceto Edgard, reunidos com Grilo enquanto este descreve a estratégia do próximo plano: o assalto a um banco. Na laje de um prédio, com visão privilegiada para os pontos onde cada um deverá representar um papel específico, ele tenta ganhar tempo e a confiança de seus comparsas para poder fugir para o exterior com Marta. A cena não contém música neste início, mas ouvimos uma mixagem bastante funcional e longa que reúne os ruídos mais típicos de um centro de cidade – trânsito, buzinas, apito de polícia, passos – que contrastam com a agrestia da favela. Sobreposto a estes sons, vemos o movimento da cidade visto de cima. Este é o terreno familiar para Grilo, o território onde ele se sente seguro. O convite que faz aos comparsas para que se aproximem do parapeito revela a sua intimidade com o local em oposição à deles que ficam recuados. Quando ele se despede ouvimos mais uma vez os violinos em trêmulo. Nesta versão, o piano contribui com acordes diminutos executados três vezes em um registro sempre mais agudo que o anterior. Pelo fato de Grilo estar dominando a situação nesta cena, atribuímos a ele as características que esta vinheta musical, nas suas diversas versões, adquiriu ao longo do filme. Entretanto, o olhar desconfiado de Tião e a repetição do motivo executado pelo piano, no momento em que ele de fato verbaliza sua desconfiança, devolvem a ele a tonalidade assombrosa da música.

Tião descobre finalmente que há algo de errado nas atitudes de Grilo e decide investigar. A cena seguinte mostra que de fato o vilão da zona sul preparava uma fuga para o exterior com Marta. Nesta curta cena, vemos Marta aguardando impaciente o amante no aeroporto e ligando em seguida para a polícia, após ouvir o último chamado de embarque.

A cena que desfecha a sequência mostra o bando se encontrando no Galpão e descobrindo a identidade real de Grilo, além de suas verdadeiras intenções. Sem saída, Grilo aproveita o momento para ameaçar os comparsas, mostrando que sua morte será a derrota deles – já que a amante Marta estava preparada para agir caso ele não aparecesse – e também para ofendê-los, especialmente a Tião. Como já havia sido descrito nas considerações iniciais deste capítulo, Grilo expõe as questões de classe e as questões raciais que definem categoricamente, a fronteira real entre ele e os demais. Sua ofensa furiosa e racista é a síntese do argumento do filme. Colocada em uma chave cruel, ela nos posiciona com grande eficiência a favor do argumento de Roberto Farias, e dos personagens que seu filme pretende defender, não deixando nenhuma fresta para ambigüidades.

O grande vilão não é somente o playboy racista da zona sul, mas toda a lógica que comporta sua visão de mundo. Esta lógica, que o filme condena, diz respeito à injustiça social sofrida pelos moradores da favela. O impasse e a morte de Grilo é, naquele momento, a vitória do oprimido sobre seu carrasco, coroada com a frase final de Tião: *Joga ele no Rio pros peixes comerem os olhos azuis dele.*

O motivo de violinos em trêmulo, explorado com frequência nesta seção do filme, aparece aqui na sua versão mais completa. Baixos, Violoncelos, piano e sopros se articulam com as longas notas do violino em trêmulo. Estas notas vão paulatinamente subindo meio tom, criando um efeito de tensão crescente, que atingem seu ápice juntamente com os baixos e o piano no deslocamento de Tião em direção a Grilo. É interessante notar que a fúria de Grilo também é representada por Reginaldo Farias em um crescente. Sua voz ganha uma agressividade paulatina, trazendo para a superfície também seu medo diante da situação. O recurso adotado por Remo Usai, além de criar o efeito de tensão crescente, potencializa a interpretação do ator, compondo uma cena de grande vigor dramático. Uma última nota em registro extremamente agudo é sustentada no rosto de Grilo, até desaparecer para que ele diga sua frase final, chamando Tião de Macaco. Os tiros disparados por Tião ganham destaque com a ausência da música, e finalizam com crueza a sequência, dando a deixa para a já citada frase de Tião Medonho.

A risada debochada de cachaça em primeiro plano na cena seguinte é estrategicamente montada como celebração da morte de Grilo. Mesmo estando em outro

contexto espacial e temporal, sua comemoração é compartilhada pelo espectador, pois a fúria de Grilo, incrementada pela música, revela um personagem execrável que recebe desaprovação imediata. Quando Grilo leva os tiros, no silêncio deixado pela música, atiramos junto com Tião. O serviço que a narrativa presta a ele no sentido de conquistar a empatia do espectador, faz com que desejemos a morte de seu antagonista tanto quanto ele. Este é um esquema tradicional em narrativas que opõe de forma dualista figuras rivais. A morte de um personagem reprovável é comemorada, pois se torna ao mesmo tempo signo da vitória do outro, da salvação do “bem”. O primeiro plano da cena seguinte acaba nesta lógica por afiançar o desejo e o sentimento que brota no espectador. A risada de Cachaça é uma extensão – no limite da caricatura – da satisfação silenciosa que experimentamos quando o personagem de Grilo é assassinado.

A música mixada em primeiro plano com a voz de Cachaça constrói uma sobreposição que corresponde à sua risada. Trata-se de um samba executado somente na percussão. O ritmo característico do morro e em andamento acelerado é ouvido durante toda a seqüência. Ele caracteriza, por um lado, a festa e a alegria que se estende a todos os outros personagens – que riem de forma caricatural como Cachaça, construindo uma imagem expressionista de sua vitória. Imagem que assinala, por sua vez também, a moldura cultural que os define e que emerge na sonoridade agressiva dos instrumentos de percussão como uma exclamação de conquista contra os adversários daquela história. O samba é, neste sentido, interlocutor do personagem universal desta vitória: o pobre e o negro contra a indiferença e o desprezo do branco da zona sul.

Contudo, é o mesmo samba que acompanha a tragédia de cada um dos personagens. Na mesma seqüência é mostrada uma cena em que Margarida, mulher de Edgard procura Tião para devolver-lhe o dinheiro e livrar-se do mau agouro que ela acredita estar contido nele. Tião procura o comparsa furioso, pois este permitiu, mais uma vez, que o dinheiro e o assalto fossem expostos daquela maneira, comprometendo seu esforço em esconder de todos sua participação no assalto.

É interessante notar que todas as cenas em que Tião se aproxima de um personagem para enfrentá-lo, Remo utiliza recursos como acordes diminutos, ou violinos em trêmulo para contribuir na caracterização aterrorizante de seu personagem. Neste caso a percussão

não é interrompida ou associada a outros instrumentos, continuamos a ouvir apenas o samba. Além de estabelecer uma continuidade espacial e temporal com a sequência toda, a ausência de outros dispositivos musicais, não destaca aquela atitude do restante da sequência. Suprime o caráter extraordinário e romanesco de Tião diante deste enfrentamento em específico e nos adianta uma tácita pista do desmoronamento que está por vir. Para se livrar de levar uma surra, Edgard conta sobre Miguel, como este fora preso e solto sugerindo que a atitude deste pode ser ainda mais comprometedora.

A cena que mostra o início da tragédia do casal Edgard e Margarida, quando este junto com o bando dá fim à vida do tio, é colocada em uma dimensão de intimidade com o auxílio da música. Aqui mais uma vez os instrumentos melódicos são abandonados quando Margarida entra para consolar o marido derrotado. Ouvimos somente o samba da festa da comunidade. A insistência na continuidade da música diegética, contrastante com o momento específico do casal, indica o seu distanciamento em relação à realidade que pertenciam. Sua tragédia não é relevante para a festa que vem de fora, que continua com seu ritmo e lógica própria. A constatação deste fato se dá com o próximo passo tomado pelo casal, que arruma a mala para fugir no carro adquirido por Edgard.

O mesmo vale para Tonho, Tião e sua família. Enquanto os dois tentam juntar os cacos que restam e resistir à realidade que se aproxima, a música permanece com seu tom festivo e vibrante, alheia à dificuldade vivida por eles. Tião pede a Tonho que convença Miguel a encontrá-los e que elimine Edgard, enquanto ele leva sua família para longe do epicentro da desordem em que se encontram. No entanto, ao receber a ordem de Tonho, percebemos que Miguel já estava um passo adiante, no momento seguinte ele procura pela polícia, que já fazia campana na favela, e os alerta sobre o local do encontro. Quando Miguel sobe para falar com a polícia o samba é interrompido, restando apenas as vozes da algazarra. Pelo fato das vozes permanecerem na pista de som inferimos que se trata de fato de uma interrupção do grupo responsável por alegrar a festa. Ou seja, a parada da música corresponde a uma lógica da diegese; mesmo assim ela tem também uma notável função narrativa. Sua ausência, na introdução da polícia e de Miguel em cena, reforça a idéia sugerida pela composição, de que os personagens diretamente envolvidos no assalto estão se descolando involuntariamente daquela realidade. A polícia e também Miguel neste

momento, não padecem do mesmo destino e não experimentam, como os outros personagens, a inércia contrastante de um mundo que já não lhes pertence mais. Apesar de Miguel também ser preso ao fim do filme, aqui ainda há uma idéia de que sua colaboração com a polícia o livrará da cadeia.

Outro reforço da lógica esboçada acima é o regresso do samba justamente na cena seguinte que mostra Tonho entrando pelo teto da casa de Edgard com uma faca na mão. Em outras cenas semelhantes a essa no filme (cenas de enfrentamento) ouviríamos imediatamente uma inserção musical correspondente. Isso significa que nesta seqüência o aspecto dominante não é, como nas outras, o enfrentamento; mas sim o desmoronamento do mundo desejado pelos personagens através da reparação sonhada com o assalto. Deste mundo, não lhes resta nem a vida antiga, representada pela festa no morro que continua a despeito deles.

A chegada da polícia frustra a tentativa de fuga de Edgard e de sua mulher, bem como a tentativa de Tonho de eliminar o antigo comparsa. A música ganha nesta reintrodução um segundo sentido, já que o ritmo frenético do samba, na sua aderência com a inquietude dos projetos de cada personagem (Edgard/fuga, Tonho/assassinato, polícia/perseguição), contribui para a dinâmica de ação e expectativa da cena.

2.4.2.4 Perseguição

Tal como acontece com as duas últimas grandes seções do filme, elementos que caracterizam a seção batizada de **perseguição** são mostrados ainda durante a seção denominada **desestabilização**. A batida na casa em que Tião Medonho morava, e a prisão de Miguel fazem parte da cadeia de eventos que constitui a perseguição dos criminosos no filme. No entanto, a lógica que as define ainda é predominantemente a da desestabilização. Perseguição tem por definição a sua contrapartida que é a fuga e não é o que acontece nestes casos. Os personagens ainda acreditam no sucesso do golpe, ainda que precisem completar tarefas para mantê-lo protegido, como o assassinato do tio de Edgard.

A perseguição tem início, portanto, com a tomada de consciência dos personagens Tião e Tonho de sua real condição e se concretiza de fato na seqüência seguinte à prisão de

Edgard: a emboscada da polícia, que usa Miguel como isca. Miguel espera no lugar marcado com os criminosos e o primeiro a chegar é Bonifácio, irmão de Tião. A música nesta sequência é o mesmo motivo percussivo usado para caracterizar a favela na primeira sequência que mostra o morro. É interessante notar como um mesmo motivo musical ganha sentidos diferentes em cada contexto, o que confirma o fato de que o conteúdo narrativo não está contido unicamente na música, no enquadramento ou na atuação, mas na montagem e na articulação de cada um destes elementos. Nas palavras de Michel Chion:

“A relação audiovisual não é natural, mas sim uma espécie de pacto simbólico, a partir do qual o áudio-espectador concorda em esquecer que o som vem de caixas acústicas e a imagem de uma tela. O áudio espectador considera que os elementos de som e imagem participam de uma mesma entidade ou de um mesmo universo. O resultado deste contrato audiovisual é que uma percepção influencia na outra de modo que: Nós não ouvimos a mesma coisa quando também vemos. Nós não vemos a mesma coisa quando também ouvimos.”⁴³

Sob esta lógica, alterando-se o conteúdo da imagem em face de um mesmo motivo musical ou sonoro, este também seria alterado. Neste contexto em específico, o motivo musical em questão ativa a dimensão de expectativa contida na cena e as batidas cadenciadas do bumbo, somadas à interferência eventual de alguns timbres de percussão, dialogam com o esquema geral da cena. Em primeiro lugar, o ritmo em si nos conecta intimamente com a temporalidade experimentada por Miguel. Em contraste com o andamento acelerado do samba executado na sequência anterior, este motivo, quando articulado com a montagem que mostra a impaciência e a angústia de Miguel, acaba por dilatar nossa noção de tempo.

Em segundo lugar, a introdução imprevista de chocalhos, e outros timbres, que paulatinamente compõe a música, cria agitações, compatíveis à experiência daquela espera em específico. Trata-se de uma espera na qual não há nenhuma certeza do que pode

⁴³ Chion, Michel. *Audiovision*. Columbia: Columbia University Press, 1994. Pg. 216

acontecer e de como irá acontecer. Diferente de um tipo de espera que pode resultar em satisfação ou frustração (como a de um namorado por sua amante) esta aponta para várias resoluções possíveis.

Bonifácio, que chega a pé, percebe a tempo que há ali algo de errado e foge antes que a polícia possa alcançá-lo. Focados na captura de Tião, os policiais também não se dão o trabalho de persegui-lo. Instantes depois, aparece o caminhão de Tião ocupado por ele e Lino. Tem início uma longa cena de tiroteio, e no momento em que Tião leva seu primeiro tiro, a música é interrompida. Com a interrupção, algo é abalado e alterado e tomamos atenção para o momento especial em que isto acontece. Deste modo a composição garante a importância que aquele tiro sofrido por Tião tem para a história.

Além disso, a ausência da música permite – em primeiro lugar – que o ruído dos tiros em si ganhe um sentido de violência ainda maior, que corresponde à situação limite no qual os personagens, em especial Tião, se encontram. Em segundo lugar, abre caminho para uma mudança de padrão musical que acontece na fuga de Tião. A música percussiva ocupa até aqui um longo trecho do filme e sua audição acaba por se acomodar na experiência narrativa do espectador. A introdução dos instrumentos melódicos é fundamental para caracterizar a novidade narrativa que emerge com a fuga de Tião.

Em um primeiro momento, os instrumentos melódicos ainda se relacionam com o aspecto concreto e a movimentação física da cena. Trata-se de uma música, que dialoga com a que foi introduzida na fuga do assalto. Os instrumentos de percussão, em andamento rápido, dão o tom da ação, enquanto os instrumentos melódicos como o piano e os metais, que introduzem a música, devolvem à ação a dramaticidade espetacular típica de cenas de ação como esta. A câmera subjetiva de Tião em seu carro contribui com a tarefa narrativa da música e reproduz a experiência do movimento e da velocidade do carro. Quando os policiais perdem Tião de vista, a música é interrompida e ouvimos apenas o ruído dos motores.

Esta música, além de atender às solicitações de uma cena de ação, serve como uma espécie de transição para a introdução de um novo tema narrativo trazido pela música que ouvimos a seguir, pois recupera os instrumentos melódicos importantes para a caracterização deste momento. Um primeiro plano nos mostra o rosto de Tião e ouvimos

então uma versão trágica do tema usado para caracterizar a ternura entre ele e sua família. Na ocasião, este tema, executado pelo piano, traduzia a leveza, ainda que inercial, do momento compartilhado entre ele, os filhos e sua mulher Zulmira. Esta nova versão, por imprimir um dado trágico na cena, avalia a sua derrota diante da tarefa de eliminar Miguel (o elo entre o crime cometido por ele e a polícia) e de preservar incógnita sua participação no crime. A melodia, já conhecida, traz para a cena o peso que sua família passa a ter neste novo contexto e contribui para a tragicidade deste diagnóstico da derrota.

2.4.2.5 Punição

A seção compreendida como **punição** tem início já durante esta perseguição e a presumível derrota de Tião. Mas é na avaliação do efeito que a descoberta da trama tem para cada uma dos envolvidos e suas famílias, especialmente as duas de Tião, que os elementos que definem a punição são dispostos objetivamente. A primeira cena desta seção garante a compreensão da informação narrativa deixada pela música na última. Vemos Zulmira diante do rádio ouvindo que a prisão de seu marido é só uma questão de tempo, pois ele se encontra ferido e não resistiria vivo sem cuidados médicos. Uma versão semelhante do mesmo tema musical da cena anterior é executada, enquanto Zulmira lança um olhar para os filhos dormindo e desesperada começa a arrancar o espelho do armário no qual o dinheiro está escondido. Diferente da versão usada na cena com Tião, esta incorpora o violino como instrumento solo, e utiliza uma movimentação menor dos instrumentos encarregados do acompanhamento. Na cena de Tião, esta movimentação, feita pelos violoncelos e baixos executando notas curtas e divididas por pausas – que formam os acordes da música – mantém ainda uma ligação com a experiência de ação da fuga. Neste caso trata-se do tempo ritmo do desolamento vivido por Zulmira em face dos novos acontecimentos. Ou seja, em ambos os casos a música reflete a experiência individual e particular de cada personagem.

Este uso dramático dos violinos indexados à família de Tião foi duramente criticado por Carlos Heitor Cony em 1962. Em uma matéria, já citada, escrita para uma fonte desconhecida e reunida no acervo de memória da censura produzido pela *Recordar* ele diz:

“Os defeitos em primeiro lugar. E em primeiro lugar, o hediondo acompanhamento musical de alguns trechos. Quando os filhos de Tião Medonho aparecem dormindo, há um violino gemendo. O violino volta em outros lugares, para acentuar uma dramaticidade de subúrbio, totalmente inconcebível numa obra séria e maior como este filme de Roberto Farias.”⁴⁴

A incompatibilidade de um drama de subúrbio em face ao grande drama clássico incorporado pela música, e que pareceu incomodar Cony, é na verdade uma questão que toca no tema central do filme. Não reconhecemos no subúrbio as mesmas categorias que nos fariam criar empatia por um personagem da zona sul e sua tragédia. De fato, não se tratam dos mesmos personagens e é justamente a moldura de classe que os define que condiciona o juízo comum que se faria a seu respeito. No entanto, recorrer a este uso exageradamente dramático da música é fundamental para que, na lógica do melodrama, o espectador construa uma empatia por um personagem cujas ações são em princípio altamente reprováveis. Na arquitetura de seu argumento central, o filme depende justamente **desta** música. É na associação postíça destes dois universos, o subúrbio e o clássico, de fato incompatíveis, que o público, ainda que sem identificação com a classe social retratada, é aliciado a simpatizar-se com o drama vivido por Zulmira e seus filhos. Para produzir este sentimento de empatia, a música articula-se com o estado de desespero de Zulmira diante de sua situação. Ou seja, ao destacar o sentimento da personagem, a música nos convida a partilhá-lo.

A cena seguinte mostra Judith, sua segunda mulher, colocando a filha para dormir. A música segue em seqüência à da cena anterior, mas apresenta uma qualidade temática extremamente distinta. Os violinos, formando acordes fechados, constroem uma sonoridade doce, que quando articulada com o piano, que executa curtos arpejos em registro agudo, sugerem uma sonoridade infantil, que nos remete às canções de ninar. Tal como na primeira cena que mostra a relação de Tião com sua segunda família, nesta a música cria uma atmosfera descontextualiza com a sua atual realidade. De fato, Judith e a filha não

⁴⁴ *Op Cit.*

conhecem a verdadeira identidade de Tião e, conseqüentemente, seu envolvimento no crime. Neste sentido, a música desta cena – até aqui – se articula com aquilo que a personagem de Judith conhece da história e não com o que o espectador conhece: um mundo ainda imaculado pela verdade, mas prestes a desabar com ela.

Um corte nos leva para fora da casa onde vemos o caminhão destruído de Tião se aproximando. Ao mesmo tempo ouvimos também um corte na atmosfera musical. Remo relaciona dois temas importantes no filme, apresentados até aqui como vinhetas. O primeiro é o tema dos baixos em pizzicato articulados com a interferência dos metais, que em outras ocasiões serviu para descrever o conluio entre os criminosos e, especificamente no início do filme, a construção dos elementos que definiriam o ato criminoso. Este tema surge, portanto como uma espécie de espectro, que acompanha Tião – agora de maneira indissociável – pela primeira vez ao universo de sua segunda família. O outro tema, ouvido logo em seguida, é aquele que descrevia a família principal de Tião e sua condição inercial. Nesta versão ele aparece bastante descaracterizado. As três primeiras notas são executadas, contudo logo a melodia esboça um caminho diferente. Ou seja, na mesma lógica do primeiro tema, este também atua como uma verdade inescapável com a qual Tião terá de lidar inevitavelmente. Porém, com esta verdade há uma espécie de resistência que é esboçada pela maneira hesitante com a qual o tema é apresentado. Esta hesitação revela por sua vez a dificuldade do personagem em desempenhar este objetivo. Além disso, o tema é executado sob uma harmonização diferente da original (em tom menor) alinhando-se com a particularidade deste contexto em específico. Desta maneira, esta interferência musical é responsável na estrutura narrativa, por construir a substância destes dois grandes segredos, que diante da circunstância serão naturalmente revelados. A cena é poupada de grandes diálogos, mas a música é suficiente para trazer a verdade que aniquila o mundo familiar falsificado por Tião.

Tendo em vista que sua segunda família é o último refúgio ainda possível é inevitável o estrago que a verdade causa, mas que fica apenas sugerido na cena. Uma correspondência mais explícita e violenta do efeito que suas escolhas tiveram nas pessoas próximas é mostrada na cena seguinte que nos coloca novamente diante do principal núcleo familiar. Zulmira e os filhos são constrangidos por uma batida policial, que aproveitando a

pista e as informações dadas por Miguel, busca pelo dinheiro roubado. Uma quantidade grande de investigadores e jornalistas reviram e destroem sua casa, enquanto o delegado – interpretado por Jorge Dória – a pressiona por respostas.

É interessante notar que nesta cena longa, de alta densidade dramática, há apenas uma curta interferência musical já no seu final, o que a difere de cenas bastante semelhantes a esta no filme. Uma explicação plausível é que, diante da lógica apresentada até aqui, uma interferência musical teria de estar indexada ou ao sofrimento de Zulmira ou à ansiedade e determinação da polícia, que formam os principais eixos narrativos da cena. Qualquer uma destas opções conduziria nosso olhar para um aspecto em detrimento do outro. O tratamento sonoro da cena, que usa apenas uma composição de ruidagem dos policiais destruindo a casa de Zulmira, é suficiente para dar conta tanto de um assunto quanto de outro. O ruído dos policiais instala a violência que lemos na expressão de desespero de Zulmira e de seus filhos, e ao mesmo tempo nos permite fazer uma leitura real e menos espetacularizada do ato em si. Esta leitura favorece a construção de uma empatia pela personagem de Zulmira e não desqualifica de forma decisiva a ação policial. Em outras palavras, a produção deste juízo que seria feita pela música, caso ela estivesse indexada ao sofrimento vivido por Zulmira, é deixada a cargo do espectador.

No entanto, sua confirmação é dada pela música no momento em que um policial encontra parte do dinheiro escondido no fogão. O olhar que o delegado lança para Zulmira é somado a uma curta introdução dos violinos em trêmulo que foram usados até aqui para caracterizar o aspecto violento de seu marido diante de seus antagonistas. Conseqüentemente, há na construção deste olhar por via da música um resíduo da presença de Tião que o incrementa com uma intimidade que por sua vez amplia a sordidez da cena.

Na cena seguinte, vemos uma entrevista coletiva na delegacia dada por um chefe de polícia, que justifica a demora para a resolução do crime. A função desta cena na narrativa é garantir a compreensão da elipse temporal feita na construção da história, que acontece ao longo de um ano. Além disso, ela nos coloca em contato com os dois personagens que alimentaram a descoberta de toda a trama do assalto. Marta, a amante de Grilo que ouve a entrevista, misturada aos repórteres e Miguel. A cena mostra como o efeito deste desfecho incide sobre todos aqueles que possuíam alguma ligação com os criminosos, mesmo

aqueles para os quais o dinheiro era o elo dominante, senão o único. Em meio à aglomeração de curiosos e interessados pelo trabalho da polícia, está Marta com um olhar distante e triste. Quando chega Miguel o interesse de todos os presentes se volta para ele. Mas, tal como Marta, ele parece siderado e desconectado do mundo que o cerca. Através da expressão de espanto em seu rosto, quando vê Edgard enforcado na cela que seria dividida com ele, compreendemos o golpe que ele sofre quando percebe a real dimensão de seu ato. Enquanto a cela é aberta, ouvimos uma curta vinheta executada pelas cordas e metais que anunciam o que está por vir.

Um trinado de trompetes seguido de um acorde menor de piano, ambos em fortíssimo, rompem com a dinâmica das cordas. Ainda que curta esta interferência violenta da música, assegura o sentido que a morte de Edgard tem para Miguel ampliando o espanto que vemos em seu olhar. Neste curto trecho de cena temos um exemplo bastante contundente da música sendo usada com a função de influenciar os sentidos do espectador e seduzi-lo a acompanhar alguns momentos da história na perspectiva de um personagem em específico. Apesar de este procedimento ser comum ao longo do filme, este caso particular merece ser sublinhado pela sua eficiência.

Um procedimento semelhante é usado no cerco montado para Tião Medonho na casa de sua amante Judith. Para nos colocar o mais próximo possível da experiência real dos policiais, que acreditam estar diante de um criminoso extremamente perigoso, Remo Usai e Roberto Farias optaram em não fazer uso da música, substituindo-a por uma eficiente edição de som e direção de atores. A imprevisibilidade da situação, tal como sentida pelos policiais, nos é veiculada através da montagem do som de passos que ouvimos no interior da casa com o movimento da condução do olhar dos policiais. É interessante notar, que na ausência de recursos sofisticados de reprodução sonora, como o som estereofônico e o surround, comuns em produções atuais, Roberto Farias soube construir o efeito de deslocamento dos passos com um simples recurso de direção de cena. O fato de não visualizarmos a fonte do som e suas reais intenções, contribui para que a imaginação projete qualquer cenário possível em conformidade com a tensão sentida pelos policiais diante do imprevisível. Além de conferir à cena uma impressão de realismo,

importante para esta lógica, a ausência de música permite que o som dos passos tenha destaque na pista sonora.

Quando descobrimos tratar-se da filha de Tião, o suspense é interrompido juntamente com as aspirações de Tião, que sem alternativa, se rende aos policiais. Quando ele é retirado da casa ouvimos novamente uma versão feita pelos instrumentos de cordas e descaracterizada do tema indexado à sua família com Zulmira. O tom menor, utilizado por Remo Usai, confere uma atmosfera trágica e sugere mais uma vez o posicionamento e o sentimento que devemos alimentar pelo caso. É importante ressaltar também, o alinhamento da música à progressão dramática da história. Remo não utiliza qualquer tema para representar a tragédia atual de Tião, mas sim um tema que já nos é familiar, e que absorveu até aqui o conteúdo com o qual se relacionou. Ao modificar a harmonia e o arranjo para que ele se ajuste ao contexto atual, Remo sublinha também na música não apenas a transformação sofrida pelo personagem, mas também a maneira pela qual ela dialoga com o processo que o levou até ali.

Uma elipse nos leva até o interrogatório de Zulmira e, pela primeira vez, Remo Usai usa a continuidade da música para conectar o assunto de dois episódios separados espacial e temporalmente. Ou seja, a música não é interrompida, para dar início a outra, como acontece em todos os demais cortes como este no filme. Contudo, o tema descaracterizado na sua articulação com a prisão de Tião é aqui aos poucos recuperado. A única diferença é a instrumentação: o piano solo da primeira versão é substituído por um arranjo de cordas fazendo a melodia enquanto o piano acompanha. Uma transição para o tom maior original imprime na cena o sentido familiar impregnado na melodia pela sua articulação reiterada com o assunto. Se na primeira cena o dado trágico está contido na própria música, que aliada à prisão de Tião comenta o desmoronamento dele e de sua família e nos seduz a construir uma empatia por sua situação, na cena com Zulmira é o contraste entre o tema original e a violência do interrogatório que cumprem esta tarefa. A recuperação do tema traz o vestígio de um passado extinto pela ação de Tião; e é nesta articulação – e jamais na música isoladamente – que reside a tonalidade trágica da cena e o seu poder de sedução para aliciar o espectador a simpatizar-se com a condição de Zulmira.

