



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

WAGNER DE LIMA ALONSO

**A MÚSICA NOS FILMES *UM DIA QUALQUER*
E *BRUTOS INOCENTES* DE LÍBERO LUXARDO**

**Belém - Pará
2016**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

WAGNER DE LIMA ALONSO

***A MÚSICA NOS FILMES *UM DIA QUALQUER*
E *BRUTOS INOCENTES* DE LÍBERO LUXARDO***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva

Linha de Pesquisa: Trânsitos e estratégias epistemológicas em artes nas amazônias.

Belém - Pará
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Alonso, Wagner de Lima, 1974-

A música nos filmes um dia qualquer e brutos
inocentes de líbero luxardo / Wagner de Lima Alonso. -
2016.

Orientador: Joel Cardoso da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

1. Música. 2. Cinema. I. Título.

CDD 23. ed. 780



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos oito (08) dias do mês de julho do ano de dois mil e dezesseis (2016), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor Joel Cardoso da Silva ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Wagner de Lima Alonso, Intitulada: **A música nos filmes "Um dia qualquer" e "Brutos inocentes", de Libero Luxardo**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **José Afonso Medeiros Souza da Universidade Federal do Pará; Luiz Guaracy Gasparelli Junior, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé**. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Joel Cardoso da Silva, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE** com distinção, e a recomendação de publicação da referida Dissertação. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Joel Cardoso da Silva agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 08 de Julho de 2016.

Prof. Dr. JOEL CARDOSO DA SILVA

Prof. Dr. JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA

Prof. Dr. LUIS GUARACY GASPARELLI JUNIOR

WAGNER DE LIMA ALONSO

Joel Cardoso
José Afonso Medeiros
Luiz Guaracy Gasparelli Junior
Wagner de Lima Alonso

*Dedico este trabalho a todos que trabalham para
nos encantar com a arte do cinema, a quem devo momentos felizes!*

AGRADECIMENTOS

Peço, de imediato, ao leitor que se dará ao trabalho de ler estes agradecimentos, que me permita aqui ignorar recomendações como as de incluir apenas aqueles que tiveram contribuição relevante e objetiva para a produção do texto, ou as de referi-los muito brevemente, até por que o texto aqui apresentado é um instantâneo de minha vida apenas possível pela contribuição de inúmeras pessoas, muitas das quais sequer lembrarei agora, e todas, a seu modo, foram relevantes. Definir o critério das relevâncias cabe a mim – a quem mais? E essa relevância implica, infelizmente, escolhas, e escolhas implicam, infelizmente, seleção.

Fico pensando, agora, naqueles que tomaram a decisão de iniciar e permanecer nessa leitura, mesmo após a confissão de tantas limitações, aqueles que não pertencem à banca de defesa dessa dissertação, que por dever de ofício, irão lê-la, e só tenho um meio de agradecer-lhes: elogiar sua generosidade e, confiado nela, convidar-lhes que prossigam.

Meu primeiro agradecimento é seu! Isso mesmo, meu primeiro agradecimento é ao meu leitor, que pelo seu ato, mantém esse texto vivo, ao invés de sepultado numa capa dura, verde, na prateleira de alguma biblioteca acadêmica, provavelmente a do próprio PPGArtes / UFPa.

Em tempo, não me importo com a quantidade, mas com a qualidade que entrevejo naqueles que procuram um texto sobre Arte e encontram nele algo que lhes sirva, mesmo que seja para discordar.

Retorno a minha incompleta lista me perguntando sobre quem contribuiu para que eu gostasse tanto de cinema e de música? Foram muitos, obviamente. Vou respondê-la com algumas memórias certamente decisivas: muitas idas aos cinemas, principalmente Olímpia, Nazaré, Cinemas 1, 2 e 3, e o Palácio. Ah... o Palácio... Era lindo! Certamente fui muito acompanhado de minha mãe, às vezes meu pai, e às vezes tias também. Não tenho certeza se assisti a “Superman” lá, deve ter sido. Experiência inesquecível! A música ainda ressoa... Obrigado, mamãe, papai, titias, e John Williams. Eu sou de 1974, o filme de 1978. Dá para imaginar o que isso representa para mim? Que bom que entendi, porque com a Carol eu tenho três filhos, e conosco eles frequentam o cinema desde antes dos dois anos. Já viu uma criança

de dois anos ficar sentada por uma hora e meia sem querer outra coisa? Isso é o cinema! Mas... dos meus filhos eu falo depois.

Outra memória: eu e meu pai assistindo a uma animação na qual uns gigantes marcianos dominavam os pequeninos humanos. Imagine onde? No Cine Catalina, ali perto do aeroporto de Val-de-Cans. Papai diz que era coordenado pelo Pedro Veriano, e que ele chegava num fusca branco com os rolos pouco antes da projeção. Não lembro disso, mas adorava o que via na tela. O filme foi premiado em Cannes em 1973, não lembro o ano em que o assistimos, mas eu era pequeno. A música era um rock maravilhoso, não devia nada ao Pink Floyd. Lá pelos trinta, eu resolvi encontrar esse filme, e a internet me permitiu... Se chama "La Planète Sauvage", e as músicas são de Alain Goraguer, não conheço mais nada dele, mas... Obrigado, Alain! Papai de novo! E Pedro Veriano! E também o cara que inventou a internet, e depois os caras que foram lá e postaram o filme e a trilha sonora. Ficou curioso? Google amigo!! Corre lá! Te garanto que vale a pena! Mais que "Superman".

Acho que duas coisas mais foram decisivas para esse trabalho. A primeira, ver frequentemente o tio Joel ouvindo música com o papai na biblioteca. Tio Joel era cego e inflava a bochecha para ganhar um beijo de mim, quando eu beijava, ele esvaziava. Papai me disse que ele o incentivou a me levar até o Conservatório para tomar aulas de música. Então... Poxa! Obrigado, tio Joel! E papai de novo... Não lembro de gostar tanto assim do tio Joel à época, mas hoje sei que gostava muito dele, a prova é que eu inflo a bochecha para os meus filhos beijarem, e para as outras crianças também. Mais uma vez, obrigado, tio Joel!

A última lembrança dessa parte dos agradecimentos, – ainda estou agradecendo aos que me fizeram gostar de cinema e de música, não esqueça – é a de um professor de música de que não lembro o nome – que chato –, mas esqueço muitos nomes mesmo... Só lembro o nome da escolinha: CLIM. Tinha uma antessala apertadinha onde os alunos esperavam a sua vez, como em alguns consultórios odontológicos. Na sala de aula tinha um piano de armário. Também não lembro de gostar muito do professor à época, mas como lembro muito claramente das mãos dele no teclado me acompanhando nas melodias do livro "Minha doce flauta doce", obrigado, professor de música!

Daí para frente... Muitos cinemas... Muitos professores de música... Muita gente! Obrigado a todos!

Agora tratemos do PPGArtes. Foram dois anos. Como eu gostei, acredito que muitos com quem convivi nesses anos merecem meus agradecimentos. Isso mesmo, eu gostei! Fazer mestrado foi prazeroso, quase sempre... Digo mais! Eu gosto do meu orientador! É amigo, isso é possível! Acredite!

Então, começo por ele. Prof. Joel Cardoso. Mais do que ideias, ganhei exemplos. Seus anos de docência se transformaram em evidente experiência que ele transfere com generosidade. Tenho a clareza de que poderia tê-la aproveitado muito mais porque sei que isso depende muito mais do orientando do que do orientador. Sempre me senti à vontade em nossas conversas de orientação e tentei retribuir, modestamente, dentro das minhas possibilidades. Acredito ter feito um amigo!

Minha primeira memória sua é a da entrevista. Sisudo (não mal-humorado), mas de poucas palavras, perguntas francas e diretas. O máximo que pude extrair daquele dia foi que tínhamos algumas convicções em comum sobre música e cinema. O suficiente para o momento. Depois descobri outras afinidades que me envaideceram.

Obrigado, Prof. Joel Cardoso!