Nesta cena a questão da aparência e da raça, como elementos distintivos de classe, diante de um bem estar social arrogado pelo dinheiro, é novamente colocada em debate. O delegado para pressionar Zulmira a lembra que qualquer gasto que ela fizer, além daquele esperado por alguém de sua classe social, será notado. O assunto dominante do filme, o argumento principal que conduz a história é nesta cena disposto ao lado da tragédia pessoal de Zulmira. Desta maneira, a empatia construída por sua situação é revertida em uma adesão ao posicionamento em relação ao assunto de classe praticado pelo filme; e grande parte deste mecanismo depende da maneira pela qual a música é organizada no decorrer desta seqüência.

Na cena seguinte, Tião faz uma reunião com as duas famílias com a intenção de uni-las, revelando a consciência que tem de sua real condição. O pedido para ficar a sós com Zulmira, que reflete inicialmente uma preferência pela família principal, confirma sua obsessão com o dinheiro conquistado e com seu plano de livrar a família da sua condição de pobreza. Ele pede ao policial que tire o microfone para que possa falar em intimidade com Zulmira. Neste momento ouvimos o já conhecido tema que, mais uma vez, restitui o instante ideal vivido pela família, mas assinala, por outro lado, seu conseqüente aniquilamento, nesta versão dramática executada por um violino solo. Tião pede para que o filho mais velho entre e Remo Usai reproduz aqui o recurso usado na primeira cena na casa de Judith. Uma escala ascendente executada por violinos acompanha o movimento do filho em direção ao pai e repousa em uma seqüência de notas com pouco ritmo melódico, que ilustram o drama contido no abraço entre o pai e o filho. Aos poucos a orquestração vai sendo esvaziada, sobrando apenas o violoncelo que desenha uma sugestão do tema da família, enquanto Tião pede um padre e um pai de santo.

A prisão de Tonho e Bonifácio completa o cenário do desmoronamento dos projetos que cada um fez com o assalto. Enquanto os dois são colocados na cela, ouvimos Cachaça cantando novamente a canção *Eu quero esta mulher assim mesmo*, que retoma o tema de seu arrependimento e confirma seu personagem como o interlocutor da verdade contida no argumento do filme. Ao povo oprimido restam poucas alternativas de superação. E ele parece o único a considerar, ainda que tardiamente, ser mais razoável a continuidade e o conformismo do que os riscos da ação criminosa. É interessante notar que esta avaliação

tácita contida no filme é enunciada justamente pelo personagem embriagado e em delírio. Ou seja, ao mesmo tempo em que corresponde a uma consciência altamente desconfiável é a voz mais realista entre os criminosos. Cachaça dialoga com a tradição do cinema em tratar o assunto social na chave do humor. Tal como encontramos no personagem vagabundo de Charles Chaplin em *Tempos Modernos*. Para ele, a sobrevivência no mundo do capital devastado pela injustiça e pela improbabilidade em superá-la, depende deste delírio pueril e conformista. Diferente de Cachaça, Carlitos é absolvido de um destino trágico ao inventar um mundo fantástico, que amparado pela conquista da mulher desejada, acaba por se bastar, adquirindo autonomia em relação ao mundo perverso que o cerca. A risada de Cachaça no fim da cena mostra uma contrapartida menos atraente, já que a sobrevida do delírio que o protege, corresponde ao prazo do efeito de sua embriaguês.

Na cena seguinte, antes de Tião morrer, ele aconselha Zulmira a tomar atenção ao seu conselho. Neste instante, ouvimos o tema com os violinos em trêmulo sobrepostos aos arpejos de piano em registro agudo, que em sua última interferência contribuiu para imprimir a desconfiança no olhar do delegado para Zulmira. Nesta cena, o tema cumpre exatamente a mesma tarefa e é executado três vezes. A primeira é articulada a um close-up do rosto do delegado que se levanta e olha para Zulmira procurando mostrar que compreendeu o recado dado por Tião. Se na primeira vez em que o tema aparece ainda poderiam existir dúvidas quanto à sua função, já que ele foi deslocado de um contexto do qual era usualmente empregado, a reincidência nesta cena confirma a função atual (antes o tema atuava, sobretudo, destacando a truculência de Tião sobre seus adversários ou a imprevisibilidade de uma situação que o envolve).

Entre a primeira e a segunda vez em que o tema aparece, ouvimos uma curta vinheta articulada com o momento da morte de Tião. Um único acorde menor com sétima maior, executado pelas cordas e pelos metais, é articulado com o plano de Judith baixando a cabeça, destacando seu sofrimento com a morte do amante. Em seguida, a nota fundamental deste acorde (Sol) é repetida 4 vezes pelo piano sobreposto a um trompete. Neste momento, vemos Zulmira com o filho no colo fazendo o gesto contrário ao de Judith até seu olhar encontrar o do delegado. Mais uma vez, Remo Usai enfatiza a diferença entre a relação da esposa e da amante com Tião. As notas repetidas no piano e alongadas pelo trompete

marcam em tom solene e sóbrio o luto de Zulmira. Em contrapartida, o acorde menor com a tensão conferida pela nota de sétima maior, enfatiza a intensidade do sofrimento de Judith. A lógica desta curta interferência musical corresponde àquela usada na descrição de suas duas famílias. Enquanto uma é compreendida como território do romance intenso e espalhafatoso, a outra é o do equilíbrio e da assiduidade.

A última nota executada pelo piano é então interrompida pela segunda interferência do tema de violinos trêmulos na cena; e pela primeira vez eles assumem um registro mais grave, uma oitava abaixo do que ouvimos até aqui. Este expediente, sincronizado com a aproximação intimidadora que o delegado faz até Zulmira, que se encontra do outro lado da cama, reflete a mudança de estado que testemunhamos no seu personagem. A intensificação da sua desconfiança, determinada pelo recado dado por Tião na cena, implica na ação da polícia da cena seguinte, para a qual a crueza deste tema musical já aponta.

Zulmira é praticamente expulsa pelo olhar intimidador do delegado e deixa o quarto levando os filhos, seguida de Judith que beija pela última vez o amante. Sozinho com o morto e o persistente jornalista/fotógrafo, que não desgruda do caso, o delegado olha para o morto como se buscasse a resposta para o enigma do dinheiro escondido. Pela terceira vez ouvimos o tema, que continua a sugerir a desconfiança no olhar do delegado. Como mencionado antes, o tema, em outros contextos, cumpriu tarefas distintas. Isso significa que a sugestão de desconfiança que a música constrói não está contida na música em si, mas na sua articulação com o plano fechado do olhar fixo do personagem.

A interpretação do ator, somada à opção por um plano fechado, que destaca seu olhar e o contexto em que ele se encontra, é suficiente para dar conta deste sentido de desconfiança. No entanto, além de emoldurar e reforçar este significado, a música deposita sobre a cena um ingrediente que amplifica a experiência de decifrar o olhar do personagem. Além disso, este tema, tendo em vista sua associação com as ações de Tião, absorveu o sentido de violência contido neste personagem. Deste modo a música conduz este significado para o olhar do delegado e mantém uma expectativa quanto à possibilidade desta violência ser de fato cometida.

E é exatamente o que acontece na cena final do filme, a constituição mais extrema do significado da **punição**. A cisma do delegado o leva novamente à casa de Zulmira e

todos os bens são confiscados no intuito de pressionar a viúva a entregar o dinheiro roubado. A casa é inteiramente desmontada por uma grande quantidade de policiais e jornalistas que se ajudam na busca. O fotógrafo liga um rádio e repousa sobre uma estação que toca o segundo tema de bolero usado na cena sensual entre o casal Grilo e Marta. O tema é sobreposto à ação mais radical dos policiais, autorizada pelo delegado inconformado com o fato de não ter encontrado o dinheiro. Tal como havia sido identificado anteriormente, o gênero musical em questão toma como referencia formas orquestrais de big bands, bastante consumidas na década de 60 e 70. Típico dos bailes burgueses da zona sul, o tema se alinha à atitude dos policiais e reverbera a invasão dos personagens da zona sul ao espaço íntimo de Zulmira. A violência da composição se dá, sobretudo pela contradição entre a atmosfera festiva da música, totalmente sem empatia pela situação da personagem, e a depredação de sua casa. Sem condições para suportar tamanha violação, Zulmira pega um machado e destrói o armário fazendo cair todo o dinheiro escondido.

Enquanto ela o golpeia, o rádio é desligado e ouvimos apenas as vozes tumultuadas e eufóricas dos policiais e jornalistas recolhendo o dinheiro. Entre gavetas, móveis e roupas destruídas, um dos filhos salva sua bicicleta e ouvimos então uma introdução da batucada de candomblé, que se instaura de fato quando Zulmira finalmente abandona a casa. O olhar vitorioso do delegado completa a idéia exposta anteriormente de que há na classe média, representada no filme pelos policiais e jornalistas, o sentimento de indignação e raiva pela superação de classe daqueles que estão abaixo na pirâmide social. Seu olhar se fixa em Zulmira e sua tragédia e não no dinheiro recuperado, indicando que acima do cumprimento de sua missão, está o prazer em ver o malogro do projeto de Tião estampado no sofrimento de sua mulher.

O som do tumulto é suprimido para dar lugar à música de percussão, apesar de a imagem e a ação continuarem a mostrá-lo. Tomando o primeiro plano sonoro, a percussão faz desta maneira, o movimento contrário da música anterior e expulsa os invasores reconstituindo o espaço íntimo com o que ele tem de específico. O último plano do filme mostra Zulmira com os filhos em meio à poeira dos carros, que batem em retirada. Ao mesmo tempo em que a composição sublinha sua ruína pessoal, a música impõe na cena o único elemento restante da pilhagem conduzida pelos policiais: a cultura do povo negro que

a constitui como sujeito, mas que levanta, por outro lado a fronteira definida entre riqueza e pobreza tal como são compreendidas pelo filme.

2.4.3 Considerações finais sobre a música de *Assalto ao trem pagador*

Assalto ao Trem Pagador, ainda que imbuído de uma forte temática social, é um filme que toma em grande parte o vocabulário dominante como referência e usa dos elementos mais tradicionais do melodrama para tratar de seus assuntos. Os problemas vividos pelos personagens da favela, que não podem usufruir de sua investida criminosa, são apontados sem que se discutam as contradições sociais que conduzem os mesmos ao destino final. Nosso julgamento, como nos grandes melodramas, é moral e não político. O que significa que o espectador não sai sala de cinema com uma tarefa crítica, como é o caso de *Boca de Ouro* (que será analisado em seguida), por exemplo, mas apenas com o reconhecimento dos fatos que produzem a realidade descrita.

Glauber Rocha, ao fazer uma avaliação crítica do filme, nos dá uma visão bastante lúcida destas características que o definem:

“Assalto ao trem pagador também repete, no gênero policial, certos princípios de imitação do filme de gângster americano. Os personagens, embora motivados pela miséria, não refletem sobre ela. O diretor arma uma estrutura segundo a qual os personagens se movimentam e marcham para um destino inexorável. O público aqui, recebendo o drama nacional através da forma americana, se identifica com a desgraça (e não tragédia) de Tião Medonho a quem ele julga (como ele mesmo se julga) uma vítima da sociedade. O problema social é mostrado dividido entre pobres e ricos; o pobre, como o humanista Robin Hood de antanho, rouba dos ricos para dar aos seus. A polícia, mesmo usando técnicas brutais, está agindo em nome da defesa da sociedade. A sociedade afinal faz suas vítimas, mas tem de puni-las, pois se não puni-las, estará ameaçada. Estas idéias estão de antemão na cabeça do

*público nacional, composto basicamente da classe média. Assalto ao trem pagador alcançou por isso sucesso internacional: o público, condicionado pela ideologia de Hollywood, é igual em todas as partes do mundo.”*⁴⁵

Isso não significa que é um filme menos competente, obviamente. A questão é que suas intenções e seu acabamento atendem a outros propósitos que os filmes de Galuber, por exemplo. Filmar a moda hollywoodiana, não significa entregar à história um filme ruim. *Assalto ao trem pagador* é definitivamente uma obra que vale atenção, tanto pelo assunto quanto pela experiência cinematográfica. Mas não podemos deixar de notar a diferença entre uma prática e outra. O compromisso artístico é, sem dúvida, de outra ordem.

A trajetória de Roberto Farias como homem de cinema da chanchada e do melodrama contagia esta sua investida na temática séria. O mesmo princípio define também a música de Remo Usai para o filme. Remo, como já foi discutido anteriormente, foi preparado pelo cinema americano e já no Brasil se alinhou justamente à cinematografia que procurava imitá-lo; ao menos no modo de produção e nas suas intenções comerciais. No entanto, uma música deslocada do eixo melodramático, que buscasse uma lógica distinta desta, iria muito provavelmente saltar à frente da ficção, tal como está proposta pelo filme e sabotar o projeto como um todo. A escolha de Remo Usai, e as escolhas que ele faz como músico para o filme, são as mais adequadas tendo em vista o tipo de projeto que ele de fato é. A música em *Assalto ao trem pagador* organiza o nosso olhar sobre os personagens e sobre a leitura que devemos fazer dos mesmos. Imprime sobre a família uma intimidade que redefine o sentido de sua tragédia (ou desgraça, nas palavras de Glauber). O efeito dramático alcançado pela melodia dos violinos, articulados com o desmoronamento da família de Tião, é equivalente aos primeiros planos do rosto aflito de sua mulher e de seus filhos. Ambos cumprem a tarefa essencial do melodrama que é a intensidade do efeito como estratégia de comunicação e persuasão. Nas palavras de Ismail Xavier:

⁴⁵ Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify. 2004 Pg. 129

*“Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e pela comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a aprender formas mais imediatas do reconhecimento da virtude ou do pecado.”*⁴⁶

As considerações que o autor faz sobre o melodrama em geral, serviriam prontamente para descrever o filme de Roberto Farias em particular. Em última instância, isso implica sublinhar mais uma vez que as dificuldades que o filme encontra para tratar do assunto social e de suas contradições estão no projeto como um todo, e não apenas na sua música, como a crítica descuidada de Carlos Heitor Cony sugere. Estendendo seu conceito sobre o gênero em outro trecho de seu livro *O Olhar e a cena* Ismail Xavier explica que:

*“Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto em uma inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade. (...) Todos no melodrama procuram identificar os seus valores sociais com a celebração da espontaneidade e o ataque à dissimulação. A virtude de caráter de um personagem sanciona a sua posição política, a hipocrisia o desautoriza. E a hipótese da legibilidade do que se dá ao olhar garante a nossa percepção da diferença entre uma coisa e outra.”*⁴⁷

⁴⁶ Xavier, Ismail. *A representação clássica, do melodrama à ironia de Hitchcock*. Pg 39 In: *O Olhar e a Cena*. São Paulo Cosac & Naify, 2003

⁴⁷ *Op. Cit.* Pg.93 Pg.95

É nestes termos que o personagem central Tião Medonho é constituído. Não acompanhamos o processo de sua tragédia social, mas sim, nos termos de Glauber Rocha, de sua desgraça. A tragédia social é um dado político e para ser descrita demandaria uma análise das relações de classe em um mundo capitalista em toda sua complexidade. Para tanto seria necessário que o espectador estivesse um passo atrás da ficção, enxergasse seu processo não como algo natural, mas sim como algo organizado de um modo específico, o que significaria compreender a possibilidade de outros modos de organização do mesmo assunto. A forma do filme naturaliza seu assunto e seu argumento tal como a sociedade capitalista naturaliza sua ordem e seu modo específico de organizar a sociedade pelas leis do mercado e do dinheiro. Não há como permitir ao espectador escapar a esta inércia conceitual diante de uma experiência narrativa, se ela própria esta construída nesta lógica. Ainda nos termos de Ismail Xavier:

“Os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do século XIX, são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o melos do drama), reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, ganhá-lo para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil.”⁴⁸

Não há no filme um compromisso em destrinçar as relações sociais que provocam a tragédia dos oprimidos, representados pela favela em uma dimensão simbólica e caricatural. Deste modo, para aliciar o espectador de classe média a simpatizar-se com Tião Medonho e com sua família e momentaneamente “trair” sua classe, é fundamental o exagero e a intensidade que a música imprime sobre o filme. Cony, em sua análise, considerou um filme que *Assalto ao trem pagador* não é. Não deixa de ser aceitável, no entanto, tendo em vista a expectativa gerada por sua associação ao movimento do Cinema Novo e ao momento cultural no qual o país vivia.

Com efeito, Roberto Farias era para Glauber e para os outros artistas mais radicais do Cinema Novo, uma figura fundamental, pois estava disposto a produzir um cinema autoral e de

⁴⁸ *Op. Cit.* Pg. 94

temática social, mas tinha ainda o elo necessário com o mundo da mercadoria e com o cinema de bilheteria que garantia a todos a confiança dos investidores e o passe para financiamentos futuros. Ou seja, o cineasta foi de certa forma o homem de frente do Cinema Novo na tentativa de atrair investidores para a produção de um cinema independente. E é nesta ocasião que aparece a figura de José Luiz de Magalhães Lins. Em depoimento sobre o filme Glauber Rocha afirma:

*“Roberto Farias, 32 anos, veio da chanchada e foi assistente de José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Hugo Cristensen. Nasceu praticamente num estúdio e entende de tudo que diga respeito à técnica. É o mais completo artesão brasileiro (...) Luiz Carlos Barreto acreditou nas possibilidades de Roberto Farias e, juntos, meteram mão à obra no argumento e na produção de Assalto ao trem pagador. O roteiro foi completado por Farias com ligeira supervisão de Alinor Azevedo. Luiz Carlos Barreto, com o projeto nas mãos, interessaria o banqueiro José Luiz Magalhães Lins. O negócio foi fechado em co-produção de Herbert Richers. O maior sucesso de bilheteria do ano, no mercado interno; vendas boas no mercado estrangeiro. A maior fé no negócio fez com que José Magalhães Lins financiasse outros filmes brasileiros.”*⁴⁹

Remo Usai é uma figura chave neste sentido, já que tal como Roberto farias, o compositor fazia o elo com o cinema industrial, com o repertório técnico ao qual Glauber se refere, capaz de seduzir o grande público e conquistar as bilheterias. O trabalho de Remo Usai no elenco de *Assalto ao trem pagador* foi sem dúvida fundamental para satisfazer esta lógica, tanto do ponto de vista estético, quanto estratégico.

Este capítulo se empenhou em elencar os trabalhos da filmografia de Remo Usai que escaparam à produção mais dominante do compositor, aliado, sobretudo ao cinema de entretenimento leve de J.B. Tanko e Victor Lima. A questão fundamental aqui foi, portanto, como se processa a música nestes filmes de temática social e politizada. Em especial, como o compositor Remo Usai, enxergou a fronteira que se esboçava entre estas diferentes

⁴⁹ *Op. Cit. Pg. 136*

posições no cinema. Os filmes analisados até agora incorporam gêneros específicos da indústria cultural – o western em *Mandacaru Vermelho*, e o policial em *A grande feira*, *Tocaia no asfalto* e *Assalto ao trem pagador* – através dos quais se dispõe questões sociais características da sociedade brasileira. Com efeito, a música destes filmes, orbita por sua vez, mais em torno destes gêneros do que dos temas que eles incorporam. O trabalho de Remo Usai transita com grande facilidade no esquema de cada um destes projetos, já que as referências que eles tomam para organizar suas histórias são justamente aquelas com as quais o compositor tinha maior intimidade.

Ou seja, em uma avaliação intermediária, poder-se-ia dizer que não há na música do compositor um tratamento inflexivelmente diferenciado entre um tipo de cinema e outro, uma vez que os filmes analisados aqui não escapam totalmente às tradições da indústria cultural, como muitas vezes a historiografia que os coloca ao lado de propostas mais radicais poderia fazer supor. Neste sentido, podemos considerar que se trata de uma música ainda emoldurada na tradição do espetáculo e do efeito melodramático, mas que em face dos temas sociais com os quais se articula, acaba por incorporar tarefas mais significativas do que a mera produção de efeitos e de espetáculo.

2.5 Boca de Ouro e a música: aderência à dialética do tema.

Em *Boca de Ouro*, esta qualidade da música de Remo Usai se manifesta de forma ainda mais contundente. O motivo principal é que há uma diferença de proposta entre os filmes de Nelson Pereira dos Santos e os demais filmes considerados integrantes do Cinema Novo, ou simplesmente com temática política elencados neste trabalho. Nelson, diferente dos colegas Roberto Farias ou mesmo Roberto Pires, já trazia na sua história um repertório de filmes preocupados em retratar as questões sociais do país. Na época, associado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), o diretor encontrava nas reuniões do partido uma visão crítica, política e histórica do Brasil. Este repertório influenciou a maneira pela qual conduziu seu cinema, que desde as primeiras produções incorporava na tela a luta de classes, os problemas sociais especificamente brasileiros. O diretor afirma que:

“É importante assinalar que, para mim, e acredito tenha sido para muita gente, o Partido foi uma outra universidade. Uma universidade pelo avesso, pois questionava a versão tradicional da história do Brasil, por exemplo. Outra coisa que o Partido proporcionou foi um convívio amplo com pessoas de classes sociais, origens e formações diferentes, que se encontraram nas organizações partidárias como fiéis de uma Igreja, e que, por força do companheirismo político, tornaram-se companheiros por amizade.”⁵⁰

Em revistas como *Fundamentos* e *Cinearte*, o diretor esboçava, além do talento para o cinema e inclinação aos assuntos políticos, forte preocupação estética com os caminhos da produção nacional. Formou-se um intelectual do cinema muito antes de rodar seu primeiro filme. Essas características resvalam obviamente na tela do cinema. Nos seus filmes, ele esboça uma independência radical às convenções dominantes do cinema, experimenta com a montagem, com o som e também, ao lado do maestro Remo Usai, com o uso da música, como iremos conferir na análise do filme *Boca de Ouro*.

Portanto, mesmo tendo sido produzido no contexto da produtora Herbert Richers, tal como é o caso de *Assalto ao trem pagador*, a história que o diretor acumulara até então predomina no resultado e distingue o seu filme feito ali das demais produções realizadas com a assinatura deste produtor.

Nelson Pereira, na maior parte de sua filmografia deste período, compreendeu a necessidade de utilizar os recursos do cinema não apenas para o efeito e para a distração, mas, ao contrário, para incluir o espectador no processo de construção da história; e desnaturalizar o mundo tal como lhe era apresentado, em uma sociedade que, já à época, estava sendo cada vez mais compreendida e mediada pelo espetáculo.

Nelson era leitor das teorias de cinema politicamente engajadas como, por exemplo, o teórico e cineasta Eisenstein; soube contextualizar em seus filmes as discussões que ele propunha, tendo em vista que o modo de produção Russo ele reconhecia ser um modelo

⁵⁰ Entrevista concedida a *Estudos avançados*. Estud. av. vol.21 no.59 São Paulo Jan./Apr. 2007 em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000100026&script=sci_arttext

inapropriado para as condições brasileiras. O uso intelectual da montagem, por exemplo, que é o aspecto mais expressivo de seu legado teórico, aparece na lógica de filmes como *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte* e *Boca de Ouro*. Com efeito, nas palavras de Eisenstein podemos compreender o procedimento que figura a base estrutural da narrativa em *Boca de Ouro*. Já na década de 30, Eisenstein explicava como, fazendo uso da força da montagem, é possível incluir o espectador no processo que o conduz ao raciocínio do autor no filme, e não apenas no produto final deste raciocínio:

“A montagem ajuda na solução desta tarefa. A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem.”⁵¹

Em *Boca de Ouro* acompanhamos o processo de criação da história através de uma narradora, como veremos a seguir. Uma narradora instável, que muda, ao sabor de seu afeto, a perspectiva que lança sobre o personagem principal. A argumentação, deste modo, não é disposta como um dado pronto, mas sim construída em processo, diante dos olhos do espectador. No mesmo capítulo de *O sentido do filme* Eisenstein cita Marx para argumentar seu ponto de vista, citação que contribui também para a argumentação deste trabalho:

“À verdade pertence não apenas o resultado, mas também o caminho. A investigação da verdade deve em si ser verdadeira, a verdadeira investigação é a revelação da verdade, cujos membros separados se unem no resultado.”

A música tem um papel importante nesta disposição dialética do filme em incluir o espectador no processo de construção da história e no debate que ela sugere. Contudo, a dialética não está na música propriamente, mas sim na sua relação com a construção processual da narrativa. Também em *Boca de Ouro*, Remo Usai assume um gênero específico – o policial – e articula sua música em função da lógica característica deste

⁵¹ Eisenstein, Serguei. *O sentido do filme*. Pg. 29. São Paulo: Jorge Zahar editor, 2002

gênero. Ela contempla, portanto a construção do vilão/herói a partir de um princípio moral, tal como acontece com os demais filmes analisados até aqui. No entanto, como o vilão/herói de *Boca de Ouro* nos é mostrado em 3 versões distintas, em cada uma delas é apresentado um personagem modificado. Além disso, o próprio personagem contém uma ambigüidade e se divide entre a virtude e a vilania; e a música assinala de forma eloqüente estas diferenças. Portanto, o esquema revela ao espectador, o mecanismo que constitui o personagem, que é decorrente do afeto ou do desafeto que sua amante Guigui, a narradora da história, sente pelo personagem em cada momento.

Remo Usai utiliza material musical reconhecível como produto do gênero policial, mas em face à dinâmica da história é solicitado deste material, não apenas seus expedientes característicos, mas a reconstituição dinâmica do personagem em face à volatilidade da memória de sua narradora. Neste esquema, o espectador é incluído no jogo narrativo como um crítico deste mesmo processo e não apenas como um consumidor distraído.

A referência de Remo Usai em seus filmes é sem dúvida o procedimento consolidado pelo cinema hollywoodiano: o esquema garantido e sem riscos que a indústria reconhece como eficiente para satisfazer sua intenção, que é acima de qualquer coisa mercadológica. Isso não significa que tal disposição seja em si ilegítima, ela apenas atende a propósitos distintos do que aqueles com os quais nos deparamos em um filme como *Boca de Ouro*. A prudência de um projeto comercial exige uniformidade e tipificação; ao passo que a arte, nas palavras do cineasta Luigi Chiarini⁵² é individualidade e diferenciação e, poderia se dizer também, ousadia. Anatol Rosenfeld explica:

*“(...) No caso da indústria cinematográfica, não só a exploração, mas a própria criação requer capitais consideráveis e, por isso, a empresa, ao encomendar a confecção de um filme tende a impor desde o início os princípios que lhe parecem certos.”*⁵³

Como o produto cinematográfico da indústria é o mais dominante em quantidade de produção e capacidade de circulação, os procedimentos que parecem certos à lógica

⁵² Citado por Rosenfeld, Anatol in: *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Perspectiva. 2009 Pg. 36

⁵³ *Op. Cit.* Pg. 36

comercial desta mesma indústria se naturalizam, por sua vez, como os procedimentos exclusivamente verdadeiros ou válidos, gerando uma espécie de inércia criativa.

O cinema de Nelson Pereira dos Santos, por escapar à lógica industrial exige naturalmente outro tipo de postura de sua música; e isso acontece de modo mais radical em uma proposta como *Boca de Ouro* do que em um filme assumidamente de gênero como *Mandacaru Vermelho*. No entanto, não é necessariamente a qualidade estética desta música que precisa ser repensada, mas sim sua relação com o filme, como se pretende mostrar a seguir.

A inércia criativa que impera na cinematografia comercial, especialmente por influência de Hollywood, foi debatida com empenho no que tange a música por Hanns Eisler e Theodor Adorno em *Komposition für den film*. Eles marcaram em muitos sentidos consonância com os trabalhos teóricos de Eisenstein; e tanto para um como para outro a arte deveria ter um função social libertadora. Neste sentido, seria condenável, na opinião destes autores, uma música que embriagasse o espectador, roubando-lhe a consciência crítica necessária para compreender os mecanismos de construção do discurso narrativo; dando-lhe a oportunidade de negociar com consciência aquilo que lhe é apresentado. Em síntese, para estes autores, a música de cinema é um elemento fundamental na tarefa politizadora que deveria caber à arte. No entanto, na opinião deles, quando engessada pelas prerrogativas comerciais, o que significa colocar a circulação bem sucedida do produto na frente da novidade e do experimento, a música não daria conta deste processo. A resposta seria a técnica. Em sua análise sobre o trabalho de Hanns Eisler e Adorno, o músico e pesquisador Ronel Alberti da Rosa explica que:

*“A técnica, contudo, é a resposta que o artista pode dar ao mundo que regrida à barbárie. A racionalidade boa – da obra de arte – é a arma para combater a racionalidade instrumental do mundo.”*⁵⁴

Contudo, não é o aperfeiçoamento do código musical unicamente que deve garantir este suposto combate. Muito pelo contrário, Eisler especialmente, temia que a música

⁵⁴ Rosa, Ronel Alberti da. *Música e Mitologia do Cinema. Na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí: Editora Unijuí. 2003 Pg.27

constituída a partir dos mais inéditos e sofisticados recursos (dodecafonismo, por exemplo) não conseguiria resistir ao fetichismo da técnica. O deslumbramento com o recurso seria contrário à tarefa de elevar a consciência crítica do espectador. Ou seja, contraditoriamente a boa racionalidade poderia ser empregada de forma enganosa, a serviço da magia e do embotamento da capacidade crítica. Sendo assim, como explica Ronel Alberti:⁵⁵

“A interdição desta manipulação da arte a serviço do engodo não será conquistada apenas por meio do novo material. Será necessária uma reformulação das práticas de dramaturgia para que este novo material musical se coloque, por exemplo, em oposição à superfície dos acontecimentos.”

O que significa, em última instância, que o problema central para o músico é a relação crítica de seu material com o filme e não necessariamente sua capacidade como compositor: o músico de cinema competente deve ser, como foi sugerido no começo deste trabalho, uma medida de compositor e dramaturgo. Para os autores, uma saída para o problema de como criar uma música que se relacione de modo crítico e dialético com a história, é a contradição e a ambigüidade. O não específico, o não esperado na relação entre um material musical e a cena obriga o espectador a tomar partido, a posicionar-se diante daquilo que a música está enfatizando. Em outras palavras, a ambigüidade sugere sempre mais de uma interpretação, solicitando uma interferência produtiva da consciência do espectador. Diante desta perspectiva, os expedientes de efeito, comuns à música do cinema comercial, dão lugar a uma relação política e também politizadora, como desejavam os autores.

Mas qual seria a música capaz de alcançar tais objetivos? Adorno e Eisler rejeitavam por um lado a tradição musical que Hollywood afirmava, pois a consideravam óbvia e reconhecível demais para causar o espanto necessário a esta tomada de consciência. Por outro lado, suspeitavam de uma música nova temendo que o procedimento técnico

⁵⁵ *Op. Cit.* Pg.80

saltasse à frente da experiência narrativa diante de uma tarefa libertadora. Ronei Alberti explica que:

*“A urgência consiste não em apresentar o máximo de dissonâncias, mas em empregar a música para uma nova função, a de desligar o espectador da ilusão de realidade e fazer com que o filme se torne um momento de reflexão; para isso a música terá de realizar tanto um contraponto com aspectos subconscientes da trama como contribuir para o que Brecht denominou de *Verfremdung* (distanciamento), que é o colocar em relevo elementos que ajudem a platéia a diferenciar entre o que está acontecendo no filme e a possível ação objetiva de tomada de posição em relação à história.”⁵⁶*

Passadas algumas décadas, tanto a música reconhecível do cinema quanto o material novo não resistiram às formas de mercantilização da arte. Podemos então sublinhar, ainda uma vez, que não se trata da qualidade estética da música, mas sim da relação que ela constrói com a narrativa, no sentido de alcançar objetivos libertadores, tal como pretendiam Adorno, Eisler e também os artistas politicamente engajados que produziram neste período.

Esta arte, ou este cinema, era exatamente o objetivo de um Nelson Pereira dos Santos à época de *Boca de Ouro*, como já foi esboçado anteriormente e será a seguir. Neste sentido, a parceria com Remo Usai, um compositor que era justamente associado ao cinema que Nelson desejava combater, pode parecer incabível em um primeiro momento. No entanto, a música de Remo Usai para o filme é um exemplo bastante expressivo daquilo que Eisler e Adorno esperavam do compositor de cinema, ainda que amparada em códigos emoldurados por um gênero específico do entretenimento despretensiosamente político.

Amparado por uma narrativa (ou ao menos sua organização), com vocação para aquilo que chamamos até aqui de tomada de consciência, Remo soube utilizar o que lhe era específico como profissional da música de cinema a favor desta lógica – que se esperava de

⁵⁶ *Op. Cit.* Pg.119

um cineasta engajado na crítica e comprometido com uma arte com papel social definido como Nelson Pereira. A habilidade de Remo em cumprir as demandas do cinema de entretenimento é incontestável, como pudemos conferir até aqui. Em *Boca de Ouro*, contudo, seu trabalho fica diante de propósitos distintos àqueles e escapa ao que lhe é específico. Seu modo característico de compreender a música de cinema passa a orbitar em torno de exigências que vão além da construção da ficção, inspirando o espectador a compreender os próprios mecanismos desta construção. A análise que se segue do filme é talvez a mais detalhada deste trabalho, pois é justamente aquela que deve ao mesmo tempo compreender o específico e a novidade; bem como o específico diante da novidade no trabalho de Remo.

2.5.1 *Boca de ouro* – considerações iniciais

Na década de cinquenta, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, junto com outros cineastas e jornalistas da sua geração, reivindicava nas suas publicações na revista *Fundamentos* um cinema que incorporasse assuntos ligados à literatura brasileira ou à história do país. Em seus primeiros filmes ele levou às telas assuntos notadamente ligados à experiência da miséria no Brasil, mas sem com isso tomar como referência uma produção literária de destaque, ou algum episódio marcante de nossa história. Com *Boca de Ouro*, Nelson agarra a possibilidade de colocar na película a peça de teatro homônima de Nelson Rodrigues. Ismail Xavier explica que a década de sessenta testemunhou uma maior aproximação do teatro e do cinema em relação aos assuntos sociais e políticos. Como uma alternativa aos cinemas orientados para a bilheteria de um lado e ao “grande teatro” representado pelo TBC de outro, os dramaturgos e cineastas desta geração pretendiam atualizar o projeto artístico no cenário brasileiro e delegar à arte uma função política sistematizada. No entanto, aponta o autor, que apesar do processo de adensamento e politização da arte no cinema e no teatro terem partido de uma mesma premissa, o diálogo entre um e outro era menor do que o esperado.

*“Claro que uma nova cultura teatral, feita de um diálogo mais efetivo com a cena moderna, de Brecht a Artaud, se fez presente no cinema, mas autores como Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho não chegaram então às telas. Gimba, peça de Gianfrancesco Guarnieri, foi filmada em 1963, mas por um diretor de teatro, Flávio Rangel, que não pertencia aos grupos que agitavam o mundo do cinema. Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes, tornou-se um filme francês dirigido por Marcel Camus, em 1958, visto equivocadamente no mundo inteiro como se fora expressão genuína de um ethos nacional.”*⁵⁷

Diferente do que era o discurso corrente na época, Nelson Pereira não optou por clássicos da literatura, ou por temas proeminentes de nossa história. Mas por um texto contemporâneo que soube adaptar à sua maneira. Desconfiado de movimentos populares e propostas estéticas tal como o Neo-realismo na Itália e conservador no que dizia respeito à visão política, Nelson Rodrigues era certamente o maior nome da dramaturgia de seu tempo. A oposição, que enverga os dois artistas, não impediu que Nelson Pereira, com posicionamento político e formal diferente ao do dramaturgo, fizesse um bom uso do conflito entre o que está posto no drama e as suas próprias convicções. O cineasta entrega ao filme uma leitura crítica a partir do universo do bicheiro, das figuras populares transformadas em mito e espetáculo orientado para o mundo da mercadoria. Contraria com isso não somente o afastamento que se esboçava entre a esfera do teatro e do cinema, mas, sobretudo, a baixa ou quase inexistente prática de estabelecer um diálogo saudável e produtivo entre os diferentes discursos políticos e estéticos que circulavam na produção artística do país.

Boca de Ouro conta a história de um bicheiro temido e respeitado que se torna um mito na zona norte do Rio de Janeiro. Sua figura ascende no mundo do crime por conta da sua capacidade inescrupulosa em produzir violência. Para marcar sua vitória econômica e

⁵⁷ Xavier, Ismail. *O cinema novo lê Nelson Rodrigues*. In *O Olhar e a Cena*. Pg. 226 São Paulo Cosac & Naify, 2003

sua superação de classe, o personagem manda extraírem-lhe todos os 32 dentes, que são substituídos por uma dentadura de ouro. Sua necessidade de ostentação é materializada nos dentes e marca sua superação sobre a miséria, cuja imagem simbólica no Brasil é o “banguela”. Seu fetiche pelo ouro como fator de distinção é ainda aprimorado pelo sonho de ser enterrado em um caixão todo feito do mesmo metal. Soma-se a estes mitos que cercam seu personagem, o fato de que ele gostava de se relacionar com mulheres casadas. Arrancava-lhes as alianças e as derretia para a confecção de seu caixão. Cercado de lendas como esta, seu reinado de violência impera no subúrbio do Rio de Janeiro, onde ele assume ao mesmo tempo a face de vilão e a face de um herói um tanto quanto torto e ambíguo, que protege sua comunidade e os menos favorecidos do destino que a pobreza os reserva.

A história de *Boca de Ouro* deposita sobre a figura do bicheiro um conceito que transcende, na realidade, o universo dos grandes personagens (heróis e vilões). Diz respeito ao homem como um todo. O ser humano constitui o seu caráter dentro de categorias morais que são historicamente determinadas. No entanto, a vida em sociedade em algum momento exige de cada indivíduo que suas ações morais e sensuais entrem em contradição com o paradigma social ou com o que pensa a multidão. É nesta operação ambígua entre estes dois eixos – o moral e o sensual – que se configura o homem em sociedade. O juízo que fazemos das ações de um determinado indivíduo é sempre, portanto, fundamentado a partir de uma visão de mundo e de uma moralidade historicamente determinadas; e está intrinsecamente ligada à maneira pela qual este indivíduo e suas ações são retratados.

As grandes narrativas têm uma tendência a enxergar o indivíduo como um ser dotado de uma moralidade correta – o herói – ou de uma moralidade incorreta. Este modelo de representação do indivíduo e de suas ações não se restringe à ficção, mas aparece também no universo do jornalismo, por exemplo. Basta enquadrarmos as recentes guerras pelo controle do petróleo no mundo. Para justificar qualquer ação moralmente condenável, do ponto de vista da idéia dominante que se faz da moral, os indivíduos que estão “do outro lado da fronteira” são sempre mostrados nas suas ações institucionais, que são, quando vistas unicamente no contexto da guerra, eminentemente violentas e reprováveis. Por outro lado, “os mocinhos” do ocidente, que cometem os mesmos atos de violência, estão protegidos de qualquer julgamento pela maneira que são retratados: sua

vida pública ou institucional se confunde com sua vida privada, com a qual nos identificamos imediatamente, mecanismo que permite à representação encobrir as ações cometidas na esfera pública. Além disso, no que diz respeito à violência, a tecnologia sofisticada, empregada pelo ocidente, em detrimento às ações rudimentares do outro, permite àquele que representa o conflito, despersonalizar a violência empregada. Dá-se a esta violência formas abstratas de denominação e representação: guerra, ação, investida. Enquanto para o outro, o vocabulário – terrorismo –carrega conotações decisivas, que revelam a perspectiva de quem narra. Partindo deste modelo de construção narrativa, o espectador entende o mundo narrado – seja na ficção ou na realidade – como um acontecimento real e inquestionável e despreza as contradições e o fato de que as histórias são construídas a partir de uma visão dominante, que incorpora determinados interesses ideológicos.

Esta maneira de representar o indivíduo é bastante recorrente nos filmes de heróis e mocinhos. Refletem uma visão ideológica, que opera indiscriminadamente valores dominantes, onde as idéias de bem e de mal são separadas por uma fronteira rígida e manifesta e acionam a construção de uma ideologia estacionada. A partir da década de setenta o gênero de gângster norte americano como *O Poderoso Chefão* traz uma novidade: o indivíduo em delito é mostrado a partir da sua vida privada onde exerce a mesma moralidade dominante que o espectador na poltrona do cinema. Com a construção de um personagem contraditório, o filme exonerara-se da tarefa de julgar seus personagens que é transferida ao espectador. Em *Os Bons Companheiros* o personagem central é quem narra sua história pessoal, com a qual nos identificamos. Em alguns momentos, inclusive nas suas ações delinquentes, pois o universo destas ações está sempre contrabalanceado pelo universo privado mesmo quando este está em desagregação – o plano seqüência que mostra a conquista da garota que viria a ser sua mulher é um exemplo. E é a partir desta ambigüidade que sua figura se constrói e se torna interessante. O personagem não é julgado pelo filme, cabe ao espectador essa tarefa crítica.

O bicheiro em *Boca de Ouro* está para o Gângster, assim como o Cangaceiro para os Cowboys dos filmes de Western, tal como analisado por Ismail Xavier. O protagonista Boca de ouro ativa esta ambigüidade que constitui os indivíduos e que é universal, mas com

um relevo crítico, que resvala na maneira pela qual as figuras míticas são representadas, de modo a incorporar os interesses de quem representa. Relevo que os filmes de gângster não parecem incorporar

*“Ele é, portanto, o herói que se teme, mas que se admira, e do qual se espera favores, figura de uma intimidade que muda o sentido de sua violência, pois tudo nele é familiar.”*⁵⁸

Além disso, Boca de Ouro traz outro recurso fundamental: a estrutura da narrativa é construída de tal modo a negociar com o espectador a sua própria legitimidade e condição de fato real. Como a história é narrada por pontos de vista distintos, ela nos entrega a cada relato um personagem diferente do outro. Nelson Rodrigues e também Nelson Pereira entenderam que há no mundo das narrativas – seja no cinema, no teatro, ou mesmo no jornalismo – uma reposição dos fatos e estes se configuram a partir dos interesses de quem narra e principalmente das condições em que narra.

Vale lembrar que tanto no filme como na peça, a motivação para desenterrar as histórias do temido bicheiro defunto, é justamente o interesse que sua morte causa na imprensa do Rio de Janeiro. Ávidos para contentar o chefe de redação, os jornalistas visitam uma das ex-mulheres do bicheiro, Guigui, em busca de histórias.

Contudo, sua narrativa tem vários níveis de reposição condicionados por seu estado emocional. Em primeiro lugar, o fascínio que o interesse repentino que o jornal tem por ela lhe causa. Sua procura pelo fato, na chave do espetáculo insólito, faz com que a parábola moral de *Boca de Ouro* seja contagiada pela tendência à exacerbação da narradora. Em segundo lugar, a afetividade da ex-mulher do bicheiro em relação ao mesmo, que é influenciada pela informação de sua morte e pelo desentendimento com o marido, dando ao seu relato, em cada circunstância direções distintas. São determinações que perambulam, portanto, entre o psicológico, o dado histórico e o julgamento moral que compõe a narrativa da ascensão e da queda do bicheiro. Tais determinações têm como princípio norteador a

⁵⁸ *Op. Cit.* Pg.233

tarefa dos jornalistas que é entregar à redação uma história que cause fascínio e comoção pública e ao mesmo tempo esteja “legitimada” pela fonte.

Neste capítulo pretende-se analisar o filme *cena a cena* procurando entender a maneira pela qual a música contribui na construção da narrativa e destas determinações, a partir das quais todos os relatos se configuram. Como se trata de um produto audiovisual entende-se que a música faz parte de sua construção e o resultado final, que será interpretado aqui, é construído pela articulação dos elementos audiovisuais dispostos na tela e nas caixas de som. Portanto, esta análise irá se concentrar na música, que é seu objeto de estudo, mas não pode desprezar os demais procedimentos fílmicos, a partir dos quais e junto com os quais a música constrói o sentido do filme e a experiência narrativa.

Já que a estrutura da história está dividida em pontos de vista, os relatos estão constantemente sobre suspeita. Pretende-se entender qual é o ponto de vista que a música assume e em que momentos ela perturba ou contempla tal estrutura.

2.5.2 A música em *Boca de Ouro*

No trabalho realizado para o mestrado foram analisadas as principais teorias escritas para música de cinema, que concentravam em seus tratados um inventário de funções para o uso da música em filmes. Tal inventário vem sendo utilizado na academia como método de análise fílmica no sentido de constatar qual o papel da música na construção do sentido de uma cena. No entendimento daquele trabalho em específico era necessário encontrar novos caminhos para a abordagem da música, pois o filme que estava sendo analisado – *Amadeus*, de Milos Forman – demandava uma compreensão de como o discurso musical, articulado com ele, se afirmava muitas vezes como a voz de um **narrador implícito**⁵⁹; além de reportar-se não apenas às suas cenas individualmente, tal como as teorias funcionais compreendem a música nos filmes, mas à progressão dramática da história e à transformação sofrida pelos personagens na estrutura da obra. O trabalho se empenhou em

⁵⁹ Termo cunhado por Seymour Chatman em seus trabalhos sobre teoria da narrativa e cinema. *Coming to Terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. e *Story and Discourse*

adequar as principais teorias da narrativa com o estudo da música de cinema de modo a constituir um método auxiliar de análise.

No caso do filme escolhido para esta dissertação, a figura de um narrador implícito se confundia com a figura do narrador personagem incorporado por Salieri. Procurou-se então, a partir de uma aproximação com estas teorias escritas principalmente para literatura, definir as operações de um narrador dentro do discurso audiovisual, e a maneira pela qual a música se afirmava no filme como sua voz, ou esboçava suas intenções e suas convicções. Colocou-se imediatamente a pergunta fundamental de como se dá, quando é o caso, a relação entre o narrador autor e o narrador personagem no cinema. Para isso partiu-se de análises que contemplavam a literatura, mas que possibilitavam uma aproximação com a linguagem audiovisual.

Como *Boca de Ouro* é um filme que apresenta condições semelhantes, seus episódios são narrados por uma personagem e sofrem implicações de seus desejos e afetividades, é importante resgatar aqui a discussão feita no primeiro trabalho.

Em primeiro lugar, apoiando-se no pensamento de Emíle Benveniste Tzvetan Todorov e Gerard Genette, procurou-se definir a distinção apontada por estes autores entre o fenômeno do discurso e o da história. Para os autores a história é algo que emana do discurso. O discurso é o espaço onde o autor reúne os elementos necessários em cada suporte, para construir sua história. Neste sentido, a história pode apresentar-se para seu interlocutor disfarçando o discurso que está por traz, ou não.

Significa que o discurso se ocupa da apresentação da história unicamente, mas pode também em alguns casos, observar e controlar a história. São situações explícitas, nas quais o narrador implícito interfere no universo dos personagens e se dirige diretamente ao seu interlocutor. Ou implícitas, nas quais este mesmo narrador imprime sua opinião dispondo situações ambíguas e duvidosas de modo que seu interlocutor passa a suspeitar do personagem e percebe que há ali algo além do universo da fábula que ele experimenta. Há todo um conteúdo exterior à fábula, que aparece como comentário deste suposto narrador e que paira sobre ela como análise, ou ponto de vista. Para Benveniste, por exemplo, este tipo de situação acontece na literatura da seguinte forma:

*“Pela escolha dos tempos do verbo, o discurso distingue-se nitidamente da narrativa. O discurso emprega livremente todas as formas pessoais do verbo., tanto **eu/tu** como **ele**. Explícita ou não, a relação de pessoa está presente em toda a parte. Consequentemente a “terceira pessoa” não tem o mesmo valor que na narrativa histórica. Nesta, não intervindo o narrador, a terceira pessoa não se opõe a nenhuma outra; é na verdade uma ausência de pessoa. No discurso, porém, um locutor opõe uma não pessoa **ele** a uma pessoa **eu/tu**.”*⁶⁰

O plano da história trata, então, de um mundo representado; o mundo da narrativa no qual vivem os personagens. Já o plano do discurso se refere ao universo da enunciação do narrador, como explica Tzvetan Todorov:

*“Ao nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é ao mesmo tempo um discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhece-las.”*⁶¹

⁶⁰ Benveniste, Émile. *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p.268

⁶¹ Todorov, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971, p.213

No cinema a equivalência com a figura de um narrador não é tão simples de ser feita. Existem várias controvérsias a este respeito. Christian Metz, em seu ensaio *história e discurso*, procurou realizar tal tarefa que foi duramente criticada por David Bordwell em seu *Narration in Fiction Film*. Para o segundo autor, não há como existir algo como um narrador saltando à frente da narrativa. Mesmo que o autor/diretor se coloque diante das câmeras e dirija-se aos espectadores, ele estaria apenas falando inserido neste emaranhado de códigos visuais – plano, montagem – e sonoros. Códigos que são os responsáveis pela formação de um discurso. Neste sentido, para o autor qualquer coisa que aconteça através deles – como uma pessoa falando na frente da câmera – faz parte da história.

Outra questão levantada no trabalho e que ganha igual importância para esta análise é a definição das operações deste narrador implícito, sua relação com um possível narrador personagem e suas implicações na música.

Parte-se da premissa que o narrador, mesmo não estando revelado, está inegavelmente “escolhendo” a maneira pela qual a *história* irá se constituir. A escolha do plano, do movimento de câmera ou da música, dizem algo sobre como o autor vê o mundo que pretende representar. Diante deste impasse, o teórico Seymour Chatmann em seu *Coming to terms The rhetoric of narrative in fiction and film* utiliza o termo **narrador implícito**. Seria para Chatmann a figura de um narrador que manipula deliberadamente os recursos audiovisuais para produzir a história. Ao procurarmos discriminar as operações deste possível narrador, encontramos, ao nível do discurso, proposições estéticas, formais, filosóficas e políticas que não dizem respeito necessariamente ao universo da história, mas sim deste narrador. Mais especificamente do autor e suas convicções inseridas dentro de um determinado momento histórico com debates e problemas específicos e próprios. As mensagens veiculadas no nível do *discurso* podem inclusive representar um diálogo de oposição com a história, imprescindível para a inteligência do enunciado como um todo. Todorov explica que:

“Todo enunciado que pertence ao discurso tem uma autonomia superior, pois toma toda sua significação a partir de si mesmo, sem o intermediário de uma referência imaginária.”⁶²

Para um entendimento mais ampliado dessas questões é interessante consultar o trabalho de mestrado intitulado *A música como elemento de sintaxe do discurso narrativo no cinema*.

Em *Boca de Ouro*, a articulação musical revela importantes informações sobre a posição do narrador em relação à história. Na medida em que negocia com o espectador a dimensão de espetáculo que se afirma no filme, a música constrói o ponto de vista do narrador personagem Guigui e das manipulações deliberadas que a imprensa realiza ao contar a história. Há uma diferença marcante no tratamento musical dado à música do prólogo e no tratamento dado à música dos relatos de Guigui, por exemplo.

No prólogo a música é contaminada pelas convenções características do gênero policial no cinema e também nos seriados norte-americanos: ritmo balança, sobreposto por ataques de instrumentos de metais, que formam acordes tensos, sugerindo um ambiente de ação e conspiração. A música nesta sequência é exageradamente descritiva e nos coloca diante de um criminoso sem relevos ou contradições, diferente daquele que será visto nos relatos de Guigui. Sua característica exagerada chega ao limite da farsa e denuncia o ato, que no caso entendemos ser da imprensa, de incorporar os relatos sobre o bicheiro como discurso do espetáculo e o seu interesse em entregar sensações mais do que fatos.

O restante da trilha é articulado com os relatos da personagem de Guigui, como material de trabalho que será usado pela mesma imprensa. É composto de um grupo de pequenas vinhetas que são introduzidas ao sabor da lembrança da personagem que narra. Como ouvimos três relatos bastante distintos sobre o mesmo episódio, é de se esperar que em cada um deles, o repertório musical destas vinhetas seja renovado. Contudo, não é o caso. Remo Usai re-configura a disposição das melodias no filme deslocando-as algumas vezes de contexto, editando algumas vinhetas, transformando minimamente os arranjos, ora esvaziando ou preenchendo o domínio da trilha musical em cada relato. No entanto, o

⁶² Todorov, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.60

compositor preserva a idéia central de cada música que se repete ao longo de toda a memória de Guigui.

A construção musical nestes relatos, não mostra o Boca de Ouro que Guigui conheceu, mas sim aquele que ela quer relatar tendo em vista seu estado de espírito. Ou seja, a música diz tanto dos personagens narrados, como veremos adiante, quanto da própria narradora. E este ponto de vista que a música sugere, revela uma narradora ingênua que está sempre um passo atrás da percepção de seus ouvintes, pois o espectador reconhece através da construção audiovisual, as incoerências na evolução de seu relato. Além disso, a música denuncia a existência de um ponto de vista comprometido com os afetos e desafetos da narradora em relação à sua memória; fato que afirma a origem da música nestes momentos do filme como voz da narradora personagem.

2.5.2.1 Análise das cenas: Prólogo.

O filme tem início com os créditos sobrepostos a um prólogo, que narra a ascensão do bicheiro no mundo crime. Créditos iniciais, sobrepostos a uma abertura que expõe as primeiras características da história e de seu personagem principal, se tornaram uma convenção no cinema clássico, como vimos na primeira parte deste trabalho. Os profissionais de cinema entenderam muito cedo que um filme deve agarrar a atenção do espectador logo nos primeiros minutos de projeção. Deste modo, os créditos iniciais de um filme devem contar com algum tipo de experiência diretamente relacionada à história ou que no mínimo lhe diga respeito em algum nível. Música, cartelas com fotos, animações, ou mesmo uma primeira aproximação do enredo, no sentido de despertar a curiosidade do espectador. De qualquer maneira, um elemento que está quase sempre presente quando um filme é iniciado pelos créditos é a música.

No cinema clássico existem tarefas fundamentais desempenhadas pela música no começo de um filme: sugerir o tipo de história que está por se seguir, capturar a atenção do espectador e contribuir para tirá-lo do mundo cotidiano do qual ele saiu, para inseri-lo na trama. Esta tarefa só pode ser cumprida, obviamente, por que a música no mundo ocidental, na sua trajetória de relação com o ato de contar histórias – seja no cinema, no teatro ou na

ópera – consolidou determinadas práticas melódicas, harmônicas e orquestrais que dão conta de denotar um determinado sentido ou uma condição específica, mesmo quando separada de qualquer outro recurso de linguagem. Estas diferentes qualidades musicais foram recorrentemente reforçadas pela articulação com um assunto em particular, de forma que o uso destes atributos em uma composição se tornou independente e consegue produzir um significado para além da experiência puramente musical.

Em geral a prática de se compor música para os créditos iniciais de um filme obedece a algumas convenções básicas, principalmente quando tomamos como referência o cinema americano. Entre elas estão: a exposição de um tema, em geral o tema principal do filme, ou de vários temas formados por trechos do material temático, que a trilha musical irá desenvolver ao longo da história. Além disso, é muito comum no cinema clássico a música ser orquestrada de tal maneira a dar destaque – através do uso de acordes, melodias ou ritmos contrastantes – ao nome do produtor, quando este aparece, ao nome do músico ou do diretor.