Também aproveito desde já para agradecer minha banca. Confesso, nunca li agradecimentos de outras dissertações, não sei se isso é comum. Mas acho justo! Ora, pessoas que se dão ao trabalho de ler um texto acadêmico e ainda fazer considerações, são pessoas que contribuem de forma muito especial, exercitando no momento de sua análise a plenitude da própria função do Professor. Ademais, sinceramente, não acho que esse agradecimento mais tarde possa suscitar suspeitas, mas se suscitar, não me importo. Acho que já aprendi a conviver com quem pensa diferente de mim. Acho que sei bem que uma dissertação é só uma dissertação. Como disse no início, parte de um instantâneo. Espero ainda gostar do meu texto daqui a uns anos – estou satisfeito com ele hoje, mesmo sabendo que poderia tê-lo realizado melhor, mesmo tendo deixado de incluir ideias por falta de tempo. Importante mesmo é que o mestrado me trouxe ideias que também não estão no texto. Então... Obrigado aos professores que me acompanham desde a qualificação: Afonso Medeiros e Luiz Gasparelli que, deixando de lado afazeres outros, se deu ao trabalho de vir do Rio para me ouvir, entre outras coisas, espero!

No programa sempre estive à vontade. Do “bom-dia” da portaria à cozinha, mas principalmente em sala de aula. Aos que foram meus professores, e também aos professores com os quais só mantive contato em conversas informais, aos meus colegas de turma... Obrigado!

Memórias de sala de aula? É claro que as tenho!

A melhor delas, sem sombra de dúvida, foi ter realizado a matrícula numa disciplina chamada “A experiência artística e a prática do ensino de artes na escola”, inicialmente destinada ao mestrado profissional, mas que acabou tendo mais de 20 alunos, incluindo aqueles oriundos do mestrado acadêmico. Lá tive uma rica experiência didático-pedagógica, aliás, extremamente importante para essa dissertação, pois tivemos que construir uma encenação que prescindisse do uso da palavra. Convivi com pessoas muito agradáveis, me diverti, aprendi muito e, lembro como se fosse hoje, que não perdi a chance de agradecer tudo isso pessoalmente, na própria sala, durante a última aula, quando tive que sair antes do término por que meu filho mais novo, que nascera há poucos dias, estava ainda em recuperação na UTI neonatal por complicações respiratórias pós-parto. Mas deu tudo certo! Chama-se Athos, completou um ano poucos dias antes da defesa, é mega-saudável e parece que vai ser o mais danado dos três.

A disciplina foi ministrada pelo Prof. Afonso Medeiros e pela Prof. Lia Braga, com a qual convivo desde a graduação. Conheço pouquíssimos professores com tamanha capacidade de trabalho, em virtude também de sua disciplinada capacidade de organização.

A Prof. Lia ainda teve papel decisivo no que viria a ser depois a dissertação quando, no início da pesquisa, eu alimentei uma dúvida sobre o recorte dos filmes a serem estudados. Na ocasião, ela estava certa!

O Prof. Afonso produziu e nos presenteou com textos riquíssimos que relacionavam arte, educação e filosofia. É raro encontrar um professor que se dedica a produzir textos para disciplinas específicas. Sei que, àqueles que nos foram entregues, outros se somarão e, muito provavelmente constituirão uma obra a ser publicada. Aguardo esse livro!

Obrigado, professores Afonso e Lia, e uma vez mais, obrigado aos colegas de turma... todos... por aquela experiência.

No programa também aprendi com a diversidade das pesquisas, algumas me interessaram em particular, e vou procurá-las após ficarem disponíveis. Natasha falando sobre iluminação no teatro, Márcio sobre a experiência estética com games, Débora relacionando a

dança com a música, mas..., melhor não enumerá-las todas, e vocês três, se lerem isso não se gabem, não gosto mais de vocês do que dos outros...

Os seminários do Prof. Paes Loureiro foram enriquecedores. Que o programa os mantenha permanentemente.

Os lanches da Romana... Poder fazer um comentário engraçado, que não seria adequado fazê-lo a todos, mas para Carol Magno podia, pois sabia que seria compreendido... Tanta coisa legal de lembrar!

No PPGArtes eu fui feliz! Sempre soube! Cabe a mim, agora, fazer essa felicidade ressoar no meu trabalho como professor. Entretanto, pela extensão do texto, percebo que é hora de mudar a direção dos agradecimentos.

Vou me voltar agora àqueles que me ajudaram mais objetivamente com o próprio texto. Leram o texto, ou pelo menos parte dele, e ofereceram valiosas colaborações, o papai, a Sylvia Calandrini, e também a Sara Maschke, o Pretz e a Rayza. Obrigado!

A Brisa fez milagre com a qualidade das imagens de Brutos inocentes. Aceitou ajudar na última hora e ainda comprometida com outros trabalhos. Brisa... Muitíssimo obrigado, e ainda fico com essa dívida!

Os entrevistados... Paulo André Barata, muito gentil. Quando conversamos ao telefone, parecíamos amigos, não percebi nenhuma pressa da parte dele em encerrar a conversa, talvez eu mesmo tenha dito "tchau" primeiro! Obrigado, Paulo André!

O Sebastião Tapajós me recebeu pessoalmente, durante uma de suas passagens pela cidade, no Hotel Grão-Pará. Comigo estava o Adelbert Carneiro, que intermediou o encontro com o próprio Sebastião e o contato com o Paulo André. Mais do que isso, se deu ao trabalho de sentar comigo e assistir partes dos filmes para trocarmos figurinhas sobre as músicas. Adelbert é meu compadre, padrinho do meu filho do meio, o Ulisses. Temos uma amizade daquelas de quase irmão! Temos um gosto musical semelhante. Somos dois remistas que gostam de ir ao estádio! Eu o conheci na Licenciatura de Música, em 2008. Não tinha como ser diferente, parece que nos conhecemos desde a infância. Obrigado, Adelbert!

Mas... eu acabei deixando o Sebastião Tapajós de lado, desculpe, Sebastião... Retomando... Quando chegamos ao Hotel Grão-Pará, eu e o Adelbert, além do Sebastião,

encontramos o Adamor do Bandolin, que se interessou pela conversa... Resultado, um daqueles dias para se lembrar. Tenho a foto! Obrigado, Sebastião, Adamor, e Adalberto novamente!

O Sr. Pedro Veriano também foi muito gentil respondendo e-mails... Informações sobre a Marina Monarcha eu as consegui com a filha, a Carmen, que mora em São Paulo. A Marina mora em Belém! Coisas da internet! Consegui uns livros importantes com o Prof. Urubatan Castro, e outros com meu amigo Lucival, dos amigos que o livro me trouxe, esse é um dos mais queridos. A Mônica Luxardo, filha do Líbero, também aceitou me receber, no mesmo Hotel Grão-Pará. Foi num sábado à noite, um dia antes de ela retornar para o Rio! Muito amável. Na ocasião também conheci o Tom Luxardo! Obrigado a todos!

Estamos terminando, prometo! Preciso oferecer um agradecimento especial para algumas pessoas que trabalharam por mim alguns dias para que pudesse escrever. Isso mesmo, fizeram até isso para que o texto existisse... Sylvia Calandrini, Silvia Santana, as maninhas Sara e Raquel, a Christiane, minha prima... Talvez mais alguém, não lembro agora. Sem vocês... Não teria ficado pronto!

Agora termino... A família!!! Deixei vocês para o final por suspense!

Papai já agradeceu muito!

Vamos direto à mamãe... Ela me levava aos cinemas na maioria das vezes... Muitas vezes me levou para as aulas de música... Mas o mais importante! Ela é a minha maior fã! Talvez a única e maior, não importa! Nunca deixa de acreditar que vai dar certo, que vou conseguir. Obrigado, mamãe! O mesmo número de vezes que eu agradeceu ao papai + 1!!!

Minhas irmãs não moram em Belém, mas quando estiveram aqui, como já disse, até me substituíram no trabalho! O que dizer? São duas pessoas lindas. Obrigado, maninhas!

Carol... Minha esposa! Mãe de três caras lindos, nossos filhos! Heitor – 5 anos, Ulisses – 2 anos e Athos – 1 aninho. Pensando bem esse trabalho é dedicado a vocês! Por amor, chegaram a aceitar um exílio na casa do meu pai na reta final da produção do texto! Isso doeu, mas foi dor de amor! Muiiiito obrigado!