Em *Boca de Ouro* a música obedece à convenção tradicional. O tema dominante e de maior recorrência é esboçado pelos instrumentos de sopro e se torna, já no prólogo, denotativo da delinqüência de Boca de Ouro e do temor que a sua figura causa na população. Entretanto, o modo pelo qual estes temas aparecem é completamente diferente do que em todo o restante do filme. No prólogo, esta melodia recorrente aparece com orquestração sofisticada nos instrumentos de sopro, madeiras e metais; e se dividem em contrapontos que resultam em um desenvolvimento mais precioso da melodia. Ao longo do restante do filme, nos relatos de Guigui, o tema é reduzido a apenas poucas notas e os metais são completamente suprimidos. Eles estão a serviço única e exclusivamente da construção do prólogo. O que significa que, do ponto de vista da música, os créditos iniciais são destacados da trama que se segue. E isto tem obviamente um motivo.

Toda história que conhecemos do personagem central do filme, a partir do momento em que ele se consolida como mito suburbano do crime, é narrada na perspectiva de uma ex-mulher do bicheiro, Guigui. Guigui é uma narradora que, como se procurou mostrar, não é confiável, pois seu relato está sempre sob controle de suas afetividades e dos seus sentimentos para com o protagonista. O único momento em que conhecemos a sua história

imaculada por esta perspectiva é no prólogo ou no necrotério, quando já o vemos como defunto. Estes dois episódios mostrados por um “narrador” **aparentemente** livre das interpretações subjetivas da personagem constituem a ascensão e a queda do personagem central.

O núcleo de sua história é formado justamente pelos episódios que se tornaram lenda através da fabulação espetacular e da imaginação das pessoas à sua volta. E é evidentemente sobre estes que a mídia deposita todo o seu interesse, pois são episódios com vocação para espetáculo e ainda desconhecidos do público, como mostra o personagem do jornalista que pede para que Guigui conte um crime, *um Big Crime destes bacanas*. Ou seja, a estrutura em que a peça e o filme estão montados reforça a compreensão de que a tônica da história não é a vida do personagem em si, mas o modo pelo qual o mundo se apropria dela nos devolvendo o espetáculo.

O editor chefe pede ao jornalista *Caveirinha* que faça *ela contar um destes assassinatos bacanas que o Boca cometeu e que nunca ninguém descobriu. Negócio violento para vender mais de 10 mil cópias*. Neste sentido, o que interessa ao filme é o comportamento da narrativa a partir do momento em que ela é entregue a um interlocutor. No caso, Guigui é a personagem que carrega a oportunidade para o jornal de legitimar as histórias que o público apenas ouve falar. Através de Guigui, o relato nas páginas de jornal pode ir além da especulação e se tornar um fato confirmado – o grande furo, a grande ambição de qualquer jornalista.

A organização musical do filme marca, desta maneira, a divisão entre a dimensão universal e mítica do personagem, da dimensão privada relatada por sua amante. No primeiro caso, a música está formatada como a trajetória que produziu o criminoso e relatada na perspectiva do espetáculo e da exacerbação de seus narradores – a priori a imprensa. No segundo, é formada pelos depoimentos de quem o conheceu na vida privada, Guigui. Na segunda versão existem obviamente resíduos da dimensão mítica, pois que sobrevivem na experiência da amante, que preenche a falta de total acesso à vida de Boca de Ouro com as histórias que ouviu a seu respeito. Essa falta de acesso à totalidade do protagonista é marcada pelo espaço do andar de cima da casa em que vivem, ao qual ela

parece não ter acesso, ao menos nos relatos que narra. Não conhece, portanto exatamente o que aconteceu ali, mas infere incorporando no enredo sua visão mítica do protagonista.

Nos créditos iniciais de Boca de Ouro ele conta de forma objetiva e breve a trajetória do personagem rumo ao topo da pirâmide social do crime, sendo coroado com a celebração da sua força através da resolução de colocar próteses de ouro no lugar dos 32 dentes. A primeira sequência mostra o criminoso exercendo ainda a função mais ordinária nesta pirâmide, que é a coleta de apostas. Nesta abertura, a câmera nos mostra o bicheiro aguardando o final de expediente de uma fábrica para abordar os funcionários que saem e costumam fazer suas apostas. Ao ouvir o sinal da fábrica, Boca de ouro olha à sua volta e se levanta em direção ao portão de onde saem os funcionários. No momento em que está anotando as apostas de seus clientes, um carro de polícia estaciona em segundo plano e os clientes fogem. Boca de Ouro, percebendo o perigo, procura correr, mas é interceptado por policiais e jogado dentro de um camburão.

A música nesta sequência começa com a apresentação de um ritmo executado por palmas. Trata-se de uma célula rítmica tipicamente encontrada no tamborim no contexto do samba. Neste caso ela é dividida em 4/4, diferente do samba tradicional que é usualmente dividido em 2/4. Ainda que descaracterizado, a sugestão do samba atua como forma de simbolizar o enquadramento espacial e cultural no qual a história irá se desenvolver: o subúrbio do Rio de Janeiro.

O samba só aparece de maneira muito vaga nesta célula de tamborim executada por palmas. Não se afirma como samba, pois está fora do contexto dos demais instrumentos, portanto não corre o risco de se tornar uma simples alegoria. Contudo, é reconhecível o suficiente para entendermos que se trata do espaço em questão. A opção por deslocar a célula rítmica do seu instrumento de origem, o tamborim, reforça talvez esta hipótese. No som das palmas, essa célula reflete algo que está além do ritmo. Como é executada por um grupo de pessoas, ela acaba incorporando a idéia de que se trata de algo em torno de uma comunidade. O ritmo ajuda a definir qual é.

Em seguida ouvimos o som do alarme da fábrica que é sobreposto às palmas de forma orgânica, de modo que em um primeiro momento, como ainda não temos a informação visual de que se trata de uma fábrica, podemos inferir que este som faz parte da

música. Quando vemos a fábrica, este som é então subtraído do universo musical e passa a anexar-se à imagem. Neste momento, o piano desenha um arpejo com uma seqüência harmônica de dois acordes que se repetem simetricamente. Este arpejo desenha uma melodia que entrega a música outro sentido. Até então o som das palmas propõe um mundo cotidiano e prosaico. Com o arpejo de piano executado por cima já somos seduzidos a enxergar que há neste mundo algo diferente e curioso. A música nos avisa que naquele universo aparentemente comum há uma história com maior relevo e é justamente esta que será destacada. Além disso, a melodia com divisão rítmica acelerada do arpejo de piano constrói uma idéia de que há ali também algum tipo de ação por vir.

Segundos depois a imagem nos confirma aquilo que a música antecipou, Boca de ouro aborda os trabalhadores que saem da fábrica e começa a colher apostas para o jogo do bicho. Neste momento, ouvimos pela primeira vez o tema central formado por duas notas (Láb e Mi). No segundo plano, vemos um carro de polícia estacionando. Neste momento, ouvimos um ataque de três acordes nos metais que parece ter sido colocado para indicar a ameaça que aquele carro representa. Poderia ser coincidência eles terem sido dispostos exatamente no momento em que o carro estaciona, mas não é. O fluxo melódico harmônico de piano que se repete a cada 2 compassos da música é bruscamente interrompido e retomado do início para dar suporte à entrada dos metais na música. O arpejo que se desenvolve em dois compassos de 4/4 tem apenas uma fração executada sendo o primeiro acorde na sua totalidade em um compasso de 4/4 e o segundo é cortado pela metade em um de 2/4 que interrompe, sem justificativa musical nenhuma, o movimento em 2 compassos inteiros de 4 sugerido até então.

Do ponto de vista musical, esta quebra parece bastante bizarra. No entanto, tendo a cena como referência o efeito é bastante interessante e mostra que Remo Usai estava disposto a fazer concessões musicais em nome da articulação com a obra audiovisual.

A cena segue com Boca de Ouro procurando fugir da polícia e neste momento o a sugestão de uma dimensão de ação produzida pelo arpejo executado no piano, toma um sentido mais concreto. Os acordes de metais se repetem e se articulam com os golpes e as tentativas frustradas de Boca de Ouro de se desvencilhar das garras dos policiais. Mesmo estando cercado por 5 policiais, Boca de ouro resiste. Essa cena já procura construir

aspectos fundamentais da personalidade deste personagem, sua convicção em dar continuidade à sua vocação, seu atrevimento e a impavidez diante do perigo.

Quando ele é finalmente neutralizado pelos policiais ouvimos um trinado executado por trompetes no agudo, que destacam ainda mais os acordes, traduzindo na música estas características que estamos conhecendo através das imagens. Por outro lado, o som deste trinado parece descrever algo sendo rasgado e dilacerado. Denota ao mesmo tempo a falência momentânea do personagem diante da força dos polícias.

Em seguida o vemos sendo jogado no carro da polícia, e um contra-plano nos mostra Boca de Ouro pelo lado de fora do vidro em um enquadramento fechado, imagem que se congela. Aqui mais uma vez é inserido um compasso de dois tempos. No entanto, desta vez o arpejo desenha uma terceira linha melódica em apenas um compasso de 2 tempos inserido entre o fluxo harmônico de modo a permitir que o acorde seguinte retome a idéia inicial sincronizada com o corte para o contra-plano. Fica clara a tentativa empreendida por Remo Usai em acertar a cabeça do compasso⁶³ na qual ele insere os ataques de metais, com um evento marcante da cena.

Quando a imagem congela vemos sobrepostos os créditos dos três atores principais: Odete Lara que faz a personagem de Guigui, Jece Valadão que faz Boca de Ouro e Daniel Filho que faz Leleco. Quando termina a apresentação dos três atores, o crédito nos mostra o título do filme. Aqui Remo Usai optou por encaminhar a melodia para um tom mais sombrio e destacar, desta maneira, o título *Boca de Ouro*. O arpejo de piano cede para um acorde menor recheado de tensões harmônicas. Este movimento na música aponta para um dado trágico que emerge da articulação com o título indexado à imagem do protagonista congelada na tela. Este é o único momento do filme em que essa dimensão trágica aparece dessa forma contundente.

A cena seguinte mostra Boca de Ouro se organizando na prisão com outros detentos e já indica que aparece ali a figura de um líder, pois os detentos estão todos à sua volta e um deles acende o seu cigarro. Este ato simboliza que há uma relação de subserviência sendo constituída e é reforçado pelo plano em contra plongé. Este ângulo, que mostra as figuras vistas de um ponto de vista inferior, é bastante utilizado pelo cinema clássico para

⁶³ Primeiro tempo de um compasso, que é o tempo mais forte da pulsação.

sugerir que a figura fotografada está em uma posição superior ou de autoridade. A música nesta cena assume um ritmo marcado e não desenha melodias com muitos contrastes. O ritmo marca apenas o pulso da música e soma-se a uma melodia simples executada pelo piano e pelo vibrafone, garantindo a construção de um ambiente de confabulação que a imagem apenas sugere. Aos poucos os instrumentos de metais são reintroduzidos, resgatando a idéia central da música. Estes instrumentos se destacam no arranjo quando a imagem novamente é congelada para a sobreposição de créditos.

Em seguida vemos 2 seqüências que mostram as investidas destemidas do personagem no mundo do crime contra seus rivais. Na primeira, juntamente com seus antigos companheiros de cela, Boca de Ouro destrói uma casa de apostas rival a mando do que parece ser até então o Chefe maior dos bicheiros na cidade. No começo da cena, os instrumentos cessam para que o ritmo de palmas seja retomado, abrindo caminho para o retorno do arpejo de piano que aparece construindo a mesma harmonia do início, porém com uma divisão rítmica diferente, desta vez mais dialogada com o ritmo de palmas. O andamento e a harmonia deste arpejo, somados à melodia principal executada pelo naipe de sopros constroem o mesmo ambiente de ação do começo do filme. Aqui, no entanto, a situação aparece invertida: no lugar de um delinqüente fugitivo da polícia e aparentemente novato na profissão, nos é mostrado um personagem em ascensão perfeitamente ambientado com o mundo do crime.

No sentido de contemplar esta distinção e traduzir a violência que ali se inicia, Remo Usai optou em inserir uma pausa no fluxo do arpejo no momento em que Boca de Ouro entra na casa de apostas criando um ambiente de suspensão. O arpejo é retomado quando ele e seus capangas começam a quebrar o local, deixando claro para os rivais suas intenções. O contraste que a pausa amplia o sentido de violência que a música aos poucos absorve.

No final da cena, o nome do filme aparece novamente com a referência à peça de teatro de Nelson Rodrigues e o nome de Nelson Pereira dos Santos como responsável pela adaptação e roteiro. Neste momento, Remo Usai sublinha novamente o crédito com a introdução de um acorde contrastante ao arpejo de piano. Aqui percebemos outra vez o compromisso do compositor com opções que atendam a experiência audiovisual, mesmo

que a lógica musical venha a ser comprometida. Para sincronizar o acorde com o nome de Nelson Pereira dos Santos, Remo não finaliza a sequência de notas do arpejo, interrompendo bruscamente a lógica da música. É de se esperar em uma situação musical como esta que um tema seja concluído para dar lugar a outro. É bastante incomum tratar a música desta maneira, de modo que fica nítida a opção do compositor em fazer concessões em nome de uma relação afinada com os demais aspectos da linguagem. Neste caso a convenção clássica de sublinhar na música dos créditos os nomes importantes da realização do filme. Com a introdução deste acorde, o ambiente de ação é interrompido dando lugar a uma suspensão que nos prepara a cena seguinte.

Nesta segunda cena é mostrada uma emboscada feita para eliminar o que parece ser um grupo rival de criminosos. O tiroteio entre os dois grupos tem uma grande importância para a lógica que estas duas sequências pretendem desenhar, pois sinaliza a idéia de que há aí um plano por parte do personagem central em construir sua promoção no esquema do crime a qualquer custo, mesmo que para isso tenha que eliminar todos aqueles que possam comprometer seu projeto. A música ocupa o segundo plano da mixagem da trilha sonora, deixando em destaque o som dos tiros. Essa opção demonstra mais uma vez que há na estruturação dessa trilha – principalmente a do prólogo – uma consciência notadamente cinematográfica. Remo Usai construiu sabiamente um momento na música no qual a edição de som – elemento fundamental para a construção da dimensão de violência que essa cena exige – possa aparecer de forma destacada já que o som do tiroteio parece ser a informação sonora mais relevante para a lógica da cena.

A imagem congela então mais uma vez para que a série de créditos e informações sobre o filme seja sobreposta. Neste momento, dois acordes completam o significado da violência desenhado pela cena de tiroteio, reiterando na música as características do protagonista desenhadas neste prólogo. Características fundamentais para o filme tal como ele se propõe, uma vez que toda leitura que se fará de Boca de Ouro, durante os relatos de Guigui, fica sob controle dessa primeira construção de seu caráter.

Ao final da apresentação dos créditos, ouvimos um contrabaixo que constrói a harmonia para a música da sequência seguinte. A percussão executa um ritmo construído a partir da célula que encontramos nas palmas e faz a ligação entre uma cena e outra, já que é

o elemento musical que se preserva entre temas bastante contrastantes; no que diz respeito ao estilo, ao arranjo e, sobretudo ao propósito. A música é totalmente esvaziada do seu sentido de violência e ação, e procura enquadrar a aproximação mais pessoal que se afirma entre Boca de Ouro e o Chefe do crime, acomodando também uma aura de sensualidade orientada para a relação libidinosa com a sua mulher. Esta seqüência mostra 3 episódios separados no tempo, nos quais vemos o protagonista conquistando um paulatino progresso na sua relação de intimidade com o seu Chefe e ao mesmo tempo no flerte com sua esposa. Na sua trajetória, ele percebe a oportunidade que a conquista da proximidade e da confiança junto ao chefe reservam; e seu ato inaugural como liderança do crime é ao mesmo tempo o desfecho mortal do chefe.

Na primeira cena, ele entrega os lucros obtidos através das batidas e emboscadas realizadas por seu bando para seu chefe. Em um encontro entre os dois no carro, o Chefe fica de tal modo deslumbrado com a fortuna que lhe é entregue, que não se dá conta do olhar malicioso que seu funcionário lança para sua esposa. Há uma elipse de tempo significativa entre a primeira e a segunda cena desta seqüência, marcada pela mudança de roupa dos três personagens, um curativo no rosto de Boca de Ouro e, o mais significativo, seu progresso com relação à esposa do chefe que na segunda cena responde positivamente ao seu assédio. Ou seja, a elipse indica que foi dado um grande passo e que há uma diferença fundamental entre uma reunião feita dentro do carro do chefe e a seguinte realizada em sua casa com direito a brinde. Mostra o espaço privilegiado que o protagonista conquistou por meio da sua eficiência em cumprir suas tarefas criminosas.

É interessante notar que a música nestas duas cenas se concentra em revelar principalmente o flerte existente entre Boca de Ouro e a mulher de seu chefe. Trata-se de uma melodia extremamente sensual executada pelo saxofone, instrumento que ao se associar a este tipo de tema assegura uma opção pelo clichê. Pela evidência que dá ao tema, o uso de um clichê como este confirma por sua vez que a construção do clima de assédio que se estabelece entre os dois personagens é o dado dominante da cena e revela a inclinação sexual do protagonista para com as mulheres da classe que pretende ascender; dado que será constantemente reiterado no decorrer do filme.

No entanto, é considerável que o flerte em si é também mais um dos caminhos para mostrar algo que está presente no prólogo como um todo: a determinação e a falta de escrúpulos do personagem para atingir seu objetivo. É importante colocar ainda que o fato da música ressaltar o dado sexual da cena não significa que a aproximação construída por Boca de Ouro na vida íntima de seu chefe se dá apenas por meio da relação com sua esposa, mas sim pela confiança conquistada – informação que nos é mostrada nas seqüências anteriores – como resultado das suas empreitadas bem sucedidas. Confiança tamanha que a aproximação evidente entre o bicheiro e a mulher casada passa despercebida apenas pelo marido.

A cena fecha com a imagem congelada de seu chefe entornando um copo de cerveja sobre a qual aparecem mais informações de créditos. Nesta imagem congelada, Remo Usai prepara a música para estabelecer a atmosfera da cena seguinte. Desta vez, a cena permite que Remo construa essa transição e a música seguinte com uma forma coesa no que diz respeito à lógica interna da harmonia, do ritmo e do compasso. Com 2 compassos em uma harmonia em tom menor recheada de tensões, a música já antecede os ataques de metais perfeitamente sincronizados com o golpe de faca que o protagonista aplica no seu chefe e com a imagem de seu corpo caindo no chão. Estes acordes já executados em outros momentos do prólogo são, portanto, um elemento reconhecível para os ouvidos do espectador. Nesta cena, porém o acorde aparece com maior definição e o tema que se esboçava durante todo o prólogo parece eclodir de vez. Essa definição do tema coincide com o momento mais decisivo para o personagem em sua trajetória. Tendo tirado todos rivais do caminho, seu Chefe é o único obstáculo para sua liderança. Associado à trajetória inescrupulosa do personagem, o tema executado pelos ataques de metais cumpre aqui a função de denotar sua capacidade em produzir violência e coroam de forma imperiosa a tarefa final do protagonista, que com crueldade conquista o último degrau de seu projeto.

Ao final dessa seqüência a cena mostra com destaque uma garota presenciando pela sua janela o assassinato. Esta informação neste momento parece apenas agregar um dado aparentemente corriqueiro: o assassinato não se dá em um beco escondido como de costume, mas em espaço residencial aos olhos de qualquer testemunha eventual. Este dado acumula um nível a mais nos predicados terríveis que o prólogo projeta sobre Boca de

Ouro. Contudo, será importante no meio do filme quando Celeste afirma – a partir da lembrança de Guigui – ter sido ela a garota que anos atrás presenciara o crime. Este dado, que está no domínio da lembrança de Guigui, estabelece uma ligação concreta entre seu relato e a trajetória construída no prólogo que, como foi colocado anteriormente, está isenta da interferência de uma memória individualizada e passional. No entanto, estando no domínio do mito criado em torno da figura do bicheiro, confirma o caráter residual deste mito no relato de Guiomar.

A sequência seguinte mostra Boca de Ouro erguendo sua vitória também sobre o sistema, quando é escoltado e reverenciado por dois policiais como se fosse ele o seu superior. A música aqui da continuidade à atmosfera da cena anterior, mas toma o segundo plano da mixagem. O primeiro é ocupado pelo som da cidade e dos passos do personagem em direção a seu carro. Com a imagem congelada sobre os dois policiais, que assistem o carro partir, vemos os créditos de produção. Os acordes neste momento tencionam o fim da música endereçada à trajetória de Boca de Ouro e emolduram a construção de seu personagem em uma dimensão carregada de uma violência, crueldade e insensibilidade exacerbadas ao sabor de quem as relata, procurando promover tais sensações – nomeadamente a imprensa.

A última sequência do prólogo é aquela que mostra sua história mais significativa e marcante: a visita que faz ao personagem do dentista para colocar uma prótese de ouro em todos os seus trinta e dois dentes. É justamente o episódio que lhe batiza como Boca de Ouro. Esta sequência tem grande importância, pois é a primeira e única vez que ouvimos a voz do personagem a partir da construção isenta da memória de Guigui. O diálogo entre ele e o dentista confirma e acumula sentido ao que acabamos de conhecer ao longo dos flashes apresentados no prólogo. Este é o momento em que Boca de Ouro estampa no corpo o fato de ter superado todos os limites, especialmente o financeiro: é o símbolo de sua vitória econômica.

Este assunto, dominante na cena, aparece de forma saturada uma vez que está presente em todas as atitudes e em todas as palavras do protagonista. Quando compra o dentista e diz: *o Sr. quer dinheiro, dinheiro há, dinheiro há. Dinheiro não desacata ninguém.* A própria atitude de estampar sua Boca com Ouro e o sonho de ser enterrado em

um caixão de ouro. Todos estes três temas discutidos na cena revelam um assunto em comum: a sua superação.

Nesta cena, Remo Usai optou por não utilizar música. Como ouvimos sua música desde o começo do prólogo, sua ausência neste momento é bastante significativa. Cria, na relação com o material sonoro e musical ouvido até então, um contrastante vazio que é preenchido pela voz de Boca de Ouro. O destaque que sua voz ganha contribui para sublinhar ainda mais o assunto do dinheiro, dominante na cena.

A maneira saturada com a qual este assunto é tratado, encerrando o prólogo, se acumula a outros aspectos essenciais da construção audiovisual – especialmente a música – que permite a esta análise tomar algumas conclusões decisivas.

2.5.2.2 Considerações sobre o prólogo em *Boca de ouro*

Uma das principais características atribuídas ao início da carreira de Nelson Pereira dos santos é sua assimilação das idéias neo-realistas do cinema Italiano em seu projeto cinematográfico, que procurava uma identidade para o cinema nacional. *Boca de Ouro* se situa neste contexto em que seu cinema estava interessado nas questões sociais e em um enquadramento crítico do povo como produto da história.

No entanto, este prólogo parece contestar uma atitude que procura representar o cotidiano comum ou o *instante qualquer*, marcas do estilo Neo-Realista. Em primeiro lugar por que ele flagra as situações limites vividas pelo personagem até sua visita ao dentista. O enquadramento não se interessa pelo universo prosaico presente na vida de qualquer pessoa, mesmo aquela com uma trajetória recheada de momentos extraordinários. Ou seja, o prólogo se comporta tal como a crônica policial atrás da qual estão os jornalistas na sequência imediatamente seguinte. O que nos leva a acreditar que toda sequência mostrada no prólogo está sendo conduzida a partir de um ponto de vista: o ponto de vista da imprensa, que está a cata das sensações significativas fornecidas pelos episódios por trás do bicheiro e não de seus traços comuns.

Essa opção confirma a tese de Marirosaria Fabris ⁶⁴ de que apesar de haver uma inspiração no Neo-Realismo Italiano, ela não aparece como gênero definido, mas sim como um possesso, uma postura através da qual Nelson Pereira busca seu objetivo como cineasta: traduzir no cinema os debates políticos e estéticos que dizem respeito à tradição nacional e que vão partir do enquadramento dos temas populares como o samba, o subúrbio e também o bicheiro. Além disso, é preciso lembrar que, no que diz respeito ao modelo de produção, o Neo-Realismo serviu também como inspiração para toda essa nova geração da década de sessenta que buscava processos de filmagem que pudessem ser realizados fora do ambiente enclausurado dos estúdios.

Distendendo-se, portanto, da escola que inspira a trajetória de Nelson como cineasta, esta dimensão de espetáculo contida no prólogo é definida, sobretudo pela música. Seu tom policial clichê faz desenrolar uma visão do limite e dos excessos. Trata-se, como já foi apontado, de uma música com forte herança da estética musical encontrada em seriados policiais e que é aqui apresentada na sua articulação com o material cênico de forma excessivamente dilatada. Tal condição coloca toda a construção em si sobre suspeita. Em outras palavras, reside na música essa substância afetada pelo gênero policial, que no confronto com o tema e com a montagem, ganha proporções demasiadamente exageradas o que nos leva a perceber a cena de forma duvidosa. Para efeito, vale lembrar ainda, que a expectativa no momento histórico em que este filme foi apresentado estava sobre controle das experiências formais realizadas em *Rio, quarenta graus* e *Rio Zona Norte* e, sobretudo, do debate que Nelson Pereira dos Santos havia instaurado nas revistas em que publicou.

Em síntese, o que esta análise está procurando mostrar é que a música não assume o gênero policial no sentido de traduzir para o filme como um todo a experiência deste tipo de entretenimento, do espetáculo que se vale do insólito, da falta de identificação através da qual nos subtraímos do nosso cotidiano. Muito pelo contrário. Entendemos que é justamente como alternativa a este cinema dominante que Nelson Pereira dos Santos buscava uma cinematografia que olhasse para os problemas sociais, para o mundo suburbano, a luta de classes e *as cegueiras das figuras de meio caminho (intelectuais e*

⁶⁴ Fabris, Marirosaria – Nelson Pereira dos Santos: Um olhar Neo-Realista? São Paulo, Editora da Usp, 1994.

*artistas*⁶⁵) representadas em seu filme pelos jornalistas. Ou seja, a música ao dilatar a idéia dominante que se faz do gênero, o coloca a beira da farsa e da paródia censurando-o no contexto a partir do qual ele surge no filme: a imprensa.

Portanto, o prólogo que se mostra aparentemente comprometido de forma exclusiva com a ascensão de Boca de Ouro no mundo do crime, no sentido de preparar o espectador – seguindo o modelo clássico de construção de personagens no cinema – realiza uma segunda tarefa: denuncia o modo pelo qual *as figuras de meio caminho* se interessam pelo extremo, nomeadamente os traços de uma história que podem retornar ao mundo como produto de consumo, dissociado da realidade que pretendem representar. Tal tarefa é possibilitada, sobretudo, pela ambigüidade que resulta da articulação da música exagerada com a montagem e os episódios narrados.

O espectador atento percebe, portanto, que não existe uma concessão apologética ao gênero, mas uma assimilação do mesmo como caminho crítico para entender e analisar o processo de constituição das histórias pelo discurso dominante. Com estes recursos formais, Nelson Pereira deixa claro qual o seu posicionamento em relação à história que narra.

Existe um momento no prólogo em que a música se desvia da referência policial e encaminha um tom de sensualidade: a seqüência com a esposa de seu chefe. Apesar de assumir uma segunda tonalidade ela não se desvia de seu propósito inicial que é a configuração de uma experiência de espetáculo. O fato de Remo Usai ter optado por articular sua música com o dado mais proeminente mostrado na cena e, além disso, ter optado por um estilo musical clichê, mostra mais uma vez que o que interessa a este prólogo não são os pormenores ou aquilo que está implícito na cena, mas sim o que possui maior relevo. Sendo assim, o processo narrativo destes episódios projeta o domínio do mito que servirá como recurso para a narrativa passional de Guigui e o objetivo central dos jornalistas.