Tenho muito orgulho da minha família! Sei que todos ficaram felizes com a conclusão do mestrado. Eu estou feliz por mim e por eles!

Agora lembrei. Na entrevista precisei convencer o Prof. Joel e a Prof. Bene que havia tempo disponível para escrever o texto. O Athos não tinha nascido, mas garanti que em casa daria tudo certo. Bom... eles acreditaram! Não falei! Deu certo...

No fundo um texto como esse é escrito por duas mãos, algumas cabeças, e muita ajuda vinda de todos os lados. Precisava de todos esses agradecimentos, e acho que fui sucinto!

Agora termino [final valendo definitivo]... Imagine se os motoristas dos ônibus que me levavam aos cinemas, os funcionários desses cinemas, o cara que vendia a pipoca, os amigos de turma no conservatório, e por aí vai... Se eles merecem meus agradecimentos...? É claro que merecem! A vida é assim, se constrói silenciosamente, dia após dia, pelos encontros com pessoas que você nem faz ideia da relevância... Até que um dia, você faz uma dissertação!

Ufa! Se eu fizer doutorado em música e cinema, se não servirem para outra coisa, os agradecimentos estarão 90% prontos, vai ser só atualizar! Isso se o fizer... Depois de um mestrado, para alguns, o doutorado é natural, para outros uma possibilidade. No meu caso, ainda uma possibilidade. Por hora, quero a Carol, o Athos, o Ulisses e o Heitor perto de mim!

Depois do silêncio, aquilo que mais se aproxima de exprimir o inexprimível é a música.

*Aldous Huxley em *Música na noite e outros ensaios*.*

RESUMO

ALONSO, Wagner de Lima. **A música nos filmes *Um dia qualquer* e *Brutos inocentes* de Líbero Luxardo**. 2016. 138 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Nesta pesquisa, exploramos, com base nos filmes ficcionais *Um dia qualquer* e *Brutos inocentes* de Líbero Luxardo, ambos integrantes do chamado Ciclo Amazônico de sua produção de cineasta, as relações entre música instrumental e cena em sua síntese, naquilo que se pode afirmar não ser mais apenas imagem e tampouco música isoladas, mas um amálgama característico da linguagem cinematográfica, ou das expressões. Nesse estudo, que se inscreve na linha de pesquisa Trânsitos e estratégias epistemológicas em artes nas amazônias, pretendemos explicar o processo de criação cinematográfica de Líbero Luxardo ao utilizar a música nos filmes do Ciclo Amazônico referidos; contribuir para as pesquisas teórico-reflexivas sobre o cinema a partir da produção local; e colaborar para a difusão da relevância da música na constituição da linguagem cinematográfica. Dessa maneira, consideramos, neste trabalho, um filme como obra singular, dotada de autonomia, capaz de estabelecer um texto em que a leitura seja engendrada pelas características de sua narrativa e seus dados visuais e sonoros. Para realizar o estudo, não empregamos integralmente nenhuma proposta metodológica fundada em pré-concepções, antes utilizamos um modelo diverso, fundado na Filosofia que nos oferece uma abordagem do objeto denominada Fenomenologia, a qual julgamos mais adequada ao nosso trabalho, por valorizar um modo de tentar dizer o que as coisas são pela sua descrição enquanto fenômeno, por entender que o exterior e o interior das coisas coincidem, ou seja, que uma coisa é como ela é, de tal modo que, se desejarmos dizer o que algo seja, devemos percebê-lo, contatá-lo como fenômeno, como algo que se processa em nosso campo perceptivo e, a seguir, sem pré-noções, descrevê-lo. Essa abordagem norteará todas as etapas descritivas. Assim, nosso percurso na análise dos filmes foi direcionado pelo seguinte ciclo: identificação das sequências do filme nas quais há música instrumental incidental; descrição das imagens das sequências selecionadas; descrição da música das mesmas sequências; identificação das relações entre música e imagem; e, finalmente, comentários sobre as relações entre imagem e música em cada cena, relacionando-os, quando possível, com a bibliografia sobre o assunto. Também consideramos que os filmes de Luxardo devem ser tomados como obras inscritas numa história das formas e estilos cinematográficos, assim, na última etapa proposta, estabelecemos um diálogo das relações identificadas entre música e imagem de seus filmes estudados com algumas teorias existentes sobre o tema, e utilizamos como pressupostos teóricos, principalmente, Carrasco (2003), Chion (2011, 2015), Matos (2014), Radigales (2008), Tragtenberg (2008) e Xalabarder (2013), signatários da ideia de que música e cena em suas relações ampliam as possibilidades de significações e ressignificações na percepção do espectador. As teorias que subsidiaram a pesquisa foram obtidas por pesquisa bibliográfica em meios impressos e digitais. Com esse modelo, buscamos um equilíbrio entre o teor interpretativo dos comentários e o fornecimento de informações que possam torná-los verificáveis, estimulando o debate e a continuidade da construção desse conhecimento.

Palavras-chave: Música. Cinema. Relações música-imagem. Líbero Luxardo.

ABSTRACT

ALONSO, Wagner Lima. **Music in the movies *Um dia Qualquer e Brutos Inocentes* of Líbero Luxardo**. 2016. 138 pgs. Thesis (Master degree in Arts) – Postgraduate Program in Arts, UFPA, Belém.

In this research we explored, from the fictional movies *Um dia qualquer e Brutos inocentes* de Líbero Luxardo, both members of the Amazon Cycle of filmmakers' production, the relationship between instrumental music and scene, in a sum, based on what can be said about something that is not only image neither isolated music, but a peculiar amalgam of film language or audiovisual expressions. Based on epidemiological strategies in arts in the Amazon, we expect, with the results produced, to understand the process of film creation of Líbero Luxardo in using music in the Amazon Cycle films; to contribute to the theoretical and reflective researches about films from the local production; and to collaborate with spreading the importance of music in the formation of film language. Thus, we consider a film as a singular work, endowed with autonomy, able to establish a text in which reading is engendered by the characteristics of its narrative and its visual and audio data. For this study, we did not apply any preconceived methodological proposal, we only suggested a template to analyze the filmic sequences of Luxardo included in the survey. There is an object approach in Philosophy, called Phenomenology, we deemed more appropriate to our study for it values the way of saying what things are, understands that the exterior and interior of things coincide. That means, one thing is as it is, so that if we wish to say what something is, we should perceive it, contact it as a phenomenon, as something that takes place in our perceptual field, and then, without prior notions, describe it. This approach will guide all the descriptive steps. Thus, our way to analyze the films was based on the following cycle: identification of the film sequences in which there is incidental instrumental music; description of the selected sequences of images; description of the music from the same sequences; identification of the relationship between music and image; and finally, comments on the relationship between image and music in each scene, relating them, when possible, with the literature on the subject. We also consider that Luxardo's films should be taken as works inscribed in the history of forms and cinematic styles; therefore, on the last stage proposed, we have established a dialogue on the identified relationship between music and image in his films with some existing theories on the subject and we have used as theoretical assumptions mainly Carrasco (2003), Chion (2011, 2015), Matos (2014), Radigales (2008), Tragtenberg (2008), e Xalabarder (2013), signatories to the idea that music and scene in their relations extend the possibilities of meanings and definitions to the perception of the viewer. The theories that supported this research were obtained through printed literature and digital media. Through this model, we seek a balance between the interpretative content of comments and the information provided that can make them verifiable, stimulating debate and the continued construction of knowledge.

Keywords: Music. Film. Relationship Music-Image. Líbero Luxardo.

LISTA DE IMAGENS

Imagens de *Um dia qualquer*

Imagem 1 – Carlos no interior do automóvel	57
Imagem 2 – Cortejo fúnebre ao fundo, entrando no cemitério	57
Imagem 3 – Carlos acompanha o cortejo	57
Imagem 4 – Carlos junto à sepultura	57
Imagem 5 – Maria de Belém deposita flores em um túmulo	59
Imagem 6 – Carlos e Maria de Belém se chocam por acaso no cemitério	59
Imagem 7 – Após o choque, trocam olhares e sorrisos (Carlos)	60
Imagem 8 – Após o choque, trocam olhares e sorrisos (Maria de Belém)	60
Imagem 9 – Carlos cabisbaixo	61
Imagem 10 – Motorista se aborrece com caminhão no sentido contrário	61
Imagem 11 – Carlos chega a casa	63
Imagem 12 – Carlos contempla a fotografia	63
Imagem 13 – Carlos e Maria de Belém se conhecem formalmente	64
Imagem 14 – Carlos e Maria de Belém tomam o ônibus	64
Imagem 15 – Marlene beija Tomás ao volante	64
Imagem 16 – O automóvel de Tomás se choca com uma árvore	64
Imagem 17 – Tomás e Marlene deitados na areia	65
Imagem 18 – Marlene se despe e provoca Tomás	65
Imagem 19 – Prostitutas indagam Carlos	68
Imagem 20 – Carlos observa o movimento nos botecos	68
Imagem 21 – Um cliente foge de um prostíbulo sem pagar à prostituta	68
Imagem 22 – Carlos observa dois bêbados urinando na rua	68
Imagem 23 – Um casal discute as dificuldades financeiras da família	68
Imagem 24 – Carlos chega à calçada do Grande Hotel e se senta, entristecido	68
Imagem 25 – Carlos e Maria de Belém na calçada do Grande Hotel	71
Imagem 26 – A ida até o ponto de ônibus	71
Imagem 27 – Um indivíduo gesticula na fila do ponto de ônibus	71
Imagem 28 – Um <i>close up</i>	71
Imagem 29 – Outro <i>close up</i>	71
Imagem 30 – O indivíduo permanece no ponto de ônibus	71
Imagem 31 – Romeiro desembarca para a procissão do Círio de Nazaré	73
Imagem 32 – Pés dos romeiros que seguem a procissão segurando a corda	73
Imagem 33 – Ao centro, Carlos e Maria de Belém acompanham a procissão	73
Imagem 34 – Ao centro, o romeiro na procissão	73
Imagem 35 – Ladrão disfarçado na procissão	75
Imagem 36 – Indivíduo obeso comendo um sanduíche recebe destaque	75
Imagem 37 – Ladrão entra na igreja	75
Imagem 38 – Ladrão executa o roubo	75
Imagem 39 – Ladrão encontra padre na saída da igreja	75
Imagem 40 – Padre observa o ladrão indo embora	75
Imagem 41 – Maria de Belém esconde os sapatinhos de croché	78
Imagem 42 – Após insistir, Carlos descobre o que Maria de Belém escondia	78
Imagem 43 – Caminhão do Corpo de Bombeiros	79

Imagem 44 – Carlos morto, após o atropelamento	79
Imagem 45 – Carlos e Maria de Belém caminham pelo Museu Emílio Goeldi	88
Imagem 46 – Tambores no terreiro	89
Imagem 47 – Ritual no terreiro	89
Imagem 48 – Carlos, novamente, num interior de automóvel	90
Imagem 49 – Orquestra toca no baile	90
Imagem 50 – Presentes dançam	90
Imagem 51 – Sebastião Tapajós e Virgínia de Moraes	91
Imagem 52 – Orquestra de Sebastião Tapajós	91
Imagem 53 – Carlos à beira do rio	93
Imagem 54 – Carlos tranquiliza Maria de Belém durante a missa	94
Imagem 55 – Marina Monarcha	95
Imagem 56 – Desafio de bois-bumbás	96
Imagem 57 – Desembarque da polícia	96
Imagens de <i>Brutos inocentes</i>	
Imagem 58 – Cartaz de <i>Brutos inocentes</i>	97
Imagem 59 – O cortejo	99
Imagem 60 – Músicos no cortejo	99
Imagem 61 – Inácio observa a sepultura da esposa da janela	101
Imagem 62 – Inácio atira no quati	101
Imagem 63 – A cobra na árvore	101
Imagem 64 – Inácio sozinho no seringal	101
Imagem 65 – Joana na sepultura de sua mãe	104
Imagem 66 – João se aproxima em uma canoa	104
Imagem 67 – Inácio chega ao seringal	106
Imagem 68 – Inácio colhe a seiva das seringueiras	106
Imagem 69 – João deitado na rede	107
Imagem 70 – Delírio com Joana	107
Imagem 71 – Seu Maneco pesa sua borracha	109
Imagem 72 – João corta a língua de Seu Maneco	109
Imagem 73 – Inácio chora o sequestro da filha	110
Imagem 74 – Inácio fabrica o boneco	110
Imagem 75 – João tenta estuprar Joana	112
Imagem 76 – Lembrança de Joana: o assassinato de sua mãe	112
Imagem 77 – Inácio chega à capela	113
Imagem 78 – Visão de Inácio. João chicoteia a imagem do Cristo morto	113
Imagem 79 – João crucificado	115
Imagem 80 – Seu Maneco atira em João	115
Imagem 81 – João morto	115
Imagem 82 – Inácio se isenta de culpa	115
Imagem 83 – Inácio grita por Joana	117
Imagem 84 – Joana conta ao pai o ocorrido	117
Imagem 85 – Embarcações no rio	122
Imagem 86 – Plano fechado da imagem da pomba no estandarte	122
Imagem 87 – João sai de casa	123
Imagem 88 – João interrompe a festa	123
Imagem 89 – Seu Maneco visita Inácio	124
Imagem 90 – Inácio dorme na rede	125

Imagem 91 – Joana dorme na rede	125
Imagem 92 – Várias canoas no rio	126
Imagem 93 – Canoa transporta a borracha pelo rio	127
Imagem 94 – Seringueiros transportam a borracha	127
Imagem 95 – Seu Maneco deixa a casa de Inácio	128
Imagem 96 – Inácio e Joana voltam para casa	128

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Descrição do uso das terminologias	24
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1. VIVENDO PARA FILMAR	28
2. ALGUMAS PREMISSAS SOBRE A MÚSICA NO CINEMA	32
2.1. Música e significado	38
2.2. A música no cinema	45
2.3. O gesto musical em contexto cinematográfico	49
2.4. Sincronia e naturalismo	50
2.5. Música original e música pré-existente	52
3. ANÁLISE DOS FILMES	55
3.1. <i>Um dia qualquer</i>	55
3.2. <i>Brutos inocentes</i>	97
4. NOTA SOBRE A CRÍTICA	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

O cinema pode ser considerado uma expressão artística que reúne e sintetiza diversos meios de linguagem, como a palavra, a pintura, a fotografia, o movimento, o corpo, a música, e ainda outras, a depender do ponto de vista e interesse do enfoque pretendido pelo diretor. Essa característica, peculiar ao cinema – a sua capacidade de estabelecer interfaces entres variadas formas de expressão – torna possível múltiplos estudos interdisciplinares.

A referência à música e ao cinema, fenômenos que nos interessam particularmente nessa pesquisa como linguagens, permite realizar de imediato uma primeira digressão.

O termo linguagem aparecerá com alguma recorrência em nosso texto. Não que nossa pesquisa tenha como direcionamento perscrutar a música, ou o cinema, com o objetivo de afirmá-los enquanto linguagem. Aliás, em ambos os casos, esse assunto já foi de diversas maneiras abordado, bastando para comprovação uma consulta em qualquer ferramenta de busca na *internet*, razão pela qual usaremos o termo linguagem tanto referido à música, quanto ao cinema, como um axioma, e consideraremos que são linguagens por poderem ser compreendidos como um sistema que opera mediante códigos e apresenta unidades combináveis para a comunicação de uma ideia.

No caso específico da música, é necessário também salientarmos desde agora que, ao admitirmos essa denominação, consideramos que isso só pode ser sustentado se a considerarmos linguagem em sentido amplo, distinta da linguagem verbal, fundamentalmente pelo fato de que a linguagem verbal é utilizada também, e originalmente, para comunicar uma ideia fora do seu sistema, possuindo, diferentemente da música, um significado universal. Esse assunto será convenientemente desenvolvido no segundo capítulo para nos ajudar a compreender como a música estabelece relações no cinema.