Por fim, a seqüência final no dentista apesar de ser conduzida sem música, transfere a tarefa do excesso para o diálogo entre Boca de Ouro e o dentista. Sobre a dentadura de ouro que batiza nosso protagonista Ismail Xavier se referindo à peça afirma:

⁶⁵ Fabris, Mariarosaria. *Prefácio de Ismail Xavier em: Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo Realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1994 pg. 17

*A nota distintiva do herói é excessiva e já quase paródica, e o código, embora presente, se faz estranhado num toque expressionista que assume, mas desestabiliza a tônica de transparência do melodrama.*⁶⁶

Essa desestabilização da transparência do gênero a qual se refere o autor é o equivalente para esta análise à idéia de *desconfiança* e *dúvida* em relação ao mesmo. Percebe-se que a música deste prólogo tem uma importante tarefa, pois carrega a responsabilidade de colocar a experiência no meio do caminho entre a afirmação do gênero e a sua negação crítica. Ela opera como voz de um narrador dentro da história – a imprensa ou a voz do povo – a quem é dado todos os dispositivos possíveis, mas seu deslumbramento e preocupação em ressaltar a cada momento as características que transformam Boca de ouro em uma projeção mítica fazem-nos duvidar de sua verdade.

2.5.2.3 Seqüência da redação.

Na seqüência da redação temos um longo trecho de filme sem música. Esta seqüência mostra a descoberta da morte do famoso bicheiro por parte dos jornalistas. O chefe de redação solicita a um jornalista que encontre histórias sobre a vida do personagem para poder publicar algo exclusivo em seu jornal. Caveirinha, o jornalista designado para esta missão, entra na redação e é saudado por seus colegas como se tivesse ganhado o grande prêmio. Essa situação mostra como o fato, que se transformará pelas mãos do jornalista em notícia, é tratado como oportunidade de prêmio, como produto de consumo.

A ausência de música nesta seqüência é emblemática tendo em vista a lógica de articulação entre música e assunto. Toda construção se esforça em mostrar o espaço de fabulação que existe no jornal. Primeiro na entrada de Caveirinha vemos um jornalista redigindo uma crônica política na qual critica as instituições públicas. Sua crítica é marcada por adjetivos generalizantes prosaicos e muito pouco analíticos. Parece ser uma cena que enquadra um lugar qualquer no tempo e espaço de uma redação, entretanto, Nelson Pereira

⁶⁶ Op. Cit. Pg.231

dos Santos já define neste plano o ponto de vista crítico que irá desenhar sob a instituição do jornalismo no Brasil.

Em segundo lugar, temos as instruções do redator chefe para seu funcionário no sentido de assegurar de Guigui uma “boa” história: *“escuta você chega e aplica o seguinte golpe psicológico: Não diz que o Boca de Ouro morreu. Ela não deve saber. Vai salivando a Guigui. Faz ela contar um destes assassinatos bacanas que o boca fez e que ninguém nunca descobriu”*.

A redação representa o espaço de fabulação do qual saem todas as histórias que ouvimos e vemos e que constituem o assunto dominante deste filme. O que evidencia o fato de que para Nelson Pereira dos Santos e Remo Usai a música neste filme é um componente de construção da história e da potencialização da experiência de se ouvir uma história. Está no domínio da fábula, um elemento encantatório, de formulação de um ponto de vista espetaculoso e extraordinário orientado para o consumo. Explica Ismail Xavier:

*“Instala-se o paradigma da busca encarnado no jornalista, tal como em Cidadão Kane (1941), de Orson Welles. Prevalece a mesma idéia de mergulhar na vida privada da figura pública, buscar na intimidade o segredo capaz de renovar o interesse do leitor. O repórter do filme de Welles vai procurar a ex-mulher de Kane, mas não tem sucesso em sua primeira tentativa de entrevistá-la, encontrando-a consumida pela solidão e pelo álcool.”*⁶⁷

A redação seria, portanto, o lugar da confecção de toda a fábula, ponto de partida da experiência que, quando projetada no filme, inclui a música como elemento de significação. Uma música – principalmente extra diegética – inserida nesta cena daria outro significado às atividades da imprensa e às pretensões do diretor em flagrar os mecanismos de apropriação, transformação e circulação dos fatos na mídia. Se o uso da música representa, como foi mostrado no prólogo, um símbolo deste mecanismo fraudulento, ali é seu ponto de partida. Logo, se tivéssemos música nesta cena, significaria que ela parte de um domínio

⁶⁷ *Op. Cit.* Pg.233, 234

além daquele: o do autor. Autor este que pretende, neste filme em específico, justamente usar as articulações da música como um elemento retórico das suas afirmações contra os deslocamentos do drama doméstico comum a favor da construção de um imaginário mítico e manipulado por interesses financeiros ou ideológicos.

2.5.2.4 A visita à casa de Guigui.

Esta é talvez a sequência mais próxima daquilo que os intérpretes de Nelson pereira dos Santos procuram identificar com o Neo-realismo Italiano. É aqui que é elaborado o drama doméstico, trama paralela, a partir da qual se define o relato e a construção do mito midiático de Boca de Ouro. Continuamos no espaço *atrás da cortina* no qual toda sua história é constituída. No entanto, diferente do prólogo, aqui a elaboração se dá na perspectiva de uma dona de casa suburbana que conviveu com o protagonista. Os relatos sobre a vida do personagem são resultados da sua leitura atual dos momentos vividos com ele, renovados pela informação de sua morte e pelo atrito entre sua vida familiar e o ato reprovável moralmente de abandonar a família para viver com o bicheiro rico.

Na construção deste espaço comum de uma vila suburbana na Zona Norte do Rio de Janeiro, Nelson Pereira se vale de um elemento fundamental: o interesse da vizinhança pela vida alheia que é ampliado com a presença da imprensa e com a crise que o assunto do bicheiro gera na família. Esta sequência mostra o momento anterior à crise: o estado de equilíbrio. Guigui está preparando o café da manhã para suas filhas que completam a lição de casa e recebe a visita de uma amiga indesejada por seu marido. A que tudo indica o assunto que irão tratar as duas mulheres é confidencial, pois Guigui aumenta o volume do rádio como que para encobrir a conversa. Tal atitude já adianta um dos traços fundamentais da construção da personagem de Guigui: a mulher de família com uma vida paralela, que esconde segredos do marido e das filhas.

Nesta cena ouvimos uma música diegética a partir do rádio da família. A informação musical aqui parece ser em primeira análise elementar, pois sua função mais aparente é construir o ambiente cotidiano vivido por estes personagens. Ela em si não é o dado mais importante da cena, pois além de estar em segundo plano é comprometida com a

má sintonia do rádio. No entanto, o tema executado é o tema da sedução que acabamos de ouvir no prólogo. O tema que identifica a relação de Boca de Ouro com suas mulheres. A diferença é que, nesta versão, a música aparece em um arranjo menos vigoroso e mais dissimulado com instrumentação adequada à experiência radiofônica. A música cumpre, portanto, uma dupla função. A primeira é desenhar o cotidiano corriqueiro e a vida doméstica ainda inabalada. Contudo, qualquer música de gênero popular cumpriria esta tarefa. A opção em colocar o tema da sedução produz uma identificação tácita daquela mulher como vítima dos encantos de Boca de Ouro, tal como a mulher do chefe. A diferença é que a ausência do timbre de saxofone e uma maior crueza no arranjo desfazem o caráter sensual da primeira versão. O deslocamento da melodia do prólogo para o cotidiano comum da dona de casa carrega consigo o conteúdo que esta música construiu na cena anterior. Essa impressão causada pela música é confirmada com os relatos de Guigui que se seguem.

A música no Rádio dá lugar a uma reportagem de jornal que anuncia uma notícia sobre Boca de Ouro, mas que é interrompida pelo marido. Aqui Remo faz uma clara menção à famosa abertura do Repórter Esso. Lança mão de um signo prontamente identificável com as referências comuns ao público da época sem, contudo, fazer uso da própria música daquele jornal. Ele contém o mundo narrado no âmbito da ficção, fazendo, porém, uma conexão com a experiência real. Quando o marido mostra sua insatisfação com a presença da amiga da mulher ouvimos a campainha. A imprensa chega e dá início à crise na família. Guigui corresponde aos estímulos do jornalista, movida não somente pela vaidade diante da atenção pública, mas, sobretudo para instaurar a confusão com o marido que teme sofrer conseqüências por conta do que sua mulher pode relatar. Há um aspecto que fica subentendido aqui e que será evidenciado entre os relatos seguintes: Guigui cobra do marido a coragem e a hombridade que encontrou em Boca de Ouro e que foi provavelmente um dos elementos de sedução que a arrancaram de sua família.

Já surge, portanto uma informação importantíssima para entender a ambigüidade da construção musical deste relato que, como deve ser sublinhado, parte da personagem tendo em vista seu estado de consciência atual: Ela enxerga em Boca de Ouro a figura que a

abandonou (*um cachorro* como ela define), mas ao mesmo tempo o homem forte que ela valoriza e que seu marido na sua perspectiva atual, nunca foi e nunca será.

2.5.2.5 Primeiro Relato

A principal distinção que opera entre os três relatos está na maneira pela qual se definem os três personagens centrais. Celeste, Leleco e Boca de Ouro. Em cada um dos relatos os três personagens são construídos através da disposição de Guigui em criar a ficção que melhor se ajusta à suas afetividades momentâneas. Neste primeiro relato, Boca de Ouro é mostrado como uma figura mal e insensível, sem contradições, apenas um homem cruel e inescrupuloso. Essa construção de seu personagem é condicionada por um profundo ressentimento por parte de Guigui, por não ter sido a mulher escolhida, a única de sua vida. Neste relato, ela procura desenhar características que depositem sobre o amante a responsabilidade exclusiva pelo malogro do relacionamento que viveram.

Sua narrativa começa lamentando a morte de Leleco: *era apenas um garoto*, diz Guigui. Neste momento, a música começa a instaurar a ficção construindo o universo de sua narradora. Há um uso marcante dos vibrafones nesta transição. E a linha melódica repetitiva beira o clichê utilizado no cinema para representar a idéia de sonho. Esta vinheta musical de transição do espaço e do tempo se repetirá em quase todos os relatos seguintes. Um corte do primeiro plano do rosto de Guigui separa o tempo atual da narrativa enquadrando Leleco deitado em uma cama.

A música nessa descrição do casal constrói, ao sabor da memória de Guigui, um ambiente afetuoso e leve no qual é mostrado um casal feliz e apaixonado, cuja sorte é maculada pelo destino – a demissão de Leleco e a morte de sua sogra. Uma interessante elipse faz a transição entre o relato de Leleco a cerca de sua demissão e o bar aonde perde o seu dinheiro na mesa de sinuca. É sempre preciso entender a história diante de nós como fruto da elaboração de Guigui. Sua figura se faz presente a todo o momento no tipo de enquadramento que elege dos personagens. O orgulho com sua atitude de homem aguerrido e corajoso para com o ex-patrão, desproporcional ao seu lamento por ter perdido o emprego, parece ser um elogio de sua narradora que valoriza de forma excessiva tal

característica em um homem (basicamente como provocação ao marido que considera um *banana*).

A narrativa é interrompida para Celeste no quarto, mas tem continuidade no bar, para seus amigos. Esta cena mostra como a figura do bicheiro está impregnada na vida cotidiana daquelas pessoas que passam seu tempo jogando e, portanto, beneficiando seus interesses e especulando a seu respeito. Ou seja, os amigos de Leleco são mostrados aqui exercendo exatamente o papel que interessa ao bicheiro – que lhe dá lucro e notoriedade.

A música na sequência seguinte, quando Celeste busca Leleco no bar, é de especial interesse para esta análise. É uma música em tom maior, com ritmo de marchinha executada sobre a base de um baixo acústico e um vibrafone. Possui uma melodia alegre, porém trivial, que poderia perfeitamente descrever um passeio comum em Copacabana, ou um jantar descompromissado em família. No entanto, ela está curiosamente articulada com o desabafo de Celeste sobre a morte de sua mãe. O desacordo ou a falta de empatia desta música com a cena faz brotar novamente a voz de sua narradora. Sublinha o fato de que a música nestes relatos tem o ponto de vista dela. Assim como no prólogo a música está na voz exacerbada e inclinada ao espetáculo da mídia e da imprensa ou da voz do povo já contaminada pelo mito instaurado, nestes relatos ela é um instrumento de Guigui.

Remo Usai mostra uma opção bastante sofisticada, pois ele não se entrega em compor sua música simplesmente ao que a cena mostra de forma explícita, mas privilegia o mecanismo que constrói cada enredo, assegurando a presença implícita de sua narradora. Neste, Guigui marca a sua presença ao mostrar (pela música) a falta de importância que ela como narradora dá à morte da mãe de Celeste. Entendendo que os problemas do casal não decorrem deste fato, mas sim no caminho que Leleco irá procurar para solucionar a falta de dinheiro para seu enterro, que implica na introdução do personagem central – Boca de Ouro. Ou seja, a narradora está nos mostrando a importância que dá para a figura de Boca de Ouro neste relato, apesar do ressentimento. Mesmo antes de estar presente em seu discurso direto, ele surge como um fantasma onipresente na vida daqueles que o rodeiam: aparece na conversa de bar em chave quase excessiva e, sobretudo, no contrastante desprezo que a construção narrativa tem pela situação trágica e insólita que vive o casal – desprezo revelado, como já foi dito, nomeadamente pela música.

A morte da mãe e mesmo o desemprego são interpretadas pela ação da música sobre a cena como insignificantes. Em contrapartida, é a resolução para esta crise, que se dá na solicitação do bicheiro, que converge todos os problemas do casal. É somente na introdução deste personagem que o drama vivido pelo casal na perspectiva da música como elemento da narrativa de Guigui, assume sua tonalidade trágica.

Desta cena em diante, a música aparece na forma de pequenas vinhetas desenhadas sobre o desenrolar dos acontecimentos narrados, confirmando a hipótese de carregarem opiniões de sua narradora, quase como predicados que deposita sobre seu relato para torná-lo mais atraente. Não há nenhuma construção continuada da música que associe as situações mostradas com o mundo de fora da experiência vivida por Guigui – tal como é feito no prólogo. Tão pouco as vinhetas se articulam com a experiência vivida pelos personagens mostrados. Elas não mostram necessariamente o mundo que estamos testemunhando, mas sim os personagens nas suas relações a partir da perspectiva de Guigui.

Na cena do casal a música vai dando lugar aos poucos ao som da cidade e à sua procura por uma solução para o enterro da mãe de Celeste. Um rápido jogo de plano e contra-plano mostra Boca de Ouro em seu carro, passando na rua e olhando para as pernas de Celeste sob a testemunha de seu marido. A vinheta musical aponta para uma idéia de mistério e perigo, como se algo grave pudesse se desdobrar da relação construída a partir daqueles olhares. Vale lembrar que até aqui não temos informação alguma a cerca dos interesses do bicheiro sobre Celeste. Mas, podemos a partir do prólogo e da informação de que Guigui abandonou sua família pelo amante, inferir algo sobre seu caráter no que diz respeito às mulheres. A vinheta musical acumulada a estas informações, já parece nos adiantar em primeira mão a afirmação de que há algo significativo naquela troca de olhares e em segundo uma pista do destino – dada a sua dimensão trágica – que ela reserva para o casal.

A seqüência seguinte é claramente um conjunto de predicados. Mostra como a narrativa audiovisual como um todo está vinculada à possível narrativa oral de Guigui. Ela alinha uma série de cenas que procuram mostrar um Boca de Ouro indiferente, cruel, falso e interesseiro. Ao chegar a sua casa ele quase atropela um transeunte com seu carro,

dispensa todas as pessoas à sua porta, ansiosas por alguma possibilidade de ajuda; é agressivo com Guigui e mostra falsidade no comentário a seguir em um telefonema com um provável funcionário.

Diferente da primeira vinheta musical que é protagonizada por um clarinete. A segunda, apesar de ser melódica e harmonicamente muito parecida com a primeira, é desenhada por um vibrafone. Ela surge como continuação do olhar de Guigui – personagem de sua própria narrativa – e aparece quando Leleco vem à casa do bicheiro para solicitar ajuda. Quando os dois sobem as escadas, a música dá subsídio à construção do olhar suspeito de Guigui endereçado à cena. O vibrafone é também o instrumento que está marcadamente associado com o exercício de sua memória logo no início do primeiro relato. Portanto, a música aqui cobre a dupla função de estabelecer o sentimento de suspeita da personagem de Guigui em relação ao encontro de Leleco e Boca e criar um vínculo com o exercício de sua memória como ato cardeal da narrativa que nos é disposta. Neste relato, Guigui se coloca como a mulher forte, que enfrenta o amante a despeito do conhecimento de sua violência desmedida. Guigui inverte a condição e é ela quem atira ameaças contra o bicheiro. Imprime-se a voz da narradora que procura, ressentida, contrafazer a imagem de seu amante, garantindo a sua com qualidades que impressionem seu interlocutor, os jornalistas.

Klas Dykhoff ⁶⁸ sugere em seu artigo *About the perception of Sound*, quando analisa o uso de edição de som no filme *Clube da Luta*, que a personagem de Marla ganha uma dimensão de masculinidade que não é propriedade específica de sua interpretação, mas do som de botas masculinas que substituíram, na edição, o som de suas pisadas. O autor entende que na percepção de um som, o mecanismo que está por trás de seu efeito não é discriminado, mas o resultado sim. Sendo assim, um espectador comum irá atribuir o resultado final à boa interpretação de Helena Bonham Carter e dificilmente irá dar créditos aos editores de som que contribuíram significativamente para a afirmação de sua masculinidade, tal como vista pelo personagem de Edward Norton.

Algo semelhante acontece na construção desta vinheta musical na cena: a música é fundamental para que o espectador atribua sentimentos de desconfiança e preocupação ao

⁶⁸ <http://www.draminst.se/start/inenglish/articles/ljudartikel/>

olhar que Guigui lança para os personagens subindo à escada. Ao mesmo tempo ela exerce semelhante função na troca de olhares entre Leleco e Boca de Ouro, selando uma aura de tensão e apreensão que não está necessariamente estabelecida por completo na cena e que antecipa a idéia de que esta visita não é qualquer coisa corriqueira, mas que algo de sinistro está reservado para a cena.

Leleco conta então ao bicheiro a situação de seu desemprego e a morte de sua sogra revelando a natureza de sua visita, o dinheiro. Nutridos da informação sobre a relação de Boca de Ouro com as mulheres e sobre seu interesse nas pernas de Celeste, vemos como o protagonista alicia Leleco, sob a promessa do empréstimo, a trazer sua esposa para uma conversa a sós com ele. Boca de Ouro quer que Celeste receba o dinheiro. Leleco telefona para Celeste, que atende em um quarto onde está aparentemente sendo realizado o enterro de sua mãe.

Quando Leleco aguarda a chegada de sua esposa há uma elipse temporal construída com um clássico jogo de planos e contra planos entre ele e Boca de Ouro, no qual o bicheiro se faz malicioso e quase indiferente à sua vítima e Leleco se mostra desconfiado e inseguro com o seu destino. A música nesta cena não está construída sobre o ponto de vista da experiência de um ou de outro personagem, mas sim da relação que ali se instaura, ou seja, é o ponto de vista de alguém que observa e, além disso, conhece mais sobre os personagens do que eles mesmos. A música ainda é apoiada no vibrafone, mas ouvimos desta vez a introdução de um instrumento de percussão que alinha a tensão entre os dois personagens a uma atmosfera de ameaça constante, que contribui para o rebaixamento de Leleco proposto no enquadramento dos personagens: enquanto Boca de Ouro está em pé se servindo de bebida, Leleco é visto de um ângulo superior sentado e apreensivo.

A vinheta seguinte aparece na chegada de Celeste e é praticamente uma continuação da anterior e resgata o tema central apresentado já no prólogo. Traduz novamente o olhar da personagem de Guigui e imprime na cena um prelúdio do destino dos personagens de Celeste e Leleco. Uma guitarra elétrica constrói a harmonia, e o timbre do saxofone é trazido para o arranjo, resgatando a idéia da sensualidade e da relação de Boca de Ouro com as mulheres que o timbre incorporou desde o prólogo. Aqui tal idéia aparece em chave

ambígua, pois a melodia executada não é a do contexto da mulher como no prólogo, mas sim a do espaço de violência que irá se desenhar na cena.

A música marca, além disso, pela recorrência com a qual aparece neste contexto, o andar de cima como palco dos atos de violência e delinquência de seu amante. Espaço ao qual Guigui parece não ter acesso, pois em nenhum dos três relatos ela sobe as escadas. Entende-se então que os acontecimentos do andar de cima são inferências da personagem, visto que ela nunca os testemunha concretamente.

Tendo em vista esta análise a música se confirma como um recurso da narradora para construir componentes deste relato que ela não testemunhou. Ela opera, portanto, como no prólogo, como forjadora de uma realidade que na verdade só existe no campo da fábula construída por seus narradores.

Mais uma vez Nelson Pereira apela para a construção clássica de um plano/contraplano que revela na troca de olhares entre marido e mulher todo o sentimento de desgosto e culpa que surge da escolha equivocada de Leleco, na tentativa inocente de conseguir dinheiro para o enterro para amenizar a dor de sua esposa pela morte de sua mãe.

O tema central, já ouvido no prólogo, aparece pela primeira vez nesta ocasião de forma mais afirmativa quando Boca de Ouro, depois de tentar, sem sucesso, seduzir Celeste através da malandragem e do dinheiro a toma pela força. As duas notas de Lá e Mi aparecem insistentemente executadas por um conjunto de sopros em contraponto com os vibrafones. O saxofone aparece aqui em chave ambígua entre a sensualidade e a afirmação da mulher em cena, e a violência de Boca de Ouro. A presença do timbre é tímida e há um curto desenho melódico que se mistura com o tema principal e resgata as primeiras notas do tema da sensualidade usado no prólogo. A música é interrompida quando Celeste para se defender diz que Leleco atiraria no bicheiro, fazendo com que o silêncio amplie o sentido de sua frase.

A cena legitima a idéia que Guigui fez de Celeste, ao prevenir o amante quanto à sua *dureza* e resistência aos “atrativos” pelos quais ela mesma se deixou seduzir – dinheiro, fama e hombridade. Sendo assim, Boca de Ouro inicia um jogo cruel com o casal. Coloca a falta de coragem de Leleco como valor de troca pelo dinheiro e por sua vida, incitando-o a dar-lhe um tiro pela profanação declarada de sua esposa. Quando Celeste busca a proteção

de seu marido, a música resgata o tema inicial do casal utilizado no início do relato para expor o amor entre eles. No entanto, a dissolução do acorde final é em tom menor, diferente do original e imprime na música, que é emblema do amor entre os dois, o componente trágico da situação atual.

Sem saída, marido e mulher tentam abandonar a cena, mas Boca de Ouro os impede, e renova o jogo quando Leleco sem coragem não aperta o gatilho. A música neste trecho é a mesma que Remo usou no abuso sofrido por Celeste, como se o impedimento da saída dos dois personagens fosse uma extensão deste.

É interessante que a música neste final de cena não aparece de forma continuada, apesar da condição nefasta na qual se encontram os dois casais não ter nenhum tipo de trégua. O silêncio entre uma exposição e outra da música dilata o seu sentido. A música rompe o silêncio de forma brusca a cada frase de efeito dos personagens. *Agora você vai morrer!* Ao fim desta frase a música sublinha o seu efeito e constrói a virada do jogo: o dinheiro não é mais o prêmio e sim a vida de Leleco. O bicheiro quer ver o marido mandar a própria mulher para o seu quarto. *Eu podia arrastar a tua mulher pelos cabelos, mas quero que você mande.* A troca de olhares entre uma Celeste decepcionada com o marido e um Leleco envergonhado e amedrontado é, desta vez, marcada pela condição sem volta imposta pelo bicheiro e enfatizada pela música. O tema central de duas notas é desenvolvido e sua exposição se divide entre o piano, o vibrafone e os instrumentos de sopro com predominância do saxofone. É na cena entre os dois casais que há a inserção mais longa de uma vinheta musical, que se arrasta no desdobramento do tema central até a decisão de Celeste em obedecer o marido e o desejo do bicheiro.

A revolta de Leleco por submeter sua esposa a outro homem e sair sem o dinheiro prometido faz com que ele denuncie a origem humilhante do bicheiro, fato que irá aparecer nos demais relatos como resíduo de sua origem social que ele procura apagar. Tal acusação sela o destino mortal de Leleco e é articulada com a introdução do vibrafone solando uma melodia que abre caminho para o acorde que marca o golpe desferido em Leleco e que o faz cair. É interessante que os golpes seguintes, com a vítima já desacordada, não são acompanhados de música. O silêncio no domínio da música garante que o som das coronhadas na cara construa um efeito ainda mais cruel para a cena.

Em seguida ouvimos a mesma vinheta musical, que enquadra o efeito que as ameaças e as acusações de cada personagem têm sobre o outro, trazendo novamente o tema central de duas notas.

É interessante que na transição desta cena para o tempo atual na casa de Guigui é a única vez que não ouvimos a vinheta de transição usada em todas as outras cenas. Nesta versão, a música, que é tema central da violência, avança para o tempo atual dando sentido à fala de Guigui que ainda se ocupa em descrever o crime.

2.5.2.6 Cena na casa de Guigui

Solicitada pelo jornalista, Guigui acrescenta alguns dados picantes à história como a descrição da morte de Leleco, que teria ficado com a cara enterrada para dentro com os golpes sofridos. Tal descrição entra em contradição com a cena de seu rosto de fato mostrada, entregando que há em Guigui uma necessidade pelo excesso alimentada pela vaidade e pelo ressentimento contra Boca de Ouro, e que seu relato é fruto de inferências sobre momentos os quais ela não testemunhou.

Nesta mesma sequência, a narradora recebe a notícia da morte de Boca de Ouro, comemorada por seu marido sob sua reprovação e lamentada por ela, que chorando é consolada pelas filhas. Do seu sofrimento – momento de crise que se instaura, envolvendo toda a família e que beira a comédia – nasce um arrependimento por ter maldito a figura do amante defunto. Guigui insiste então em retificar o primeiro relato, interrompendo o trabalho de Caveirinha. No caminho de sua casa para a mercearia, de onde Caveirinha está telefonando, ouvimos pela primeira vez uma trilha musical extra-diegética articulada fora do espaço da fábula elaborada pela narradora.

Em primeira análise, esta música parece desenhar a transição de espaço, do mundo protegido de sua própria casa para a rua repleta de ouvintes interessados no drama doméstico da família e nas revelações a cerca de Boca de Ouro. No entanto, esta música atua, sobretudo, na resolução da personagem em mudar sua história a favor do agora saudoso amante, trazendo para o que seria o universo real a atmosfera da fábula. Tal construção permite identificar na atitude de Guigui, sua determinação em reconstruir a

história, que melhor represente seu sentimento atualizado pela notícia da morte de seu amante. Por ter sido associada de forma imperativa com a atividade de narração até este momento do filme, a música exerce, mesmo que de forma tácita, também a função de fixar no olhar de Guigui a caminho do telefone, a intervenção angustiada que opera sobre seu próprio relato anterior. Como detentora do privilégio de ser testemunha, ela carrega a responsabilidade sobre a maneira pela qual seu amante será enxergado pelas pessoas.

2.5.2.7 Segundo relato

Neste segundo relato, há bem pouca atividade musical. Guigui procura construir um Boca de Ouro virtuoso e bondoso, uma espécie de *príncipe dos ladrões* a quem tudo é permitido, justificado por suas boas ações para com a comunidade. A narradora inverte o ponto de vista da história, enquadra a falta de caráter do casal, procurando inocentar e redimir o ex-amante.

O relato começa com Guigui lamentando a morte do bicheiro e pedindo para o redator do outro lado da linha escutar a versão verdadeira. A mesma vinheta musical apoiada no vibrafone constrói a transição de sua narrativa oral para a composição audiovisual. O vibrafone, bem como a característica melódica deste trecho, se confirmam como a indicação musical do exercício discursivo – a memória e a imaginação – de Guigui. Como foi colocado anteriormente, todas as situações nas quais o instrumento aparece executando esta melodia são transições entre o tempo atual e a lembrança de Guigui. A relação do vibrafone com as operações discursivas da narradora fica estabelecida nesta articulação, de modo que, quando o instrumento aparece isolado deste contexto de transição, ele resgata a idéia de origem – a memória da narradora.

No sentido de suavizar o salto temporal, Nelson Pereira articula a música que instala essa atmosfera de fabulação que se coloca entre os dois mundos – o atual e o imaginado por Guigui – com a escolha do plano de Leleco ao telefone; analogia imagética que conecta a experiência direta vivida por Guigui com a sua atividade discursiva como narradora. No primeiro relato, esta lógica também está presente: a cena inicial é a casa de Leleco e Celeste; um espelho invertido de sua situação atual, pois a cena doméstica do casal narrado

é oposta à relação que presenciamos entre Guigui e o marido. A inversão neste segundo relato constrói-se no fato de que Guigui está ao telefone para redimir, enquanto Leleco está para acusar, já que é através desta ligação que ele confirma a traição de Celeste, fato que irá se desdobrar, nesta versão da história, no destino trágico do casal.

A música que se segue à vinheta é a mesma que Remo Usai utilizou no primeiro relato, quando Celeste busca Leleco para contar sobre a morte de sua mãe. Esta música causou um interesse especial na análise anterior por seu caráter contraditório em relação à cena. Neste relato, sua inclusão problematiza um segundo nível de análise de modo que é preciso levar em conta outras hipóteses para analisar a presença desta música. Em uma primeira abordagem, preserva-se a hipótese inicial de que a trilha musical está na perspectiva da narradora Guigui. Neste caso, a música aparece mais uma vez em condição conflitante com o assunto, revelando um profundo descaso por parte da narradora com a situação doméstica vivida pelo casal. Nesta construção atual, tal como na primeira, Guigui não leva em conta o problema dos personagens de Leleco e Celeste, pois seu interesse como narradora está em Boca de Ouro. Esta articulação musical entrega a este relato a informação de que estes personagens são coadjuvantes na perspectiva de Guigui e sua história ganha importância apenas quando estão em relação com Boca de Ouro. A abordagem da crise matrimonial e financeira do casal e a informação da morte da mãe de Celeste existem para construir a motivação do casal e possibilitar seu encontro com o protagonista.

Uma segunda hipótese colocaria esta música na perspectiva de um narrador implícito, além da narradora personagem. A música aqui teria a função de caracterizar o contexto geográfico no qual a história irá se desenrolar. Sobre a música prosaica e descompromissada desfilariam imagens do subúrbio do Rio de Janeiro, definindo o espaço público em desarmonia com o problema privado dos personagens.

Esta hipótese seria coerente tanto do ponto de vista da escolha musical, como do ponto de vista da análise do discurso audiovisual. No entanto, tal articulação musical, que tem como ponto de partida o narrador implícito, seria uma exclusividade destas duas cenas – do primeiro e segundo relato – em particular. Em todos os outros momentos do filme a

música se afirma como um instrumento da narradora personagem, de forma que a primeira hipótese parece ser mais válida.

Situações no cinema nas quais uma história é mostrada a partir da lembrança de um personagem são bastante comuns. *Amadeus*, *Sunset Boulevard*, *Os bons companheiros*, são grandes exemplos desta prática. Neste repertório de filmes, podemos encontrar a música trabalhando sobre ambos os esquemas discutidos aqui: Como um elemento discursivo para constituir e opinar sobre o mundo que o narrador personagem nos revela e como um elemento de distanciamento, no qual encontramos a voz de um narrador implícito – por trás da voz do personagem. Tal como encontramos a opinião de um autor como Machado de Assis por trás de um personagem que narra sua própria história em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em filmes com personagens narradores os conteúdos exteriores à fábula, que a colocam em debate, aparecem muitas vezes através de articulações musicais, como é o caso da música no prólogo de *Boca de Ouro*.

Raramente, porém, a música se articula com o estado psicológico e atual do narrador personagem. Não obstante, em *Amadeus* a figura de Salieri como narrador é tão presente, que muitas vezes a música é conduzida a partir do seu sentimento atual em relação aos fatos que conta. Essas construções, apesar de raras, existem e no caso de *Amadeus* elas se justificam de forma mais natural por se tratar de um filme sobre música, sobre o universo de compositores e do ponto de vista ressentido de um deles.

Em *Boca de Ouro*, a história em si também é um reflexo do estado de espírito e das afetividades de Guigui para com sua própria história, como já foi mostrado. Mas, os recursos audiovisuais – fotografia, enquadramento, música e diálogos – como componentes discursivos de seu relato indicam que não. Seu sofrimento para com a morte de Boca de Ouro não está estampado na música. Ela é somente um recurso discursivo audiovisual à disposição da narradora; revela por vezes sua atitude como tal e sua opinião sobre os fatos, mas não indica nada de seu contexto atual. Inclusive, em muitos momentos, estes componentes ganham vida própria e chegam inclusive a traí-la. É o caso do plano do rosto de Leleco sangrando com as coronhadas em contradição com o relato em que ela afirma que o defunto teve sua cara afundada.

A morte da mãe de Celeste e a falta de dinheiro para o enterro, consequência do desemprego de Leleco, ainda formam, nesta segunda versão, o ponto de partida que leva o casal até o bicheiro. No entanto, a motivação dominante é a vingança de Leleco pela traição de sua mulher. Quando Leleco é desacreditado quanto ao fato do dinheiro ser o motivo da existência de outro homem, ele se decepciona. A traição poderia ainda render-lhe algo positivo, pois, como desempregado, o amante assumiria a figura do provedor. Esta sequência repete o plano contra-plano entre o carro de Boca de Ouro e Leleco, mas inverte sua lógica. No primeiro, é Boca de Ouro quem invade a intimidade do casal com seu olhar lascivo. No segundo, o protagonista passa inocentado por sua narradora e sem se dar conta do casal é Leleco quem assume a figura do invasor. A procedente idéia de mandar a mulher até o bicheiro para se prostituir é uma forma de humilhação para vingar a traição, mas também a possibilidade de contentar suas expectativas financeiras.

A vinheta musical que se sobrepõe a este plano contra-plano é a mesma do primeiro relato, com a diferença de que as primeiras notas introdutórias, executadas pelo clarinete, foram cortadas nesta versão. Aqui ela trabalha com a mesma função: deposita sobre o olhar de Leleco uma atmosfera de mistério, que nos informa que a passagem daquele carro guarda algo de significativo e que naquele momento algo transformou aquele personagem.

A sequência seguinte coroa a iniciativa da narradora Guigui em inocentar e heroificar o amante. Em situação idêntica ao primeiro relato, o carro de Boca de Ouro cruza a rua para alcançar a garagem. Na primeira versão, seu carro praticamente atropela um senhor que está no caminho. Nesta o carro pára para dar passagem ao senhor que retribui o favor com um aceno.

Já na garagem, Boca de Ouro distribui dinheiro e paga o prêmio para quem apostou no cavalo, que não foi sorteado, apenas por ser dia de São Jorge. Aqui a narradora imprime seu excesso, tendo em vista que tal atitude não está em acordo com um indivíduo, cuja fortuna depende justamente das apostas malogradas de outros. Essas marcas da narradora aparecem também, ainda que em outra chave, na primeira abordagem que o relato faz do protagonista. A introdução destes pequenos eventos na história forma praticamente uma descrição predicativa do caráter do protagonista. Confia-nos o conhecimento adiantado de que será agora este Boca de Ouro, gentil e bondoso, que o casal irá enfrentar.

O tema da origem do bicheiro aparece neste relato com maior acento, através da memória de sua mãe. O protagonista investe no passado, procurando através de um antigo morador do bairro de Madureira, saber de toda maneira mais sobre sua história. A introdução do assunto neste começo permite compreendermos o efeito que ele tem sobre o protagonista, quando é mencionado pelas personagens grã-finas mais adiante. Justifica também seu comportamento violento para com Leleco no relato anterior.

Boca de Ouro recebe Celeste de forma cordial e nesta versão é ela quem assume a posição de provocação. Seduzindo-o, ela ultrapassa as ordens do marido e a extorsão do bicheiro se desdobra em uma busca por proteção e uma entrega sem retorno. Celeste lembra do episódio em que Boca assassinou o próprio chefe e nos revela ter sido ela a garotinha que testemunhara o crime. Essa informação, contada com frieza e distanciamento, expõe a pouca importância que a personagem dá para o caráter violento de Boca de Ouro, comprometida que está no seu atual investimento. A atmosfera de sedução entre os dois é completada com a chegada das Grã-finas da Zona Sul, que trazem um interesse financeiro e também turístico em sua visita.

Remo Usai usa novamente a música que marcou a cena de sedução entre o protagonista e a mulher de seu defunto chefe. Reiterada neste relato, essa música deposita mais uma informação sobre o filme. Ela não está somente no papel de estabelecer a atmosfera de sedução, mas também de denotar uma relação de classe. Neste relato, ela aparece novamente em uma situação de envolvimento entre Boca de Ouro e a mulher da burguesia carioca. O vínculo sexual que se estabelece entre ele e as mulheres suburbanas, como Celeste e Guigui, apesar de conter o mesmo potencial libertino, não é saudado com a mesma música, a não ser de forma tácita como no primeiro relato, onde a ameaça de violência resgata no saxofone as primeiras notas do tema da sensualidade, porém fora de seu contexto. Neste sentido, esta música se afirma como uma exclusividade do seu encontro com as mulheres ricas, transcendendo o dado puramente sexual.

Sobre as mulheres que representam a burguesia carioca é projetado o componente sexual do desejo de superação de classe que define sua trajetória no crime. A música revela, além do interesse sexual e da atmosfera de sensualidade, o deslumbramento de Boca de Ouro com o universo que ele coloca no seu horizonte. Este deslumbramento é refletido

também em Celeste, quando as grã-finas sobem ao andar de cima e passam por ela. O plano mostra Celeste sentada, o que favorece um ponto de vista de cima para baixo, que entrega às mulheres da zona sul um ar de superioridade realçado pela música, que nesta terceira intervenção, carrega com maior proeminência o significado do choque de classes. A introdução da música na chegada das mulheres ao andar de cima, articulada com a imagem de desinteresse pela figura de Celeste por parte delas, marca a diferença existente entre a figura feminina da burguesia e a mulher suburbana na perspectiva de Boca de Ouro. Mais especificamente na perspectiva que Guigui lhe confere. Como veremos adiante, o ressentimento de Guigui pelo abandono é combinado com a inveja de classe endereçada à figura de Maria Luiza, a grã-fina que toma seu lugar. Deste modo, quando marca a diferença entre os dois universos femininos, a música denuncia ao mesmo tempo o motivo da revolta de Guigui: o fascínio e a preferência do protagonista pelas mulheres da classe que ele sempre almejou ascender.

Quando as mulheres da zona sul tocam no assunto da mãe, que já havia sido introduzido no início da cena, a música instaura uma atmosfera de gravidade, como se a lembrança do assunto pudesse inverter o caráter cordial daquela visita. É a mesma música que traz o tema central de duas notas usada no relato anterior e exposto insistentemente, para denotar o caráter cruel do personagem. Sua utilização neste contexto resgata esta face do protagonista, até então abolida nesta segunda versão dos fatos. Em meio à tentativa de redimir o ex-amante, Guigui precisa encontrar um meio para justificar sua natureza violenta e dar credibilidade a seu relato. A história da mãe se configura, neste sentido, como uma justificativa legítima de qualquer agressão, seja ela verbal ou física por parte do personagem.

É claro que há aqui uma estratégia habilidosa da narradora, já que a relevância do assunto da mãe é construída desde o início do relato. Incorporado neste contexto desencadeia e justifica a atitude grosseira e humilhante que Boca de Ouro adota ao submeter as mulheres a um concurso de seios, que tem como prêmio um colar de brilhantes. A vaidade contemplada está simbolicamente materializada na jóia, objeto de desejo feminino. A idéia em torno do colar representa, na perspectiva de Guigui, também a

condição da mulher burguesa – lugar-comum – que em troca do desafeto e da falta de interesse do marido tem como compensação seu desejo de consumo satisfeito.

No contexto do concurso, este mecanismo ganha outros contornos, mais definidos, quando o que está em jogo é uma exposição que desqualifica a atitude da mulher fina, e mostra sua verdadeira natureza. Quando a primeira delas mostra os seios, ouvimos novamente o tema musical da sensualidade. Exposto aqui ele transmite o sentido libertino que a música carrega desde sua primeira intervenção e concretiza o choque de classes no ato humilhante como retaliação do bicheiro e, como veremos mais adiante, da própria narradora. O concurso, sob a perspectiva de Guigui, ganha sabor de vitória do suburbano sobre a burguesia que, na figura das grã-finas, é prostituída.

Não é a toa que Boca de Ouro quer evitar a participação de Celeste no concurso. Sem sucesso, pois Celeste, movida pela vaidade, não quer ser excluída da possibilidade de conquistar, não necessariamente o colar, mas, especialmente o interesse do bicheiro sobre ela. A gravidade que o assunto da mãe carrega é definida de forma mais imperativa com a decisão de Boca de Ouro em favorecer Celeste no concurso, e enxotar as mulheres grã-finas de sua casa – forma que a narradora Guigui encontra de desqualificar a figura de Maria Luiza, como um ato de vingança ressentida.

Tendo conquistado o colar, Celeste apela para a notícia da morte de sua mãe, conhecendo a sensibilidade que o protagonista tem para o assunto. Como recompensa pela história triste, Boca de Ouro se rende aos caprichos da garota e lhe promete proteção. A conquista do bicheiro concretiza a derrota do marido Leleco, mas seu destino fatal nesta versão, não é responsabilidade de Boca de Ouro.

Nesta segunda versão, Guigui transfere toda a violência, a crueldade e a indiferença do protagonista para Celeste. A música que articula a cena da facada que Celeste perpetra no marido traz a mesma característica do tema utilizado no desfecho do relato anterior. A novidade é que o tema melódico aparece aqui incompleto e o arranjo mais rarefeito, como se o significado da atitude de Celeste não tivesse, na opinião da narradora, a mesma gravidade que a atitude assassina de seu ex-amante no primeiro relato. O próprio ato é de uma violência menos hedionda que o primeiro. A facada, apesar de levar à mesma fatalidade, impressiona menos do que os golpes de revólver que Leleco leva no rosto. Remo

Usai entendeu que a música deveria acolher a diferença entre um crime e outro, denotando o próprio julgamento da narradora sobre o fato relatado.

A cena se encerra com a vinheta musical, usada nas outras transições entre o mundo narrado e o tempo presente de Guigui. A câmera enquadra uma pessoa segurando um pacote de açúcar, fascinada pelo relato e concentrada de tal maneira que não se dá conta do furo por onde vaza o conteúdo do pacote. Este plano simboliza em um dos vizinhos de Guigui o efeito que verificamos na verdade em toda a rua e mais adiante, no fim do filme, em toda a cidade: a imobilidade e a comoção que brotam do fascínio pelo incomum e pelo extraordinário. Sobre o rosto dos vizinhos, enquadrados nos planos seguintes, é depositado o aforismo que tal plano sugere.

2.5.2.8 Cena da vizinhança

Guigui termina o relato e desfila por entre os vizinhos com rosto erguido, orgulhosa de ter cumprido sua tarefa. Tarefa esta que se dá à custa de sua história atual, já que o marido, humilhado por conta da confissão de traição diante do olhar de todos os vizinhos, decide ir embora. Há uma cumplicidade entre o jornalista e o fotógrafo no sentido de completar a missão dada na redação, que é reafirmada em uma troca de olhares no momento em que Guigui coloca o telefone no gancho. Diante do auge da crise doméstica vivida pelo casal, Caveirinha percebe que pode se beneficiar ainda mais para progredir na sua empreitada e interfere juntamente com o fotógrafo no sentido de manter o casal por perto e conseguir de Guigui mais material. Sobre o pretexto de se sentir responsável pela briga do casal, Caveirinha manda que os dois entrem no carro de reportagem e provoca habilmente a sua conciliação para conseguir o enredo decisivo. As duas garotas filhas do casal ficam pra trás olhando o carro partir e simbolizam a importância que o assunto do bicheiro tem para o casal a ponto de simplesmente esquecerem as filhas.

2.5.2.9 Último relato

O último relato em *Boca de Ouro* surge, portanto, como consequência da conciliação entre o casal Guigui e Agenor. A intenção de Guigui está desta vez condicionada pelo sentimento de serenidade em relação à crise resolvida com o marido. No sentido de redimi-lo e conquistar assim a sua permanência em casa, Guigui procura mostrar um Boca de Ouro covarde e assassino de mulheres, anulando o amante para, a partir dali, afirmar o marido: *Foi aí que eu percebi que o Boca de Ouro era covarde. Por que é muito bonito dizer que o sujeito faz e acontece. Mas com mulher não é vantagem nenhuma, não é? Porque é que o Boca nunca se meteu com o meu velho. Por que sabia que Agenor era fogo. Agenor metia-lhe a mão na cara.* Caveirinha sorri vitorioso ao perceber que colocou o ingênuo casal exatamente onde queria.

Mais uma vez, Remo Usai utiliza a vinheta apoiada no vibrafone para construir a transição musical entre tempo atual e narrado. Desta vez, porém, a sua permanência em cena é maior e esta música, que até agora só construía a função de transição, configura também a descoberta humilhante de Leleco ao ver sua esposa pela janela do ônibus nos braços de outro. Nesta terceira versão há novamente um paralelismo no conteúdo do relato e do tempo atual de Guigui. Desta vez, contudo, sem inversões de qualquer ordem. A humilhação pública sofrida por Agenor é proporcional àquela sofrida por Leleco diante dos passageiros do ônibus, que testemunham e se divertem com os beijos de sua esposa do outro lado do vidro. O vidro separa também dois universos de classe – o carro imponente e o transporte público. A riqueza, que por um lado apreze estar fora do alcance de Leleco, por outro, seduz sua esposa, o que agrava ainda mais o seu rebaixamento. Tal condição é confirmada quando Leleco pergunta dos motivos da traição de Celeste e constata, ele mesmo, que se trata de uma questão de dinheiro ao lembrar que a esposa nunca gostou de andar de lotação.

Apoiado em uma sinistra superstição, Leleco propõe um jogo mortal. Ele aposta no bicho os números da placa do carro no qual viu sua esposa com Boca de Ouro. Se acertar, ele poupa Celeste da morte, se perder a mata e se mata em seguida. A situação ganha o tom

do absurdo, quando Celeste, trancada no quarto com o marido armado, ainda pede para que ele, caso ganhe a aposta, a leve para a Europa para conhecer Grace Kelly.

Diferente dos outros encontros que acontecem entre o marido e a mulher dos relatos anteriores, este não é acompanhado de música. Remo Usai criou, como foi mostrado, um elenco de músicas as quais dispõe na história. Há o tema policial do prólogo, a música indexada à sensualidade da mulher das classes superiores, o tema que desenha o casal Leleco e Celeste em harmonia, as vinhetas que representam o maligno em Boca de Ouro, a música prosaica associada aos movimentos de Leleco pela cidade em contradição com a sua tragédia pessoal, e por último a vinheta que constrói as transições entre o relato de Guigui e o mundo atual. Nesta situação não mais caberia uma música que os mostraria em harmonia, pois este não é o caso. Tampouco caberia a música prosaica associada a Leleco, mesmo tendo ela sido articulada de forma ambígua com uma situação tensa, como analisado no segundo relato. No **segundo** relato, a tensão entre o casal é de fato algo, do ponto de vista da intenção dominante de Guigui para com o mesmo, irrelevante. Foi mostrado como sua intenção clara neste relato era redimir Boca de Ouro, de modo que a história do casal é apenas seu ponto de partida.

Nesta terceira versão sua intenção dominante está associada à reconciliação com o marido. Deste modo, a situação de crise vivida pelo casal Leleco e Celeste é de extrema importância, tanto quanto o julgamento que irá fazer do bicheiro para conquistar o marido de volta. Ela expõe o problema doméstico vivido no seu limite, em um ponto onde aparentemente não há volta. Mesmo assim, Celeste ainda sugere um passeio de casal caso a aposta arbitrária a favoreça. Uma clara comparação com a situação real vivida por Guigui, no sentido de mostrar que, no seu caso,ⁱ a negociação é uma opção muito mais plausível e que há ainda algo a ser salvo.

Partindo da premissa de que a música que ouvimos é uma extensão predicativa dos relatos de Guigui, na situação de ameaça de morte que vive Celeste, caberia talvez, caso Remo Usai recorresse ao elenco de temas compostos até então, os temas tensos usados nas cenas com Boca de Ouro. No entanto, a música que representa a ameaça existente na presença do bicheiro está endereçada exclusivamente a ele, de modo que tal exceção seria algo estranho à estrutura musical afirmada no filme até então. O tom de tensão e ameaça

que a música sugere resgataria a memória do bicheiro, sendo que a ameaça de morte, assunto que a música carrega indexada a ele, parte neste caso de Leleco. Qualquer opção musical aqui, tendo em vista o repertório utilizado até agora, confundiria a intenção da cena. A opção escolhida, o silêncio, parece ser de fato a mais adequada.

A primeira vez que a música aparece neste relato é no encontro entre Leleco e a passagem do carro de Boca de Ouro, recorrente nos três relatos. Aqui Leleco acaba de ver o resultado de sua aposta e a passagem do carro de Boca de Ouro. O mesmo tema de clarinete dos relatos anteriores, antecipa a atmosfera do encontro entre os dois. Em todas as versões, esta música sublinhou a idéia do encontro que surge quando Leleco testemunha a passagem do carro. Nos relatos anteriores, a primeira aproximação entre os dois personagens se dá neste momento e com o uso deste tema. É a partir dela que nos dois casos Leleco traça seu plano para conseguir dinheiro de Boca de Ouro. Nesta versão, o encontro é algo já estabelecido, tendo em vista que a entrada concreta do bicheiro no domínio doméstico do casal se dá desde o princípio da cena.

Do primeiro para o segundo relato, o tema de clarinete sofre um corte no começo da sua melodia. No terceiro relato, este corte é ainda maior. O tempo de passagem do carro é bastante curto, e a vinheta musical parece ter sido introduzida apenas para conectar a idéia que se repete nas três versões. A diferença é que neste terceiro, o plano que Leleco trama não surge propriamente do contato visual com o carro e com o protagonista, mas a construção, tendo em vista a introdução da música, parece reforçar suas convicções.

Neste relato, a cena do carro de Boca de Ouro chegando à sua casa, que opôs a sua figura degenerada à figura carismática do primeiro para o segundo relato, é suprimida a favor de um desdobramento maior do papel de Guigui neste momento. Como foi dito aqui, o dominante é mostrar sua covardia em relação às mulheres no sentido de contribuir para a conciliação com o marido. O diálogo entre ele e Guigui, que nos outros relatos era apenas esquemático, revela de forma mais contundente uma relação em desagregação que era apenas esboçada anteriormente. Além disso, define uma simpatia entre Guigui e Celeste, unidas tacitamente em oposição à Maria Luiza. O abismo de classe entre as mulheres opera um discurso de fronteiras no qual as amantes suburbanas se esforçam para evitar que Boca de Ouro seja aliciado para o mundo de Maria Luiza. O ciúme que envolve essa espécie de

quadrilátero amoroso é mais delineado entre Celeste e Maria Luiza mais adiante e constitui o ponto de partida e o argumento fundamental de uma cisão que carrega na verdade uma questão de classes.

A covardia que Guigui quer imprimir neste seu terceiro relato toma forma na argumentação de Boca de Ouro para Celeste, quando esta chega afirmando que o marido descobrira tudo. O bicheiro insiste que nestes casos o melhor a se fazer é negar e mentir, revelando um perfil bastante distinto do protagonista dos relatos anteriores que encara todos os problemas que o cercam. Boca de Ouro espera por Leleco não para enfrentá-lo, mas para esconder e evitar o conflito. Esconde Celeste em seu quarto e alcança a arma na gaveta. Nos relatos anteriores o protagonista, mais seguro de seu destino, só recorre à arma para humilhar Leleco. Nesta cena, em que esconde a amante e se prepara para receber o marido, é introduzida uma vinheta musical que traz novamente o tema de Boca de Ouro desta vez modificado. Este tema acompanhou o bicheiro até este momento partindo de uma atitude de agressor. A tensão estabelecida é imposta diretamente à sua vítima. Aqui vítima e algoz se confundem. Pela primeira vez esta vinheta musical aparece articulada com o personagem sozinho. Há uma oposição na qual seu contrário é Leleco, pois é ele quem assume a posição de intimidação. Sobrevive, a partir da melodia central, um ritmo de percussão que percorre todo o restante da cena tensa entre Leleco e Boca até a saída inesperada de Celeste do quarto.

A presença da percussão na banda sonora é bastante tímida e quase não se ouve. No entanto, ela da conta de preencher o ambiente com uma atmosfera de tensão. Diferente dos relatos anteriores é uma tensão menos aterrorizante, porém constante. Um acorde marca o momento em que Leleco, depois de ter sacado sua arma, ameaça atirar. Este acorde é introduzido com a lógica dos relatos anteriores, onde introduções das vinhetas eram associadas a uma atitude significativa de Boca de Ouro em relação à sua vítima. Aqui, porém, é ele quem é a vítima em potencial e a música parece fazer esta distinção, pois a característica do acorde, tanto do ponto de vista da mixagem, quanto da dinâmica dos instrumentos, é bem menos contundente e agressiva que nos relatos anteriores.

O acorde, além de estabelecer a ameaça imposta por Leleco, sublinha a chegada, observada apenas por Boca de Ouro, de Celeste na cena. A vitória de Boca de Ouro sobre

Leleco não se dá a partir da sua força, mas sim, na falha do outro em dar as costas para a pessoa que está atrás dele - Celeste. Boca de Ouro se aproveita desta falha e com o auxílio da amante, que chama a atenção do marido, desfere o golpe que o salva.

Não há um acorde sublinhando o ato de violência sofrido por Leleco, como acontece nos outros relatos. A música, e também sua ausência, mostra o protagonista que Guigui quer relatar: não é mais o homem temido por sua coragem e audácia característica, mas sim o homem que sobrevive e vence por sua sorte e esperteza – portanto, vulnerável como sua morte irá confirmar.