Assim, também, o termo “linguagem”, associado à música ou ao cinema, será utilizado da mesma maneira que “forma de expressão”, ou, em alguns casos, do mesmo modo que “poéticas”, palavra empregada por Carrasco (2003), que dirigem tanto a música quanto o cinema para o domínio das artes.

Retornemos ao interesse de nosso estudo que, dentre as diversas formas de expressão passíveis de serem consideradas integrantes da linguagem cinematográfica, propõe explorar as relações que se estabelecem entre música e imagem em sua síntese, naquele resultado de que se pode dizer que nenhuma delas é mais uma coisa ou outra, mas um amálgama próprio do cinema, ou das expressões audiovisuais. Realidade entrevista por Carrasco, quando afirma que

Ao longo da história, a música combinou-se a diferentes formas de expressão: ao movimento, físico e mecânico, à ação representada, à dança e às imagens. Em todos os casos, da união de duas poéticas específicas, engendra-se uma terceira, que só é possível pela combinação de ambas (CARRASCO, 2003, p.12).

Afora isso, o autor acima citado ainda nos propõe a reflexão de que o compositor musical, quando projeta sua música para ser utilizada no cinema, pode também tomar em consideração as relações que pode estabelecer com a imagem, alterando o seu modo de ser quando destituída de qualquer relação, tornando-se, assim, um puro dado sonoro. Comportamento semelhante ocorre ao diretor que opta por utilizar em seus filmes escolhas de músicas pré-existentes, porém, como veremos mais tarde, com a sensível diferença de que o primeiro a compõe com esse pensamento, e o segundo realiza escolhas a partir dele.

Outro aspecto a esclarecer concerne ao fato de que nos interessam, em particular, as relações estabelecidas entre cinema e a música instrumental e incidental. Assim, não trataremos das canções, por considerarmos que uma canção não é apenas música, mas ela própria uma nova “poética”, oriunda das relações entre a música e a palavra.

Quanto aos filmes que estudamos, nosso recorte de análise concentra-se em *Um dia qualquer* (1965) e *Brutos inocentes* (1974), dirigidos por Líbero Luxardo e realizados no Estado do Pará, obras pertencentes ao denominado Ciclo Amazônico¹ que, ao todo, inclui ainda os filmes: *Marajó – Barreira do Mar* (1967) e *Um diamante e cinco balas* (1969).

O filme *Brutos inocentes* foi realizado em dois episódios, o primeiro homônimo, e o segundo, intitulado *A promessa*. Apenas o primeiro será incluído nesse estudo, uma vez que existe apenas uma cópia em precárias condições de conservação que inviabiliza a apreciação do segundo episódio.

Não há disponível cópia conhecida de *Um diamante e cinco balas*.

¹ A denominação de **ciclos regionais** é comumente utilizada na historiografia do cinema brasileiro para designar a produção de filmes de ficção fora do eixo Rio-São Paulo no período do cinema silencioso. Eventualmente também aplicado para cidades onde foram produzidos documentários. Nessas localidades, não foi possível manter a regularidade na produção, uma vez que os custos aumentaram muito com o cinema sonoro, e tais filmes, quase sempre, tinham exibição apenas local. Alex Viany, em seu *Introdução ao cinema brasileiro* prefere o termo “surto regional” (RAMOS; MIRANDA, 2012, p.136). Essa mesma denominação é utilizada na bibliografia disponível sobre Líbero Luxardo para distinguir os filmes realizados durante sua permanência no Mato Grosso e, posteriormente, no Pará, e ainda que seus filmes sejam posteriores ao período do cinema silencioso, Veriano (2006) refere-se a eles como Ciclo de Mato Grosso e Ciclo Amazônico.

Nossos objetivos na pesquisa são:

- compreender o processo de criação cinematográfica de Líbero Luxardo, ao utilizar a música nos filmes *Um dia qualquer* e *Brutos inocentes*;
- contribuir para as pesquisas teórico-reflexivas sobre o cinema a partir da produção local;
- colaborar para a difusão da relevância da música na constituição da linguagem cinematográfica.

O último objetivo, que pode parecer pretensioso, justifica-se pelo fato de que a grande maioria das análises de obras cinematográficas ainda se direciona para o que é suscitado basicamente pelas imagens. Não obstante nossa análise também recair sobre a música², isso não implica necessariamente que ela será musicológica. As características estritamente musicais dos exemplos citados serão evidenciadas apenas para uma melhor compreensão das relações estabelecidas e, quando necessário, acompanhadas de esclarecimentos adicionais.

Para a análise fílmica, não utilizaremos integralmente nenhuma proposta metodológica que implique pré-noções, pré-conceitos, afinal, nem mesmo há uma teoria do cinema ou modelo analítico capaz de abarcar a heterogeneidade das produções existentes, de vez que as linguagens artísticas, como se sabe, são um fenômeno em permanente estado de invenção, do que decorre que sempre haverá a possibilidade do surgimento de uma nova e criativa maneira na fusão de música e cena.

Nossa abordagem é analítica porque, diversamente da atividade crítica, não pretende fazer um juízo de apreciação, mas aprofundar nosso conhecimento sobre aspectos específicos dos filmes estudados. Igualmente, ela não pressupõe que de seus resultados seja necessariamente inferida qualquer teorização sobre o cinema.

² Alves (2013) nos mostra que há um interesse crescente, refletido na produção bibliográfica, sobre o som no cinema. Ainda assim, com esse crescimento em relação às outras abordagens, essa produção ainda é pequena. Além disso, a música é apenas uma parte de todo o som envolvido num filme, sendo os números de Alves (2013) genéricos nesse sentido. Em seu levantamento, constam 92 trabalhos realizados entre 2001 e 2011, dos quais 2 livros, 5 teses e 21 dissertações, sendo todo o restante, artigos. Das 26 teses e dissertações, apenas 7 foram realizadas em programas de Artes, 17 em programas de comunicação e 2 em fonoaudiologia. No caso da produção referente ao cinema paraense, Silva (2015, p.34) afirma que “são poucas as publicações em livro e revista sendo a principal fonte de referência às obras memorialistas de Pedro Veriano, os livros de artigos e crônicas de Acyr Castro, a revista *Asas da Palavra* (1992) publicada pela UNAMA em comemoração aos 100 anos de cinema, a revista do projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais* (2006), alguns poucos artigos, como do professor Pere Petit, trabalhos de conclusão de curso, dissertações como a de Advaldo Castro sobre Líbero Luxardo (2013) e teses como a de Relivaldo Oliveira (2013) que estuda filmes como *Ver-O-Peso* (1984) e *Um dia qualquer...* (1965), os jornais e revistas que pontualmente noticiam as realizações cinematográficas locais sem profundidade”. Todas as publicações citadas nominalmente por Silva (2015) foram localizadas e constam no trabalho, nenhuma delas aborda a música dos filmes de Luxardo, no máximo mencionam uma ou outra informação acerca delas.

Pareceu-nos que o método mais apropriado para dizer o que Luxardo cria nos momentos em que, nos filmes, estabelece relações entre música e imagem é aquele que privilegia um contato com o objeto, inteiramente novo para a consciência, resultante dessa relação, e que nos atinge por intermédio da percepção auditiva e visual, para revelá-lo pela descrição. Dito de outro modo, um método em que o sujeito, sem pré-noções, descreve o objeto que, no caso dos filmes, ouvimos e vemos, para dizer “o que ele é” a partir da apresentação de “como ele é”.

Encontramos na Filosofia uma abordagem do objeto, denominada Fenomenologia, que julgamos mais adequada ao nosso trabalho, por valorizar esse modo de dizer o que as coisas são, ao entender que o exterior e o interior das coisas coincidem, ou seja, que uma coisa é como ela é, de tal modo que se desejarmos dizer o que algo seja, devemos percebê-lo, contatá-lo como fenômeno, como algo que se processa em nosso campo perceptivo para, a seguir, sem pré-noções, descrevê-lo.