A partir do golpe, Boca de Ouro intima Celeste a matar Leleco. Esta, ofuscada pelo dinheiro que o marido havia anunciado e o sonho de ir à Europa, reivindica o prêmio em troca. Boca de Ouro oferece então dividir o assassinato com Celeste. É interessante que a música é introduzida na decisão dos cúmplices em matar e não no golpe assassino em si, diferente dos relatos anteriores. O crime, premeditado explicitamente, ganha um requinte de crueldade com as facadas de Celeste deferidas sem nenhum sentimento de raiva, apenas uma frieza e objetividade orientada para a possibilidade do dinheiro. Este assassinato é acompanhado do timbre de saxofone, que foi associado no filme com a presença da mulher. A melodia tocada por este instrumento dialoga com as vinhetas usadas em contextos de violência semelhantes no filme, mas traz a sensualidade do tema das mulheres grã-finas incorporada pela reincidência do timbre e presente no próprio desenho da melodia. Ismail Xavier explica que:

*“Ao narrar três vezes a morte simbólica do marido, Guigui vai deslocando a cada versão o sentido aí encontrado, aumentando a responsabilidade e o "lado sujo" da figura feminina no jogo.”*⁶⁹

Com esta opção musical, Remo Usai deixa marcada uma sutil diferença entre o assassino em Boca de Ouro e o assassino em Celeste. Enquanto um é movido, ora por um grande projeto de superação e ora pela ofensa que a lembrança de seu nascimento provoca, a outra é movida por um capricho momentâneo e prosaico – o dinheiro para ir à Europa –

⁶⁹ *Op. Cit.* Pg. 245

apoiado na sua frieza. Essa informação é reforçada em outro momento no filme quando Celeste justifica sua traição com o figurão de Copacabana, pelo simples fato da viagem à Europa e o encontro com a atriz Grace Kelly, deixando o marido indignado. A música, que assume então o tema principal associado à Boca de Ouro, se estende por todo o restante da cena, traduzindo não apenas a crueldade do crime, mas a indiferença em relação ao morto e a ausência de qualquer tipo de comoção ou remorso por parte da esposa. Quando o protagonista acerta com os capangas sobre o destino do corpo ouvimos a percussão somando à atmosfera de violência e frieza, a vilania que resulta da equação formada por Boca de Ouro e seu exército.

A idéia de um Boca de Ouro covarde, que Guigui pretende construir, é reforçada pelas constantes justificativas que o protagonista faz a Celeste quando o assunto é a chegada em sua casa da grã-fina Maria Luiza. Nos relatos anteriores, o personagem esboçado por Guigui não se curvaria a justificativas para atenuar a circunstância. Muito pelo contrário, a sua convivência com várias mulheres ao mesmo tempo se fazia explícita e exposta.

O encontro é anunciado no andar de cima selado, como já foi dito, como palco das agressões de Boca de Ouro. Por conta da sua reincidente função no filme, o espaço antecipa, portanto, o destino trágico que espera uma das duas personagens. Um corte mostra os capangas terminando de esconder o corpo e a música, que resgata o tema da morte e do assassinato de Leleco, sublinha a situação esdrúxula e tétrica na qual se encontram os três personagens: o embate entre as duas mulheres que carregam uma história antiga e a necessidade de encobrir o cadáver e conseqüentemente o assassinato.

É interessante que o tema sensual, usado em todas as introduções de mulheres da alta sociedade, não é acionado nesta cena com a chegada de Maria Luiza. Nesta versão, sua chegada não implica mais a admiração de Boca de Ouro pelo universo feminino da burguesia carioca, mas sim de seu escárnio em lidar com a situação da qual se aproveita para provocar e testar Celeste. A questão de classe é desenhada no eixo Celeste/Maria Luiza que mostram uma relação mal resolvida desde os tempos de escola. Celeste acusa Maria Luiza de tê-la humilhado; e esta, sobre a prerrogativa de sua atual religiosidade, pede perdão. A provocação de Boca de Ouro chega ao limite quando afirma que a rival de

Celeste tem vocação para Santa. Como consequência e retaliação ao amante, Celeste mostra o corpo do marido, revelando o assassinato. O acorde que sublinha o momento da revelação forma a mais curta das introduções musicais do filme e cria no domínio do som o efeito de impacto e surpresa, mas, por conta da sua curta duração, ele não sustenta e resgata a crueldade e a frieza que deram origem ao cadáver.

Tendo sido descoberto o assassinato, Boca de Ouro, de navalha em punho, incorpora o último trago de covardia e violência desmedida, pretendido por sua narradora, e obriga Maria Luiza, sugerindo que irá matá-la, a beijar “seu assassino” como uma prova definitiva do desejo da grã-fina por ele. Com um beijo provocante que contempla o seu desejo, sua vaidade em ser desejado pela mulher da alta sociedade o impulsiona a tomar a decisão de matar Celeste. A queda do protagonista se dá, portanto, pela vaidade e o encanto com o sucesso, simbolizado como ponto máximo na realização em ter saltado a fronteira de classe.

A música que Remo Usai articula com o assassinato de Celeste é um fragmento de uma vinheta musical usada no assassinato do marido. É bastante breve e caracteriza a pouca importância que a narradora dá para a morte em si, se concentrando fundamentalmente na sua consequência. Mesmo tendo sido convidada a ir embora, por conta da insistente acusação de assassino que faz a Boca de Ouro, Maria Luiza em um gesto de submissão permanece no andar de cima. Em um plano idêntico ao de Celeste no primeiro relato, a grã-fina se senta na cama emoldurada pelo batente da porta que simboliza o aprisionamento da mulher e a vitória momentânea do bicheiro. Vitória que implica, como o filme sugere, na expulsão de Guigui, motivo de seu ressentimento de classe, pois é ela que ainda preserva o vínculo do bicheiro com suas origens suburbanas – das quais, por conta da presença da nova amante, ele procura se desfazer. Ismail Xavier explica que a morte de Celeste se desdobra na própria morte simbólica da narradora, já que há em cada relato uma progressão dramática na lembrança de Guigui que revela sua própria experiência de superação com este passado.

A vinheta de transição nos carrega de volta para o carro da imprensa que se dirige ao Instituto médico legal, cenário de desfecho do protagonista e do filme.

2.5.2.10 Última seqüência

A última seqüência faz um traveling da multidão aglomerada em frente ao IML esperando a saída do caixão de Boca de Ouro, que amplia o sentido da curiosidade já mostrado na seqüência na qual a vizinhança de Guigui se torna espectadora curiosa e atraída pelo seu relato. Há um deslocamento do privado para o público, que esboça o interesse humano pelo insólito. O transporte de um universo para o outro se dá em uma inteligente articulação entre som e imagem: O plano da multidão é sobreposto à narração derradeira de Guigui, que ainda se define no domínio doméstico, tanto pela entonação quanto pelo conteúdo ressentido em relação à sua rival Maria Luiza.

Um plano enquadra o carro de reportagem visto de cima enfrentando a multidão para conseguir passagem e se destacar da mesma, enquanto a narrativa de Guigui é transferida para a voz da imprensa, simbolizada pela figura do radialista. Cristaliza-se o esquema no qual o mundo privado é drenado pela imprensa em benefício do lucro e se torna espetáculo e mercadoria para o encanto público.

A história de Boca de Ouro acomoda o desejo do indivíduo em saltar do cotidiano comum para uma experiência significativa e sem riscos. Nomeadamente sua trajetória violenta de ascensão econômica, que é no filme, simbolizada pela superação de dejetos – o filho parido na pia de banheiro pela mãe – à figura mítica cuja imagem alegórica é forjada na dentadura de ouro. A tentativa pública de se reconhecer nesta história devolve o protagonista à sua origem, quando uma figura do povo descobre em seu caixão o defunto banguela, tal como ele. O símbolo de sua superação lhe é roubado e daquele projeto de um caixão de ouro e de um enterro edificante sobra apenas o dejetos de origem a serviço do escárnio público.

No meio da confusão instaurada pelo banguela curioso, Guigui e o marido Agenor se misturam à multidão para fugir do jornalista, como se quisessem ser devolvidos ao mundo cotidiano e prosaico de onde vieram, recusando a participação no esquema da mídia. A informação de que a assassina do bicheiro é Maria Luiza parece encorajar o jornalista em uma última tentativa de persuasão. Esta informação, além disso, assenta de forma definitiva a opção de Nelson Pereira dos Santos em não enquadrar o destino trágico

de Boca de Ouro na perspectiva da ética burguesa. Não é o seu projeto de superação, encampado pela tentação da maldade – sua falha de caráter – que o condenam, mas sim o ato derradeiro deste projeto: a tentativa de saltar a fronteira de classe, se associando com a mulher burguesa. Não é o povo ou um representante deste que, tomado de assalto em um ato de vingança, assassina o vilão – esquema clássico da narrativa de vilão e herói, no qual o herói simboliza o desejo do povo em se ver justificado. A trama aqui é muito mais complexa, pois a figura do algoz, na perspectiva do povo, está disfarçada pela imagem de benfeitor que o bandido construiu ao seu redor. Deste modo, a ambigüidade de seu caráter não permite que suas verdadeiras vítimas construam um julgamento apropriado e concreto ao seu respeito. Tal ambigüidade é sublinhada mais adiante no discurso do repórter que identifica na presença do povo um ato de “homenagem” ao homem *que matava com uma mão e dava esmola com a outra*, não um ato de comoção como ajuste de contas.

Cabe à classe dominante, sobre um pretexto que lhe é próprio, fazer tal julgamento. Sua vitória econômica é desdobrada em um desejo sexual pela figura feminina da classe que almeja ascender, e Maria Luiza, representando este horizonte, rejeita o intruso. Ou seja, sua morte não é consequência de um ato heróico feito em nome de suas vítimas, portanto de sua malfeitoria em si, mas sim da possibilidade indesejada da presença desta figura intrusa no universo da classe dominante. Tal rejeição é projetada e potencializada na cena seguinte que mostra a imagem do homem do povo fazendo a comparação da banguela, devolvendo o protagonista às suas origens.

A música final resgata o tema do prólogo no qual o protagonista é mostrado como personagem mítico de trama policial. O tema musical não só alinha o final do filme com o começo e a idéia do mito, mas mobiliza a experiência para além da película indicando que a única chance para sobrevivência da história do protagonista é a sua desumanização e a interpretação superlativa que a música propõe. Ao revelar ao longo do filme o esquema que implica a construção de uma narrativa, sujeito à interpretação e aos interesses de quem narra, Nelson Pereira fala de sua própria condição como contador de histórias. Sublinha neste desfecho o argumento dominante do filme e convida o público a negociar constantemente as experiências narrativas, e colocar em crise inclusive aquela que ali se encerra.

Epílogo.

3.1 64-68

Na segunda parte deste trabalho, procurou-se mostrar como cineastas e produtores, para os quais a questão do cinema orbitava em torno da circulação e da vitória da batalha na bilheteria, como Herbert Richers, perceberam que não podiam ficar de fora daquele novo cenário de consumo: o apelo que os filmes que incorporavam assuntos sociais tinha para aquela geração, que estava cada vez mais preocupada em entender o país e transformá-lo, era algo sem precedentes. Entretanto, o golpe de 64 modificou o rumo que o país tomava. Artistas mais politizados tiveram de repensar seu projeto de cultura, enquanto aqueles comprometidos com o entretenimento voltaram à tarefa – não menos difícil – de se manter em circulação.

Os primeiros se vendo diante da solapada política e ideológica que o país passou a experimentar, compreenderam a necessidade de produzir obras que avaliassem o papel do intelectual e do político diante do fracasso da tentativa democrática de transformar o país. Como sugere Roberto Schwartz no seu livro *Cultura e Política*⁷⁰ o golpe, nomeadamente no intervalo entre 64 e 68 (ano em que o Brasil sofreu com o AI-5 as formas mais radicais de repressão política e ideológica) endureceu o discurso de alguns setores da produção cultural e os temas políticos passaram a ser tratados de forma mais explícita.

É o caso, por exemplo, de *Terra em Transe* de Glauber Rocha, *O Desafio* (1965) de Paulo César Sarraceni, *Fome de amor* (1968) de Nelson Pereira dos Santos e *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl. O modelo de produção destes filmes continuava a ser precário e dotado de poucos recursos, sobretudo pelo fato de ter sido tolhido pelo golpe o rascunho de uma prometedora relação com certa elite financeira do país. Relação que abastecia sua vaidade e seu desejo de projeção simbólica, e ao mesmo tempo permitia aos artistas produções ao menos mais bem acabadas tecnicamente. No que diz respeito à música, a prática de utilizar faixas compiladas de discos, já experimentada no começo da década, ficou mais freqüente e decisiva. Em parte para substituir a música original e os custos com estúdio e músicos que ela implicava; como nos explica Cacá Diegues em

⁷⁰ *Op. Cit.*

entrevista concedida ao pesquisador Irineu Guerrini Jr. e citada em seu livro *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*:

“Naquela época a questão dos direitos autorais não era tão rigorosa como é hoje. Eu me lembro que paguei uma besteira pela música do Heckel Tavares, que era muito amigo do meu pai. (...) Hoje isso já tem outro valor no mercado cinematográfico, fonográfico, mas naquela época não, era um fator de barateamento muito grande. E a gente usava discos em grande parte por causa disso mesmo.” ⁷¹

Mas este não era o único motivo, a lógica pela qual se adequavam as músicas nestes filmes não seguia os protocolos da indústria americana ou mesmo da cinematografia européia. Diegues explica, nesta mesma entrevista, que havia um desejo por parte dos diretores de incluir o Brasil e suas especificidades culturais na trilha sonora de um filme. A música tinha de assumir a função de denotar o país e suas origens culturais, algo que transcendia muitas vezes o compromisso com os expedientes narrativos delegados à música com os quais o público estava acostumado. A música do candomblé, o repertório da música erudita, compreendida como produto nacional e encontrada, sobretudo, em Villa Lobos, por exemplo, pareciam ser um caminho para atender a esta idéia.

Estes fatores explicam o afastamento entre o cinema novo, ou mais precisamente os filmes que orbitavam à sua volta, e o trabalho de Remo Usai. Neste período, Remo deu continuidade à sua parceria com Victor Lima em títulos de comédia, como *007½ no carnaval* (1966), *Nudista a força* (1966) ou *Papai trapalhão* (1968); e musicou também um filme de J.B. Tanko *Carnaval barra limpa* (1967).

Além disso, deu início a uma parceria que se estenderia à década seguinte com Miguel Borges, um integrante das mesas de debate dos artistas ligados ao cinema novo e realizador de um dos filmes reunidos no longa *Cinco vezes favela* (1962) produzido pelo centro popular de cultura do Rio de Janeiro em 1962 (episódio 1 - *Um favelado*). Miguel, apesar de próximo ao grupo que formou aquilo que conhecemos como cinema novo em seu

⁷¹ Guerrini Jr., Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: terceira margem. 2009 Pg. 174, 175.

início, se afastou dos debates por divergência estética e na década de 70 por questões políticas que envolviam as posições da Embrafilme. Maiores detalhes desta história podem ser conferidos no livro *Revolução do cinema novo* de Glauber Rocha.

Com Remo, Borges produz seu segundo e terceiro longa metragem no período. *Perpétuo contra o esquadrão da morte* (1967); um filme policial, que conta a história de uma intriga entre Perpétuo, um policial inclinado às soluções inteligentes e não violentas contra o crime, e seu antagonista, Almeida, integrante de um esquadrão da morte e defensor da filosofia do olho por olho dente por dente. E *Maria bonita, rainha do cangaço*, que conta a história da lendária companheira de Lampião. Ambos foram filmes ambientados em gêneros já conhecidos pelo maestro, o sertão agreste sob a ótica da luta pelo poder e o mundo urbano na perspectiva do enredo policial. Nestes filmes, o maestro pôde mais uma vez exercitar um modelo de música para cinema com o qual estava habituado e para o qual havia sido preparado.

Quanto à produção deste período, que ainda se interessava em examinar o Brasil de um ponto de vista político, encontramos o filme *O bravo guerreiro* de Gustavo Dahl (1968) em várias fontes, sobretudo na internet (IMDB, Filmescópio, Cinema Total, filmeb, Meu Cinema Brasileiro⁷²) como um filme musicado por Remo Usai. É, entretanto um erro histórico que esta pesquisa não soube identificar onde começou.

O filme conta com um número muito pequeno de músicas e, na esteira de outros filmes ligados ao movimento, o repertório é formado por músicas compiladas não-originais (Zequinha de Abreu, Ary Barroso e Erik Satie). O nome do compositor nem sequer aparece no filme como organizador do repertório ou diretor musical. O filme conta a história de um político que decide mudar de partido para, na situação, tentar produzir alguma mudança. Quando confrontado por membros de um sindicato, insatisfeitos com as leis que este apoiava, ele reconhece seu idealismo e sua incapacidade de representá-los e de mudar a situação do país e se mata.

⁷² <http://www.imdb.com/name/nm0882253/>, <http://filmescopio.50webs.com/filmes/guerreir.htm>,
http://www.cinematotal.com/filmes_details_main.asp?id=2070,
http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE800,
<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/bravo-guerreiro/bravo-guerreiro.asp>

Um panorama bastante dramático para o ambiente vivido na época e a percepção vencida de que não havia alternativas. Inclusive, vale lembrar a introdução da música de Erik Satie; a famosa e melancólica *Gymnopédie Nr. 1*. O filme é recheado de diálogos de efeito ao sabor da cinematografia norte-americana (especialmente os westerns). Nestes diálogos, o herói Miguel Horta, vivido por Paulo César Pereio, arremata as afirmações ardilosas de seus interlocutores políticos com respostas rápidas, sagazes e cortantes. No final do filme, quando decide romper de vez com o partido que o acolheu como político, mas que não aceita suas propostas entendidas como idealistas, ele é atacado por Augusto, vivido por Mário Lago. Quando este diz que sua escolha é equivocada e no momento em que ele reconhecer o equívoco será tarde, Miguel arremata com um arredondado: “*Sempre será tarde*”. Imediatamente ouvimos a música de Erik Satie que, com sua melancolia característica, faz a avaliação final e fatalista do destino escolhido pelo personagem e do beco sem saída em que este se meteu.

É importante destacar essa passagem do filme, pois reconhecemos a gravidade do erro: não só a música não é de Remo Usai como o procedimento é pouco característico do compositor. Como vimos em *Boca de Ouro*, por exemplo, que em outra chave também utiliza as frases de efeito, o tratamento musical parte da necessidade de amplificar e sublinhar o gesto, ao contrário do caráter melancólico e fatalista que, neste contexto, o tema de Erik Satie impõe à leitura do desfecho.

3.2 Década de 70

A grande novidade na década de 70 foi sem dúvida alguma a atuação da Embrafilme no mercado audiovisual brasileiro, sobretudo na segunda gestão de Roberto Farias (1975-1979). A ideologia nacionalista, comum ao discurso do governo militar e à prática dos cineastas brasileiros, que enfrentavam o produto estrangeiro para poder sobreviver no mercado, foi responsável pela união de setores progressistas e de esquerda do cinema com uma instituição do governo militar. A politização da arte por meio da revisão de suas formas e conteúdos dominantes, que abasteceu o projeto cultural da década de 60 cedeu à fé no mercado e na circulação sistematizada do produto cultural como caminho para se chegar

ao povo e combater conseqüentemente a hegemonia do produto estrangeiro. *Mercado é cultura* era o lema lançado por Gustavo Dahl, superintendente de comercialização da empresa.

A conquista de um cinema popular foi, deste modo, compreendida como incompatível com as apostas experimentais e de vanguarda da década anterior; para chegar ao que se supunha ser o povo, era necessário um conteúdo e uma forma que apresentasse o mesmo poder de sedução da concorrência estrangeira. Em seu artigo *Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no brasil dos anos 70 e 80*, Marina Soler Jorge explica:

Explicitando o novo tipo de entrosamento que se criava entre os ex-cinemanovistas e o Estado a partir da atuação da empresa, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, conclamando seus pares, dizia que todo artista de esquerda deveria ser mais flexível e participar dos programas do governo, o que significava dar um voto de confiança à Embrafilme. E Glauber Rocha, em 1978, defendeu a industrialização do cinema brasileiro, explicitando que já não havia mais lugar para a precariedade criativa dos anos 60: “Fazer filme revolucionário não quer dizer fazer filme pobre, temos de competir com o imperialismo americano dentro das condições tecnológicas dele. (...) O que o cinema underground fazia na década passada, agora cabe ao grande cinema armado num esquema comercial de produção”⁷³

Adaptações de clássicos da literatura e do teatro, episódios históricos, bem como temas ligados à cultura popular, como o candomblé e o carnaval passaram a dominar os projetos dos cineastas remanescentes do cinema novo. Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Ruy Guerra, ou mesmo Nelson Pereira dos Santos incorporaram, além de um novo projeto estético, ajustado à lógica pautada pela Embrafilme, também um

⁷³Soler, Marina Jorge. *Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no brasil dos anos 70 e 80*. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003. Editora UFPR

modelo de produção mais burocratizado e, portanto, menos aberto às experimentações que davam a tonalidade dos filmes da década de 60.

No que diz respeito à música, a novidade foi uma maior aproximação do cinema aos artistas ligados à indústria fonográfica, sobretudo, compositores de canções de sucesso já reverenciados no país por conta da projeção nos festivais de música produzidos pela TV Excelsior e pela TV Globo. Vale lembrar que este procedimento já havia sido experimentado em casos isolados na década de 60 como em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla – 1968) e *O Desafio* (Paulo César Sarraceni – 1965), que conta com um número de Maria Bethânia no Show Opinião. Ao mesmo tempo em que a associação destes nomes da música brasileira potencializava a circulação do filme como produto, condicionava também uma mudança na poética musical do cinema. A canção passa a ocupar um espaço diferente daquele que se ouvia na chanchada: não se tratam mais de números musicais, mas sim de introduções extra diegéticas, com as mais variadas funções; sendo a mais freqüente a associação, seguindo o princípio de um motivo condutor, com um aspecto da trama ou um personagem. Este procedimento foi radicalizado pelas tele-novelas, nas quais a maior parte do conteúdo musical, quando não todo ele, é composto por canções. Chico Buarque é o artista mais solicitado na época e é responsável por títulos como *Quando o carnaval chegar* (Cacá Diegues 1972), *Joana Francesa* (Cacá Diegues 1973), *Vai trabalhar vagabundo* (Hugo Carnava 1973), *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto 1976) e *Bye Bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979)

A canção ocupou grande destaque também no cinema de baixo-orçamento (o cinema marginal e o cinema da boca do lixo), que tal como o cinema novo da década anterior, ainda que a partir de motivações distintas, rejeitava a técnica e os protocolos da grande indústria como pauta obrigatória para a realização de um projeto. As limitações financeiras, que decorriam desta atitude, implicaram novamente no uso de música compilada e retirada de discos, muitas vezes sem a autorização do artista ou do detentor do fonograma. No caso do cinema marginal, em especial, a subversão de procedimentos clássicos da linguagem de cinema, característica que definia o trabalho destes artistas, alcançava também a lógica pela qual uma canção era vinculada ao filme. No lugar dos grandes nomes da indústria fonográfica, que eram compreendidos como produtores de uma

música mais refinada, ouvia-se a música produzida para o consumo fácil no rádio, como *Você é doida demais* de Reginaldo Rossi e Lindomar Castilho, usada em *Iracema* de Jorge Bodansky e Orlando Senna ou *Ninguém vai tirar você de mim* canção que encerra *Matou a família e foi ao cinema* (Julio Brassane 1970). Além disso, a colagem também era procedimento comum e distorcia a forma tradicional da canção a favor da montagem fragmentada, que dialogava com a concepção forjada pelo *tropicalismo* para seu projeto de cultura no Brasil. Surge a figura do sonoplasta, um profissional especialista na compilação e organização de material musical e sonoro pré-existente para a montagem da trilha sonora de um filme. Márcia Regina Carvalho da Silva explica que:

“Assim, percorrendo a produção do chamado cinema marginal, nota-se que a figura do compositor de música para cinema praticamente desaparece e o uso de seleção musical com músicas e canções já existentes se torna prática recorrente, quase sempre assinadas pelos próprios diretores como Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach, entre outros. Como aponta Lécio Augusto Ramos, essa tendência ocorre devido à falta de recursos financeiros, que levaram os diretores a “providenciar eles mesmos a trilha sonora de seus filmes” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 549). Este argumento financeiro parece resistir ao tempo, dado que a trilha musical, muitas vezes, só é planejada no momento de sua realização, nos estágios finais da montagem e edição de um filme, quando, geralmente, o caixa de produção já está muito baixo e, assim, é preciso economizar. Com isso, a produção fonográfica e o trabalho de sonoplastia mais uma vez ameaçam a prática da composição original, verdadeira trilha musical de cinema segundo os próprios músicos, em suas defesas de mercado profissional na história do cinema brasileiro e mundial, que encontra resquícios na historiografia dos estudos da música de cinema, também controlados por esta categoria profissional.”⁷⁴

⁷⁴ Silva, Márcia Regina Carvalho da. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. Tese de doutorado. Multimeios - Unicamp 2009 Pg.164

Considerando a filmografia mais lembrada da década de 70, tínhamos de um lado cineastas que aderiram às prerrogativas do mercado por compreenderem ser este o caminho de chegar ao público e ocupar as salas de cinema; deram as mãos a uma indústria fonográfica também em fase de consolidação e trouxeram para as salas de cinema o compositor popular. De outro lado uma geração que entendia ser possível recusar os padrões deste mesmo mercado, e que também recorre ao universo popular pelas razões esboçadas acima. Neste sentido, tal cenário restringia a solicitação de um compositor como Remo Usai, formado na tradição clássica da música de cinema. Contudo, a conjuntura erguida pela Embrafilme afinou também um tipo de produção que procurava reunir as categorias do cinema de gênero como o elemento reconhecível e capaz de seduzir o público. O policial como *O caso Cláudia* (Miguel Borges 1979) e o filme de aventura infanto-juvenil como *Os trapalhões nas minas do rei Salomão* (J.B. Tanko 1977) são dois importantes filmes deste segmento e também aqueles de maior significado na carreira de Remo Usai na década de 70. O primeiro lhe rendeu prêmio de melhor trilha sonora no XII festival de cinema de Brasília, e o segundo foi uma das maiores bilheterias da década, e também da história do cinema brasileiro.

Os trapalhões nas minas do rei Salomão é também o primeiro filme no qual o compositor utiliza instrumentos eletrônicos predominando o arranjo de sua trilha. Logo na abertura do filme, ouvimos um sintetizador executando a melodia principal, percussão eletrônica, piano elétrico e contrabaixo, uma formação instrumental bastante distinta daquela que caracterizava o trabalho do maestro. Em sintonia, contudo, com a sonoridade que a década inaugurava em relação à anterior, sobretudo na música pop. O rock progressivo de *Genesis*, *Yes* e *Pink Floyd*, a música soul de *Stevie Wonder*, e no Brasil a banda *Os Mutantes* e o *Clube da esquina* (sobretudo Wagner Tiso que introduziu os sintetizadores no grupo), definiram o som de uma época com o uso de instrumentos como o *Moog*, *Mellotron* e o polifônico *ARP* que emulava sons de cordas (violino, violoncelo e contrabaixo). A música destes artistas influenciou não apenas as gerações seguintes, mas também compositores que atuavam fora da indústria fonográfica, como no cinema. Aproveitou-se a aceitação que os novos timbres aos poucos adquiriam, e com eles passou-

se a ouvir, também no cinema, os estilos musicais com os quais estavam associados na indústria fonográfica. Na música de *Os trapalhões nas minas do rei Salomão*, por exemplo, ouvimos uma musicalidade que se distancia das referências sinfônicas que caracterizavam o trabalho de Remo Usai e que incorpora justamente os elementos da música pop sintetizada.

O sintetizador se alinhava à poética sonora da década, mas permitia, além disso, uma produção mais barata já que não dependia da contratação de instrumentistas. Não substituiu, contudo, o padrão sinfônico que predomina até hoje nas trilhas de cinema de modo geral. Ainda que o aparato eletrônico esteja ganhando cada vez mais terreno nas produções musicais atuais, tendo em vista a qualidade dos timbres que conseguem reproduzir, a sonoridade que se busca é basicamente a sinfônica.