Jean-Paul Sartre, em sua obra *O Ser e o Nada*, usou o método fenomenológico para nos explicar o que é o Ser. Vamos nos valer desse entendimento de Sartre (2002) que – na introdução de *O Ser e o Nada*, após informar ser a Fenomenologia uma conquista do pensamento moderno –, refere-se a exemplos retirados da Física para demonstrar serem os efeitos derivados de fenômenos como a *força* (acelerações, desvios etc.), ou a *eletricidade* (eletrólise, de um filamento de carbono, deslocamento da agulha do galvanômetro etc.), aparições que manifestam o existente, não sendo nem exteriores, nem interiores a ele, acrescentando ainda, sobre esses efeitos (ações) provocados pela ação da *força* e citados nos exemplos, que

Nenhuma dessas ações basta para revelá-la. Nem indica algo *atrás* dela: designa a si mesma e à série total. [...] A aparência remete à série total das aparências e não a uma realidade oculta que drenasse para si todo o ser do existente. E a aparência, por sua vez, não é uma manifestação inconsistente deste ser. [...] porque o ser de um existente é exatamente o que o existente *aparenta*. Assim chegamos à ideia de *fenômeno* como pode ser encontrada, por exemplo, na Fenomenologia de Husserl ou Heidegger: [...] O fenômeno não indica, como se apontasse por trás de seu ombro, um ser verdadeiro que fosse, ele sim, o absoluto. O que o fenômeno é, é absolutamente, pois se revela *como é*. Pode ser estudado e descrito como tal, porque é *absolutamente indicativo de si mesmo* (SARTE, 2002, p.15-16, grifos do autor).

Essas considerações, aplicadas ao objeto de nosso estudo, nos permitem dizer que, ao descrevermos as relações entre música e imagem nos filmes de Luxardo, o resultado dessas relações efetivamente é o que elas aparentam *ser*. Tais relações atuam sobre a música alterando aquele seu modo de ser perceptível nos momentos de sua realização em separado da imagem, projetando a música, certamente, também, na imagem, algo que irá modificá-la, tendo por resultante, nos dois casos, o que pode ser chamado de objeto audiovisual.

Para que possamos evitar qualquer problema na interpretação dos termos música e imagem, da maneira como serão recorrentemente empregados nesse trabalho, é conveniente informarmos que o termo música deve ser compreendido como sons articulados sequencialmente, e imagens, igualmente, como imagens móveis e sequenciadas.

Quadro 1: Descrição do uso das terminologias.

LINGUAGENS / FORMAS DE EXPRESSÃO				
Visual		Sonora		Usos das linguagens
Imagem fixa [não sequencial]	Imagem móvel [sequencial]	Sons desarticulados [não sequencial]	Sons articulados [sequencial]	
Fotografia		Sonoplastia		Usos artístico-estéticos das linguagens
	Videografia		Música	

AUDIOVISUAL
[cinema, games etc.]

Fonte: Prof. Dr. José Afonso Medeiros de Souza / PPGArtes – UFPa.

Devemos esclarecer, entretanto, que o objeto revelado descritivamente pelo sujeito é, em nosso caso, a resultante das relações entre imagem e música; uma interação, insistimos, que o sujeito desconhece e pretende desvendar. As noções de música, de filme, de imagem, por exemplo, são para nós apriorísticas, ou axiomáticas, o que não impede, entretanto, e isso é muito importante ratificar, que aspectos dessas noções sejam explicados na medida em que houver necessidade.

Também encontramos as características da Fenomenologia recorrentemente em textos sobre metodologia da pesquisa. Severino a descreve da seguinte maneira:

A Fenomenologia, nascida principalmente da obra de Husserl, vai referir-se a uma experiência primeira do conhecimento (a experiência eidética, momento da intuição originária), em que o sujeito e o objeto são puros polos – noético/noemáticos – da relação, não sendo ainda nenhuma coisa ou entidade. Pura atividade fundante de tudo que vem depois.

Como paradigma epistemológico, a Fenomenologia parte da pressuposição de que todo conhecimento fatural (aquele das ciências fáticas ou positivas) funda-se num conhecimento originário (o das ciências eidéticas) de natureza intuitiva, viabilizado pela condição intencional de nossa consciência subjetiva. [...]

A atitude fenomenológica faz com que o método investigativo sob sua inspiração aplique algumas regras negativas e outras positivas. Negativamente, trata-se de excluir ou suspender, a colocar entre parênteses, toda influência subjetiva, psicológica, toda teoria prévia sobre o objeto bem como toda afirmação da tradição, inclusive aquela da própria ciência; positivamente trata-se de ver todo o dado e de descrever o objeto, analisando-o em toda a sua complexidade (SEVERINO, 2007, p.114-115).

Ratificamos que, de acordo com o método que nos propusemos a utilizar, o objeto que será considerado na perspectiva de um dado que se põe originalmente, de forma primeira (que aparece no nosso campo perceptivo de pesquisador como novo), não posta antes à consciência subjetiva, é o resultado das relações entre imagem e música nos longas-metragens de Luxardo que analisaremos, e que, como já frisamos, nos põe diante de uma alteração em seu modo de ser quando realizadas em separado, modo de ser que tentaremos explicar qual seja, a partir de um determinado modo de ver a música, fundado em noções já consensuais sobre o assunto, que não invalidam outras noções também produzidas com o objetivo de tentar dizer o que ela é.

O fato de existirem variados estudos e classificações referentes às relações entre imagem e música não serve de pressuposto para a nossa análise, mas eles serão utilizados posteriormente a ela para que se verifique se o modo de Luxardo operar com a imagem e a música em seus longas-metragens se aproxima, ou se afasta deles.

Para esse fim, estabeleceremos um diálogo das relações identificadas entre música e imagem com algumas teorias existentes sobre o tema, sobretudo com aquelas produzidas por Carrasco (2003), Chion (2011, 2015), Xalabarder (2013), Radigales (2008), Tragtenberg (2008) e Matos (2014). Ainda que os dois últimos tratem da questão sob a perspectiva do compositor musical, isso em nada invalida o aproveitamento de suas ideias na pesquisa, uma vez o foco sempre será o do efeito produzido pela união entre música e imagens.

É importante ainda esclarecermos que o procedimento fundamental do método fenomenológico, por ser a “descrição do objeto”, aspecto que tanto Sartre (2002) como Severino (2007) registram, implicará a forte presença do recurso descritivo quando, no trabalho, apresentarmos várias sequências extraídas dos filmes analisados.

Propusemos, então, para as análises o seguinte modelo:

1. Identificação das sequências do filme nas quais há música instrumental;
2. Descrição das imagens de cada cena componente das sequências selecionadas;
3. Descrição da música de cada cena;
4. Identificação das relações entre música e imagem;
5. Finalmente, comentários sobre as relações entre imagem e música em cada cena,

relacionando-os, quando possível, com a bibliografia sobre o assunto.

As teorias que subsidiarão a etapa 5, foram obtidas através da pesquisa bibliográfica em meios impressos e digitais.

Com esse modelo, buscamos um equilíbrio entre o teor interpretativo dos comentários, e o fornecimento de informações que possam torná-los verificáveis, estimulando o debate e a continuidade da construção desse conhecimento.

Além disso, podemos inserir nossa análise no âmbito da “pesquisa documental” que, segundo Antônio Joaquim Severino, é aquela que tem

[...] como fonte documentos no sentido amplo, ou seja, não só de documentos impressos, mas sobretudo de outros tipos de documentos, tais como jornais, fotos, filmes, gravações, documentos legais. Nesses casos os conteúdos dos textos ainda não tiveram nenhum tratamento analítico, são ainda matéria-prima a partir da qual o pesquisador vai desenvolver sua investigação e análise (SEVERINO, 2007, p.122-123).

Consideramos pertinente enquadrar nossa análise nesse tipo de pesquisa uma vez que as relações de música e imagem dos filmes de longa-metragem de Luxardo não foram investigadas na perspectiva da abordagem aqui proposta.

Realizamos a opção de não incluir entre os referenciais teóricos da abordagem a Semiótica, ainda que estejamos conscientes da vocação da pesquisa como também pertencente a esse campo do conhecimento, por dois motivos.