O Caso Cláudia, outro destaque da década na filmografia de Remo Usai, segue o princípio de *Assalto ao trem pagador* e aproveita um episódio real que estampou as páginas dos cadernos policiais da imprensa e chocou o Brasil em 1977. O assassinato brutal de Cláudia Lessim Rodrigues, uma jovem de classe média que se envolveu com figurões do tráfico de drogas. Sua morte foi amplamente divulgada, tanto por outdoors espalhados pelo país e pagos pela família, quanto pela imprensa, que divulgou os nomes dos criminosos envolvidos, que eram pessoas influentes na sociedade carioca, obrigando as autoridades a tomarem uma posição. Tal como ainda acontece na atualidade, o único condenado – por ocultação de cadáver – foi um cabeleireiro, elemento mais frágil no esquema

O enredo do filme se divide em duas tramas paralelas, a primeira é a apuração do caso pela imprensa e pelos policiais do assassinato de Cláudia (Lilian Stavik), uma garota envolvida em uma orgia com playboys da zona sul do Rio de Janeiro: Peter Dorf (Jonas Bloch) e Luiz Francisco Mansur (Luiz Armando Queiroz). A segunda é o envolvimento da jovem Flávia (Kátia D'angelo) com um tenente das drogas que se passa por empresário de sucesso (Nuno Leal Maia) e lhe apresenta a cocaína. O caso dos dois aborrece os padrões do crime, que acreditam na possibilidade da jovem representar uma ameaça aos segredos que protegem, o que os leva à decisão de por fim à sua vida.

O filme é bastante confuso quanto à opção por um retrato fiel ao caso. Ao mesmo tempo em que estampa no título uma referência clara ao episódio, existem duas personagens que deveriam supostamente representar a vítima real: a principal leva o nome

de Flávia enquanto a outra, Cláudia, aparece no enredo apenas como coadjuvante da trama centrada na polícia, na imprensa e na história dos playboys. Além disso, ao final do filme um letreiro estampa a clássica ressalva: *qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência*, enquanto vemos um plano do outdoor estampando a lembrança do caso real.

Ao lado do componente policial presente, sobretudo na trama em que há a investigação conduzida pela polícia e pela imprensa, há também uma tentativa de dirigir uma lição moral ao espectador. As drogas representam na história, a causa que leva à destruição dos personagens que se envolvem com ela. A música de Remo Usai é fundamental para ativar este aspecto do filme. Nas cenas em que os personagens estão sob o efeito das drogas, ou sofrendo pela abstinência, o maestro recorre a um modelo de música presente nos filmes policiais, e utilizado para emoldurar o caráter de vilania de um personagem. Na cena em que Flávia busca ansiosamente por dinheiro em seu apartamento, que culmina na sua determinação em se prostituir a um caminhoneiro que circula por seu bairro, notas graves produzem um baixo constante sobre o qual é articulada uma tensa melodia executada pelos violinos. Remo se vale de recursos semelhantes àqueles utilizados nos filmes que orbitam em torno do mesmo gênero; produzidos na década anterior e analisados na segunda parte deste trabalho. No entanto, neste, o personagem condenado pela música é a cocaína, ou mais precisamente o estrago a que são submetidos seus usuários.

A música contribui também na instauração da atmosfera erótica, presente na orgia realizada no apartamento dos playboys investigados pelo crime da primeira trama, e nas cenas em que Flávia se entrega ao sexo para obter drogas. Nas cenas de Flávia há, porém uma ingenuidade na música, que é responsável por repor na cena sua origem e conseqüentemente reduzir sua responsabilidade pelo caminho que a leva a morte, esquema essencial para garantir o sentido trágico da trama. Em contrapartida, o assassinato da garota trazida pelos playboys é encarado pela música sob o ponto de vista deles, portanto como um obstáculo do qual eles precisam se livrar.

O erotismo é um componente bastante freqüente na filmografia da década de 70, principalmente naquilo que ficou conhecido como pornochanchada, filmes de produção

independente e barata, feitos a toque de caixa para ocupar o espaço aberto pela reserva de mercado imposta pela política da Embrafilme, e que não eram preenchidos pelo cinema amparado pela mesma instituição. Nuno Cesar Abreu, que analisa o principal produtor deste modelo de filmes, a Boca do Lixo, explica que:

“Ao lado dos filmes produzidos com a participação da Embrafilme observa-se, ao longo do período, a efetiva presença no mercado de um certo tipo de filmes com um leque temático que converge para a exploração do erótico e marcado pela busca do ‘gosto popular’, que rapidamente se estruturou como uma forma de produção. (...) Apoiada em capitais privados, a produção da Boca do Lixo viveu a tensão do investimento, bárbaro e nosso, e de suas relações com o mercado. Por isso, seus filmes, inseridos na faixa que se qualifica como ‘média’, constituíram-se, de fato, num real termômetro do interesse do filme popular e conseqüentemente do retorno financeiro.”⁷⁵

Tendo em vista que o elemento erótico, como forma de atrair o público, se mostrou extremamente eficiente, dentro das condições da época (como nos mostra o autor em seu livro), muitos cineastas o incorporavam; ainda que diante de enredos com pouca aderência à nudez e ao sexo. Mesmo em *O caso Cláudia* há uma cena entre o jornalista e sua esposa completamente desnecessária à trama, na qual sua esposa se despe para comemorar com o marido logo pela manhã a reportagem assinada por ele.

Na esteira das produções da Boca do Lixo, o Rio de Janeiro também produz seus filmes de pornochanchada. Antonio Calmon, assistente de direção de uma série de filmes do Cinema Novo, diretor de *Eu matei Lúcio Flávio* (1977), adere ao erótico e produz *Mulher Sensual* (1980) com música de Remo Usai. Calmon produziu uma série de filmes do gênero no período, contudo o cineasta mais identificado com o gênero no Rio foi Ismar Porto, com quem Remo produziu dois títulos: *O levante das saias* (1967) e *Condenadas*

⁷⁵ Abreu, Nuno Cesar de. *Boca do lixo – Cinema e classes populares*. Campinas: editora Unicamp. 2006 Pg 21, 186

pelo sexo (1972). Apesar da produção deste gênero de filmes ter predominado no cenário nacional, não foi aquele para o qual o compositor mais trabalhou. O cinema de gênero, identificado com o produto estrangeiro, era sem dúvida o que melhor comportava o projeto musical que Remo Usai procurava afirmar no Brasil.

3.3 Década de 80

Na década de 80, Remo ainda produz alguns títulos inseridos na moldura do cinema erótico, como o já citado *Mulher sensual* (Antônio Calmon 1980) e *Fêmeas em fuga* (do italiano Michele Massimo Tarantini 1984). Mas o destaque da década fica sem dúvida alguma para a pioneira animação de Maurício de Souza *As aventuras da Mônica* (1982). O filme narra 4 episódios enquadrados pela participação de Maurício de Souza, que faz o próprio papel como criador dos desenhos. Os personagens ganham vida e interação via telefone com seu criador, cortejando sua participação em um filme que ele anuncia estar preparando.

Nesta produção, Remo regeu uma orquestra completa que ouvimos curiosamente praticamente apenas nos créditos iniciais do filme. A qualidade, tanto do ponto de vista da orquestração, quanto da execução e gravação é comparável às produções do gênero feitas por estúdios mais poderosos como os da Disney. O restante da trilha, contudo, é formado principalmente por canções que apresentam os personagens e suas características; e pequenas intervenções musicais articuladas com ações eloqüentes. Nestes casos, ouvimos com frequência o uso de instrumentos sintetizados, tal como havia sido o caso nos filmes de aventura dos trapalhões para os quais o maestro trabalhou. A variedade de temas e atmosferas, trabalhados por Remo Usai na abertura do filme, sugere que cada um deles irá servir a mais de um momento no decorrer da história, o que raramente é o caso. Mas Remo aposta corretamente na unidade musical e opta por ajustar os arranjos das interferências instrumentais durante os episódios, à instrumentação das canções que predominam a trilha, explorando os timbres como o contrabaixo elétrico e a bateria.

A continuação *As novas aventuras da Mônica* (Maurício de Souza 1986) é o último filme para o qual Remo Usai trabalhou. Neste, é Jotalhão, o elefante, quem narra os

episódios mantendo a fórmula do primeiro. A trilha sonora, contudo segue outro caminho. O filme não é constituído por canções e possui um número maior de trilha instrumental, articulada de forma continuada com praticamente todas as cenas. Além disso, a instrumentação explora os timbres do jazz como o baixo, a bateria e o naipe de metais. Apesar de parecidos em suas estruturas, o que sugeriria uma abordagem semelhante na trilha musical, Remo mostra sua versatilidade e empenho em não se acomodar, explorando sempre caminhos novos e igualmente eficientes.

3.4 Conclusão

Em sua carreira, o maestro se adaptou a todo o tipo de cenário a que foi submetido. Quando se exigiu uma relação de trabalho alienada com o processo de produção, como era o caso dos filmes ligados à chanchada, Remo mostrou grande habilidade e atitude para entregar composições diferenciadas que o fizeram ser o compositor mais solicitado para o gênero naquele período.

É lastimável o fato que nosso cinema sempre tenha tido a inclinação a destinar proporcionalmente poucos recursos para a produção de suas trilhas sonoras, chegando em alguns casos no limite de não destinar recurso algum, valendo-se de música compilada sem o pagamento de qualquer direito aos músicos. Porém, diante de orçamentos enxutos o maestro soube explorar recursos com poucos instrumentos atingindo resultados excelentes.

Formado por uma tradição ligada ao cinema de gênero, quando o maestro contribuiu com projetos que incorporavam temas sociais, soube usar os procedimentos com os quais tinha intimidade para trazer à frente o argumento político contido nas histórias.

Quando a década de 70 revelou os sintetizadores, inimagináveis no contexto do cinema na década de 50, período em que o maestro compôs suas primeiras trilhas, a novidade foi incorporada sem qualquer restrição e com grande atenção às potencialidades, os limites e as vantagens do instrumento.

Tendo em vista esta brilhante trajetória, surgem duas perguntas que inquietam qualquer pessoa que toma contato com sua história. Primeiro, por que um profissional da qualidade de Remo Usai deixou de trabalhar? No filme dedicado ao compositor, realizado

por Bernardo Uzeda *Remo Usai um músico para o cinema*, o pesquisador e historiador Hernani Heffner sugere que o maestro se especializou em um tipo de filme – o cinema de gênero – que o Brasil deixou de produzir quando reestruturou sua produção na década de 90; fato que teria desencaminhado sua relação com o cinema. No entanto, este não é exatamente o caso. Em primeiro lugar, é importante lembrar que ainda existem produções que se pautam por elementos de gênero no Brasil. Na década de 90 encontramos alguns exemplos que poderiam tranquilamente levar a assinatura do maestro: havia os filmes que incorporavam elementos do policial como os de Beto Brant, as comédias de Daniel Filho, ou os filmes de aventura dirigidos por Tizuka Yamazaki com a apresentadora de TV Xuxa como personagem central, que seguem modelos semelhantes à produção dos Trapalhões, com as quais Remo tem grande intimidade.

Além disso, a trajetória que se examinou aqui é uma prova de sua capacidade de adaptação a cenários bastante distintos, tanto do ponto de vista estético, como das relações de trabalho que implicavam. É difícil imaginar que as novidades trazidas pela década de 90, por exemplo, não pudessem ter sido compreendidas pelo maestro. Foi inclusive um período em que os filmes com maior destaque de bilheteria, se mostravam conservadores no que diz respeito às convenções clássicas do cinema, que Remo Usai domina perfeitamente bem.

Um motivo pessoal desencadeou o processo que o afastou das telas de cinema: No final da década de 80, Remo Usai teve de lidar com a doença de seu pai o que o levou a abandonar por um período o trabalho com a música. O episódio coincidiu com a desestruturação da produção cinematográfica no país, marcada pela extinção da Embrafilme no governo Collor, momento em que o Brasil passou a produzir apenas 2 ou 3 longas metragens por ano⁷⁶. Quando novas políticas de incentivo ao cinema passaram a ser discutidas e implementadas, já na gestão de Itamar Franco, uma nova geração assumiria o que ficou conhecido como retomada. Como o próprio maestro sugere, em entrevista concedida a este trabalho, muitos cineastas com os quais trabalhou, ou já haviam falecido, ou abandonaram o cinema como ofício por conta da crise. Nelson Pereira dos Santos é uma das exceções. Contudo, com o cineasta, Remo Usai não trabalhava desde *Boca de Ouro* em 1962. A nova geração, que apareceu na década de 90, já não possuía mais o vínculo com

⁷⁶ Fonte: Autran, Arthur: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/arturpanorama.htm>

determinados aspectos da nossa história capazes de recolocar figuras menos centrais, como compositores, ou técnicos em suas produções.

Este fato incita a pergunta seguinte: Por que o maestro não teve o reconhecimento e a memória que merecia na historiografia do cinema brasileiro? É certo que, ao menos até a o fim da década de 90, muito pouco se falava sobre a música ou o som do cinema brasileiro de um modo geral, o que contribuiu para que figuras fundamentais como Remo Usai não fossem mais lembradas.

Além disso, a elaboração da memória de profissionais como Remo Usai, tende a compreendê-los como personagens de uma história distante e não como profissionais ainda capazes de entrar em ação. Esta é inclusive uma tendência de leitura deste trabalho. De fato, artistas como Remo atravessaram momentos importantes da produção audiovisual feita no Brasil; e ao olharmos para o percurso de cada um deles, ficamos diante de episódios e de relações que a história, que toma somente as figuras centrais como ponto de partida, nomeadamente diretores, roteiristas, atores e produtores, muitas vezes despreza⁷⁷. Como consequência é natural que seja despertado um interesse especial nestes aspectos e neste recorte. Contudo, além de reunir uma trajetória capaz de nos entregar um ângulo bastante distinto para a compreensão da nossa história, é importante procurar conjugá-la no presente. Pois, Remo Usai é ainda, e sem dúvida alguma, o compositor mais produtivo e versátil que o cinema brasileiro conheceu.

⁷⁷ Este procedimento historiográfico é debatido com autoridade no livro *A microhistória e outros ensaios de Carlo Ginzburg*.

4.1 Anexo I: Filmografia por ano.

Ano	Diretor	Filme
1957	Alberto Pieralisi	Pega ladrão
1957	Victor Lima	Pé na Tábua
1958	J.B. Tanko	E o bicho não deu
1959	J.B. Tanko	Mulheres à vista
1959	J.B. Tanko	Garota enxuta
1959	Victor Lima	Massagista de Madame
1959	Victor Lima	Espírito de Porco
1959	Elzevir P. Silva	Juventude sem amanhã
1960	J.B. Tanko	Entrei de Gaiato
1960	J.B. Tanko	Vai que é Mole
1960	Victor Lima	Pistoleiro Bossa Nova
1960	Nelson P D Santos	Mandacaru Vermelho
1961	Victor Lima	Mulheres Cheguei
1961	Victor Lima	Os três Cangaceiros
1961	Roberto Pires	A Grande Feira
1961	Fernando Cortez	Quero Morrer no Carnaval
1962	Victor Lima	Os Cosmonautas
1962	Roberto Pires	Tocaia no Asfalto
1962	Wilson Silva	Nordeste Sangrento
1962	Nelson P D Santos	Boca de Ouro
1962	Romain Lesage	Pluft o Fantasma
1962	Roberto Farias	Assalto ao Trem Pagador
1963	Alberto Pieralisi	O 5º Poder
1963	Sygmunt Sulistrowski	Katu no mundo do Carnaval
1964	Aécio F. Andrade	O Tropeiro
1964	Antonio Roman	Tiro à Traição
1965	Wilson Silva	No Tempo dos Bravos
1965	Francisco Eichorn	Os Selvagens
1965	Olney São Paulo	O grito da Terra
1965	Glauro Couto	Os Vencidos

1965	Rex Endsleigh	Crime de amor
1965	Massimo Alviani	Choque de sentimentos
1966	Victor Lima	007 ½ no Carnaval
1966	Victor Lima	Nudista à força
1966	Victor Lima	Cuidado, Espião Brasileiro em ação
1966	Aurélio Teixeira	Na Onda do lê-lê-lê
1967	J.B. Tanko	Carnaval Barra Limpa
1967	Victor Lima	As Três Mulheres de Casanova
1967	Ismar Porto	O Levante das Saias
1967	Miguel Borges	Perpétuo contra o esquadrão da morte
1967	Álvaro Guimarães, Sheila Weickert	Férias no sul
1968	Victor Lima	Papai Trapalhão
1968	Miguel Borges	Maria Bonita Rainha do Cangaço
1968	Carlos Hugo Christensen	Como Matar um Playboy
1968	Paulo Machado	Chegou a hora Camarada
1968	Flávio Tambelini	Até que o Casamento nos Separe
1969	Victor Lima	A um pulo da morte
1969	Célio Gonçalves	Rifa-se uma Mulher
1970	Wilson Silva	O Bolão
1970	Miguel Borges	As escandalosas
1970	Milton Barragan	Motorista sem Limites
1971	Reynaldo Paes de Barros	Pantanal de Sangue
1972	Ismar Porto	Condenadas pelo sexo
1973	Konstantin Tkachenko	Como evitar o desquite
1975	Miguel Borges	Pecado na Sacristia
1976	Alberto Pieralisi	Essa Mulher é minha
1977	J.B. Tanko	O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão
1977	Alcino Diniz	Costinha e o King Kong
1978	Mozael Silveira	As Aventuras de Robson Cruzué
1979	Miguel Borges	O Caso Cláudia
1980	Miguel Borges	Consórcio de Intrigas
1980	Antonio Calmon	Mulher Sensual
1980	Antonio Calmon	Terror e Êxtase
1980	Adriano stuart	Os Três Mosqueteiros Trapalhões

1981	Adriano stuart	O incrível Monstro Trapalhão
1981	Manuel Gama	Verde Vinho
1982	Maurício de Souza	As Aventuras da Mônica
1982	Milton Alencar	Escalada da Violência
1983	Wilson Silva	Só restam as Estrelas
1983	Antonio Rangel	O Trapalhão na arca de noé
1983	Dedé Sat´anna	Atrapalhando a swat
1984	Michele Massimo Tarantini	Fêmeas em Fuga
1986	Maurício de Souza	As novas Aventuras da Mônica

4.2 Anexo II: Filmografia por diretor.

Ano	Diretor	Filme
1980	Adriano stuart	Os Três Mosqueteiros Trapalhães
1981	Adriano stuart	O incrível Monstro Trapalhão
1964	Aécio F.Andrade	O Tropeiro
1958	Alberto Pieralisi	Pega Ladrão
1963	Alberto Pieralisi	O 5º Poder
1976	Alberto Pieralisi	Essa Mulher é minha
1977	Alcino Diniz	Costinha e o King Kong
1967	Álvaro Guimarães, Sheila Weickert	Férias no sul
1980	Antonio Calmon	Mulher Sensual
1980	Antonio Calmon	Terror e Êxtase
1983	Antonio Rangel	O Trapalhão na arca de noé
1964	Antonio Roman	Tiro à Traição
1966	Aurélio Teixeira	Na Onda do lê-lê-lê
1968	Carlos Hugo Christensen	Como Matar um Playboy
1969	Célio Gonçalves	Rifa-se uma Mulher
1983	Dedé Sat´anna	Atrapalhando a swat
1959	Elzevir P. Silva	Juventude sem amanhã
1961	Fernando Cortez	Quero Morrer no Carnaval
1968	Flávio Tambelini	Até que o Casamento nos Separe
1965	Francisco Eichorn	Os Selvagens
1965	Glauro Couto	Os Vencidos
1967	Ismar Porto	O Levante das Saias
1972	Ismar Porto	Condenadas pelo sexo
1958	J.B. Tanko	E o bicho não deu
1959	J.B. Tanko	Mulheres à vista
1959	J.B. Tanko	Garota enxuta
1960	J.B. Tanko	Entrei de Gaiato
1960	J.B. Tanko	Vai que é Mole
1967	J.B. Tanko	Carnaval Barra Limpa
1977	J.B. Tanko	O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão

1973	Konstantin Tkachenko	Como evitar o desquite
1981	Manuel Gama	Verde Vinho
1965	Massimo Alviani	Choque de sentimentos
1982	Maurício de Souza	As Aventuras da Mônica
1986	Maurício de Souza	As novas Aventuras da Mônica
1984	Michele Massimo Tarantini	Fêmeas em Fuga
1967	Miguel Borges	Perpétuo contra o esquadrão da morte
1968	Miguel Borges	Maria Bonita Rainha do Cangaço
1970	Miguel Borges	As escandalosas
1975	Miguel Borges	Pecado na Sacristia
1979	Miguel Borges	O Caso Cláudia
1980	Miguel Borges	Consórcio de Intrigas
1982	Milton Alencar	Escalada da Violência
1970	Milton Barragan	Motorista sem Limites
1978	Mozael Silveira	As Aventuras de Robson Cruzeiro
1960	Nelson P D Santos	Mandacaru Vermelho
1962	Nelson P D Santos	Boca de Ouro
1965	Olney São Paulo	O grito da Terra
1968	Paulo Machado	Chegou a hora Camarada
1965	Rex Endsleigh	Crime de amor
1971	Reynaldo Paes de Barros	Pantanal de Sangue
1962	Roberto Farias	Assalto ao Trem Pagador
1961	Roberto Pires	A Grande Feira
1962	Roberto Pires	Tocaia no Asfalto
1962	Romain Lesage	Pluft o Fantasminha
1963	Sygmunt Sulistrowski	Katu no mundo do Carnaval
1959	Victor Lima	Pé na Tábua
1959	Victor Lima	Massagista de Madame
1959	Victor Lima	Espírito de Porco
1960	Victor Lima	Pistoleiro Bossa Nova
1961	Victor Lima	Mulheres Cheguei
1961	Victor Lima	Os três Cangaceiros
1962	Victor Lima	Os Cosmonautas
1966	Victor Lima	007 ½ no Carnaval

1966	Victor Lima	Nudista à força
1966	Victor Lima	Cuidado, Espião Brasileiro em ação
1967	Victor Lima	As Três Mulheres de Casanova
1968	Victor Lima	Papai Trapalhão
1969	Victor Lima	A um pulo da morte
1962	Wilson Silva	Nordeste Sangrento
1965	Wilson Silva	No Tempo dos Bravos
1970	Wilson Silva	O Bolão
1983	Wilson Silva	Só restam as Estrelas

5.1 Bibliografia.

Abreu, Nuno Cesar de. *Boca do lixo – Cinema e classes populares*. Campinas: editora Unicamp. 2006

Andrew, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 1989

Aristóteles. *Arte retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969

Ausguto, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das letras. 1989

Barthes, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. in: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971

_____ *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974

_____ *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Signos edições, 1970

_____ *Elementos de semiologia*. São Paulo: xxxxxCultrix, 1974

Bernadet, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Editora Paz e terra. 1976

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985

Borges, Luís Ribeiro. *1960, 1980, o cinema à margem*. Campinas: Papirus, 1983

Braningam, Edward. *Narative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992

_____ *Point of View in the Cinema*. Berlin: Moun-ton Publishers, 1984

Bremond, Claude. *A lógica dos possíveis narrativos. In: Análise Estrutural da Narrativa.* Petrópolis: Editora Vozes. 1971

Burch, Noel (1992) *Praxis do cinema.* São Paulo: Perspectiva.

Carrasco Rodrigues, Claudiney. *Música e articulação fílmica.* São Paulo: Usp – Tese de mestrado, 1993

_____ *Syngkronos – a formação da poética musical no cinema.* São Paulo: Usp – Tese de Doutorado, 1998

Carvalho, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana.* Salvador: EDUFBA 2003

Chatmann, Seymour. *Coming to Terms: The rethoric of narrative in fiction and film.* New York: Cornell University Press, 1990

_____ *Story and Discourse.* London: Cornell University Press, 1978

Downs, Philip G. *Classical Music.* New York: w.w. Norton & Company ltd, 1992

Eco, Umberto. *A estrutura ausente.* São Paulo: Perspectiva, 2001

Eikmeier, Martin. *A música como elemento de sintaxe do discurso narrativo no cinema.* Dissertação de mestrado. Unicamp – 2003

Eisenstein, Serguei. *O Sentido do Filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

_____ *A Forma do Filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

Eisler, Hanns. Adorno, Theodor. *Komposition für den Film.* Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976

Eisler, Hanns. *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen sie mehr über Brecht.* Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1975

_____ *Musik und Politik Schriften 1924-1948*. Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1985

Esslin, Martin. *Uma Anatomia do drama*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1978

Fabris, Mariarosaria. *Prefácio de Ismail Xavier em: Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo Realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1994

Foss, Bob. (1992). *Filmmaking: Narrative and structural Techniques*. Los Angeles: Silman – James Press.

Galvão, Maria Rita. Bernadet, Jean Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983

Genette, Gérard. *Fronteiras da Narrativa*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971

Guerrini Jr., Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: terceira margem. 2009

Gorbmann, Claudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987

Greimas, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973

_____ *Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971

Hannon, Philippe. Sallenave Danièle. Rossun-Guyon, Françoise van. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Veja, 1976

Jakobson, Roman. *Linguística, Poética, Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970

Kerman, Joseph. *A Ópera como Drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

Krakauer, Siegfried. *Theory of Film*. Princeton: Princeton University Press, 1997

- London, Kurt. *Film Music*. New York: Arno Press, 1970
- Lukács, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 1965
- Manvell, Roger. Huntley, John. *The technique of Film Music*. London: Focal Press, 1975
- Martin, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990
- Martinez, José Luiz. *Música e Semiótica*. São Paulo: Pucsp – tese de mestrado, 1991
- Metz, Christian. *A significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972
- _____. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980
- Morin, Edgar. *Cultura de Massa no século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1969
- _____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Editores Moraes, 1970
- Oliveira, Willy Corrêa. *Música: a forma ABA – linguagem e memória*. in: *Acta Semiotica et Lingvistica – Revista internacional de semiótica e lingüística V.1*. São Paulo: Hucitec, 1977
- Pallottini, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988
- Prendergast, Roy M. *Film Music a Neglected Art*. New York: New York, 1977 University Press.
- Propp, Vladimir *Morfologia do Conto*. Lisboa: Veja Universidade, 1983
- Ramos, José Carlos Ortiz. *Cinema Estado e Lutas Culturais*. Pg. 23 Rio De Janeiro: Paz e Terra. 1976
- Rocha, Glauber. *Revisão crítica do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify. 2003
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify. 2004

Rosa, Ronel Alberti da. *Música e Mitologia do Cinema. Na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí: Editora Unijuí. 2003

Rosenfeld, Anatol: *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Perspectiva. 2009

Rosenfeld, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Buriti, 1965

Schwartz, Roberto. *Cultura e Política 1964-1969*. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra 2001 Pg. 20

Silva, Márcia Regina Carvalho da. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. Tese de doutorado. Multimeios - Unicamp 2009

Soler, Marina Jorge. *Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80*. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003. Editora UFPR

Szondi, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001

Todorov, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970

_____ *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980

_____ *As categorias da narrativa literária*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971

Viany, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 1999

Weis, Elisabeth. Belton, John *Film Sound – Theory and practice*. New York: Columbia Press

Willet, John. *O Teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967

Xavier, Ismail. *O discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1984

Xavier, Ismail. *A representação clássica, do melodrama à ironia de Hitchcock*. In: *O Olhar e a Cena*. São Paulo Cosac & Naify, 2003

Xavier, Ismail. *O cinema novo lê Nelson Rodrigues*. In *O Olhar e a Cena*. São Paulo Cosac & Naify, 2003

5.2 Internet:

<http://www.imdb.com/name/nm0882253/>,

<http://filmescopio.50webs.com/filmes/guerreir.htm>,

http://www.cinematotal.com/filmes_details_main.asp?id=2070,

[http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=P
E800](http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=P
E800), <http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/bravo-guerreiro/bravo-guerreiro.asp>

<http://www.carioquice.com.br/17/mat5.pdf>

<http://www.joseluizdemagalhaeslins.com.br/citacoes.htm>

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000100026&script=sci_arttext

<http://www.draminst.se/start/inenglish/articles/ljudartikel/>

<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210135I005.pdf>

5.3 Entrevistas em filmes citadas no trabalho:

Uzeda, Bernardo: *Remo Usai um músico para cinema*. Curta metragem em vídeo digital.