O primeiro é que não pretendemos discutir o “sentido” dos filmes estudados, na perspectiva de que constituem um “discurso”, para então demonstrar neles o percurso gerativo do “sentido”. Se fosse essa a nossa intenção, deveríamos considerar a narrativa fílmica em sua totalidade, e não apenas as sequências nas quais a música existe nela em sua relação com a imagem.

O segundo é que, na leitura dos autores utilizados para base teórica de nossa análise, verificamos que o assunto por nós escolhido era tratado sem que se recorresse à Semiótica – mesmo aqueles que utilizam suas terminologias mais usuais – sem que isso os impedisse de produzir uma análise, de qualquer modo, clara da questão, até mesmo quando o assunto tratado era “música e significado”.

Evitamos também, na medida do possível, o léxico mais específico das teorias da música e mesmo do cinema, inacessíveis ao leitor não especializado ou, diante da inevitabilidade do procedimento, introduzimos um pequeno glossário, incluído no capítulo 2, além de notas explicativas, para tornar o texto menos hermético.

Ainda que esse estudo ofereça interesse aos grupos ligados ao estudo e prática dessas artes, a música e o cinema estão presentes na vida da maioria das pessoas de maneira mais ampla. Clarificar a linguagem para essa maioria de leitores nos interessa à medida que possamos despertá-los para o aprofundamento de suas reflexões acerca de suas experiências com os filmes, apontando para as distinções entre os diversos modos de fazer filmes.

As informações históricas sobre as obras e autores das músicas utilizadas por Luxardo, a partir da abordagem fenomenológica a qual nos propusemos, não são imprescindíveis para o

nosso trabalho. Todavia, sempre que úteis e disponíveis, serão apresentadas como complementares. O recolhimento dessas informações acabou se tornando semelhante a um jogo de quebra-cabeças, do qual encontramos alguns encaixes apenas, mas, mesmo que incompletos, esses encaixes podem de alguma maneira facilitar futuros estudos.

Cabe ainda informar que optamos por ilustrar ricamente as seções do texto nas quais as análises dos filmes são realizadas, como uma iniciativa que compensasse minimamente os casos da falta de contato direto com eles durante a leitura, mas que há uma sensível disparidade entre a qualidade das imagens obtidas a partir do DVD utilizado para o filme *Um dia qualquer*, filme que foi remasterizado, e aquelas obtidas pelo mesmo processo para o filme *Brutos inocentes*, cuja cópia existente está em estado extremamente deteriorado.

Estamos convencidos das limitações de encerrar o cinema num texto escrito e da necessidade de o leitor travar contato direto e pessoal com os mesmos para uma melhor apreensão das ideias que serão apresentadas. Todavia, lamentavelmente, questões de direitos autorais impediram que os filmes fossem disponibilizados junto à dissertação.

Finalmente, a estrutura de nosso texto está organizada da seguinte maneira:

No Capítulo 1, intitulado, “Vivendo para filmar”, realizamos uma introdução biográfica de Líbero Luxardo, com o cuidado de salientar informações importantes que contextualizem sua atividade de diretor de cinema.

No Capítulo 2, “Algumas premissas sobre a música no cinema”, estabelecemos determinadas questões que acreditamos importantes para justificar nossa abordagem, evitando inventários exaustivos de usos da música já estabelecidos na história do cinema. Este capítulo possui as seguintes seções: “Música e significado”, “A música no cinema”, “O gesto musical no cinema”, “Sincronia e naturalismo”, e “Música original e música pré-existente”. Durante o capítulo, incluímos algumas descrições necessárias sobre a terminologia dos códigos próprios da música e do cinema.

No terceiro capítulo, incluímos as percepções e análises, segundo o modelo proposto, das relações encontradas nos dois filmes de Luxardo, objetos da pesquisa: *Um dia qualquer* e *Brutos inocentes*.

No quarto capítulo, apresentamos e comentamos trechos dos raros momentos em que a crítica demonstrou interesse pela música dos filmes de Luxardo, para, então, concluirmos o texto com nossas impressões sobre os aspectos que nos propusemos a discutir.

1. VIVENDO PARA FILMAR³

Antes de iniciarmos nossas discussões sobre a obra de Líbero Luxardo, convém conhecermos algumas das informações biográficas disponíveis sobre o diretor de cinema que, ainda nos dias de hoje, é o maior realizador de filmes ficcionais de longa-metragem em território paraense.

Mais de cinquenta anos após o lançamento de seu primeiro filme no Pará, *Um dia qualquer* (1965), ninguém mais conseguiu levar às telas quatro longas-metragens de ficção. Considerando apenas a sua produção ficcional realizada entre nós, Luxardo ainda dirigiu *Marajó – Barreira do Mar* (1967), *Um diamante e cinco balas* (1969) e *Brutos inocentes* (1974), este último em dois episódios, o primeiro homônimo, e o segundo, intitulado *A promessa*. Os filmes ficaram conhecidos como o Ciclo Amazônico.

Filho de imigrantes italianos, nasceu em Sorocaba, São Paulo, em 1908. Durante a infância, seu pai, Júlio Luxardo, foi proprietário de um laboratório fotográfico e cinematográfico, chegando a realizar alguns filmes de propaganda.

Em 1922, Júlio Luxardo foi trabalhar em São Paulo, com os húngaros Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny⁴, na Independência Filmes, o que proporcionou ao jovem Luxardo, que lá trabalhava como bancário, conhecer algumas técnicas cinematográficas.

Após um lapso de alguns anos para estudar Economia, Luxardo retornou ao mundo dos filmes, como cinegrafista, em 1928, mesmo ano em que foi convidado a integrar a expedição Bandeira Carlos de Campos, que a partir de São Paulo, atravessou vários rios, percorreu o Mato Grosso, chegando ao Amazonas. Deveria ter chegado até a cidade de Belém, no Pará, mas fracassou nesse sentido (AUTRAN, 2008, p.11). Ao fim da expedição, Luxardo resolveu fixar residência em Campo Grande, onde trabalhou como jornalista e professor, fundou sua primeira produtora, a Lux Film, e reuniu as condições que precisava para realizar seu primeiro filme, *Alma do Brasil / A retirada da Laguna*, em 1932, em parceria com Alexandre Wulfes⁵.

³ As informações biográficas contidas nesse capítulo, mesmo quando não citadas diretamente, foram obtidas a partir de Autran (2008), Luxardo e Filho (2008), Veriano (1999, 2006, 2008) e Ramos e Miranda (2012).

⁴ Inspirados por *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, de Walter Ruttmann, realizaram o aclamado documentário, ainda de cinema silencioso, *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1930), retratando um dia da capital paulista e assumindo todas as funções da produção. O filme foi reconhecido por sua qualidade fotográfica, efeitos visuais e ritmo moderno na montagem (RAMOS; MIRANDA, 2012, p.386).

⁵ Natural de Corumbá, Wulfes estudou fotografia em São Paulo e posteriormente assumiu os negócios da família nos ramos de ótica e fotografia. A partir de então sempre esteve ligado a produções cinematográficas e foi proprietário de diversas empresas no ramo. É reconhecido como um “dos mais pertinazes cinegrafistas brasileiros” (RAMOS; MIRANDA, 2012, p.741).

Em Campo Grande, realizou diversos filmes conhecidos como o Ciclo de Mato Grosso, dos quais o primeiro é *Alma do Brasil / A retirada da Laguna*, um drama histórico que inclui cenas documentais, narrando um episódio da Guerra do Paraguai, em que uma tropa brasileira se retira sob a perseguição de tropas paraguaias, fato também objeto de uma narrativa de Visconde de Taunay⁶, que participou do evento.

Em 1936, a Lux Film faz uma associação com a Cinédia⁷, do Rio de Janeiro, para realizar *Caçando feras*, um filme de aventura e comédia musical, produzido por Adhemar Gonzaga e filmado por Alexandre Wulfes. Na trama, um locutor de uma rádio em dificuldades, e apaixonado por uma colega de trabalho, tenta manter a rádio com uma reportagem de grande interesse: uma caçada durante uma expedição ao Pantanal. A montagem incluiu cenas documentais.

Ainda em associação com a Cinédia, em 1938, Luxardo realiza *Aruanã*, ficção sobre *Kaotiki*, a “índia branca”, uma lenda indígena do Mato Grosso. O filme foi fotografado por Luxardo e Afrodísio Pereira de Castro⁸, e também incluiu cenas documentais da etnia indígena dos javaés, da região do Rio das Mortes.

Luxardo, ainda no Rio de Janeiro, realizou, com o Dr. Mário Kroeff, *A luta contra a morte*, um documentário sobre o câncer.

No ano de 1939, chegou a Belém⁹ para filmar um congresso médico, estabeleceu então residência na cidade, constituiu família e onde se tornou um cineasta de referência histórica, de vez que aqui realizou a maior parte de seus longas-metragens ficcionais.

Antes de filmar o primeiro deles, fundou, em 1941, a Amazônia Filmes, na qual inicialmente planejava realizar cinejornais e um longa-metragem na Ilha do Marajó, intitulado *Amanhã nos encontraremos*, não executado.

Segundo Veriano (2006), foi por esse período que Luxardo estabeleceu relações com Magalhães Barata, então interventor federal no Estado, que lhe solicitou o registro em filmes de sua atuação governamental, trabalho realizado pelo cineasta em inúmeros cinejornais exibidos nas salas de cinema da cidade.

⁶ Escritor brasileiro do século XIX, autor de *Inocência*.

⁷ Consequência de campanhas nos anos 20 por uma indústria cinematográfica nacional, a Cinédia, fundada pelo jornalista e cineasta Adhemar Gonzaga (Barro humano), inaugurou o modelo de estúdios de porte no Brasil e realizou obras de grande importância como *Ganga Bruta*, *O ébrio* e *Bonequinha de seda* (RAMOS; MIRANDA, 2012, p.167).

⁸ Experiente cinegrafista da Cinédia. Trabalhou com Humberto Mauro, Octávio Mendes e Adhemar Gonzaga, dentre outros (RAMOS; MIRANDA, 2012, p.136).

⁹ Certamente, os filmes realizados no Estado, mais tarde, a partir de 1965, não foram realizados ocasionalmente. Em sua primeira passagem por Belém, em entrevista ao jornal *Folha do Norte*, Luxardo “[...] disse que estava impressionado com a paisagem da região. Queria fazer cinema aproveitando ‘tão belos exteriores’ – e não apenas um filme: queria montar um estúdio” (VERIANO, 2006, p.38).

Nas eleições de 1946, a convite de Barata, ingressou na política, filiando-se ao PSD (Partido Social Democrata), elegendo-se deputado estadual. Chegou a ser presidente da legenda e da Assembleia Legislativa (AUTRAN, 2008, p.13). Afastou-se em 1959, com a morte de Barata, registrando em filme seu funeral.

Após deixar a política, foi leiloeiro judicial e também trabalhou como escritor, sendo, inclusive, eleito para a Academia Paraense de Letras, e atuou ainda como jornalista, participando da fundação do jornal *O Liberal*.

Podemos afirmar que Luxardo realizou diversas atividades paralelas ao cinema durante a vida, e que amargou lapsos relativamente longos sem maiores realizações cinematográficas, principalmente entre os filmes *Aruanã*, de 1938, e *Um dia qualquer*, de 1965, mas sua biografia demonstra que, sempre que pôde, filmou.

É notório que antes de chegar ao Pará trabalhou e conviveu com profissionais de notável capacitação técnica, o que certamente enriqueceu seu próprio conhecimento na arte cinematográfica, e transitava entre as principais instituições ligadas ao cinema de sua época, fossem elas comerciais, como a Cinédia, ou públicas, como a Embrafilme.

Realizar filmes estava na sua personalidade mais do que qualquer outra função que tenha exercido, prova disso é que apesar da variedade de suas outras atividades, manteve sempre sua persistência em filmar.

Luxardo foi um realizador por natureza. Em muitas oportunidades, financiava pessoalmente parte de seus filmes, chegando a vender bens imóveis para tal (VERIANO, 2006). “Luxardo era um apaixonado a ponto de não medir sacrifícios pessoais para fazer cinema” (VERIANO, 2006, p.43). Sua importância histórica para o cinema paraense é reconhecida até mesmo por seus críticos mais severos.

Sua filha, Mônica Luxardo, numa publicação comemorativa ao centenário do nascimento do diretor, recorda que seu pai “[...] era sempre imprevisível, apaixonado por cinema, não tinha dinheiro e vendia o que tinha, seu carro, fazia empréstimos, tudo para correr atrás dos seus sonhos e realizá-los”. (LUXARDO; FILHO, 2008, p.15).

Veriano afirma que, após realizar *Brutos inocentes*, Luxardo

[...] só contava com seu emprego vitalício de leiloeiro judiciário. Vendera tudo para pagar o seu cinema. Uma coragem que dificilmente se repete. Em 1980, ano de sua morte, eu o vi no Mosqueiro, [ainda] animado com a ideia de filmar uma de suas histórias. (VERIANO, 2008, p.21).

Para realizar os filmes *Um dia qualquer* e *Brutos inocentes*, Luxardo continuou buscando agregar qualidade profissional aos trabalhos, porém essas iniciativas eram pontuais,

a verdade é que não havia, como continua não havendo, uma infraestrutura que favorecesse a produção de filmes no Estado.

No primeiro, o diretor trouxe os cinegrafistas Fritz Mellinger, que segundo Veriano (2006, p.42) teve atuação nacional, e Ruy Santos¹⁰, mas acabou finalizando o filme com um terceiro, seu amigo, chamado Fernando Melo.

Segundo Veriano (2008), *Um dia qualquer* ficou em cartaz no cinema Olímpia por três vezes mais tempo do que aquele de outros lançamentos similares.

No segundo, após conseguir financiamento da Embrafilme, trabalhou com atores como Rodolfo Arena¹¹, Zózimo Bubul¹² e Leila Cravo¹³.

Sobre as condições técnicas em que realizava seus filmes no Pará, informa-nos Veriano que,

Para se ter uma ideia de como era sacrificado o empreendimento, filmava-se uma parte, tirava-se o copião¹⁴ em laboratório do Sul, e muitas vezes não se tinha como refilmar se algum detalhe não tivesse saído a contento. No fim de tudo, partia-se para a gravação em som ótico¹⁵ também no Rio, junto com a mixagem. Alguns atores gravavam diálogos em uma emissora de rádio local. Se houvesse discrepância na medição do som não tinha como gravar de novo. Era apostar na sorte, confiando-se em pessoas que não tinham prática de cinema profissional, causa de conflitos com veteranos que vinham do sul do país (VERIANO, 2006, p.43).

Disso concluímos que as dificuldades enfrentadas por Luxardo em suas realizações, certamente, afetavam a etapa de planejar e incluir música nos filmes. Infelizmente, nada ficou registrado a respeito de sua compreensão sobre música e cinema. Sobre a música de seus filmes, ficaram apenas raras referências nos escritos dos críticos da época, como veremos mais tarde. Mesmo assim é possível, a partir de seus filmes, deduzir algumas de suas ideias sobre a música no cinema, mas antes julgamos conveniente examinar algumas premissas acerca do assunto.

¹⁰ Nasceu em 1916, no Rio de Janeiro. Faleceu no mesmo estado, em 1989. Segundo Ramos e Miranda (2012), também atuou como diretor, e antes de participar de *Um dia qualquer*, trabalhou em pelo menos quinze filmes de produção nacional. Trabalhou na Cinédia, Vera Cruz e Multifilmes, e foi auxiliar de Edgar Brasil no filme *Limite*, de Mário Peixoto.

¹¹ Nascido em 1910 no estado de São Paulo, segundo Neto (1998, p.36-37). Atuou em mais de mil peças teatrais e possui uma das mais extensas e contínuas carreiras no cinema, trabalhando em mais de noventa filmes, dentre eles, esteve no elenco de *Macunaíma*, em 1969, como Maanape, antes de atuar em *Brutos inocentes*, como Inácio.

¹² Jorge da Silva, nascido em 1937 no Rio de Janeiro. Neto (1998, p.68) e Ramos e Miranda (2012) registram sua vasta atuação no cinema entre os anos de 1965 e 2005. Antes de atuar como João em *Brutos inocentes*, trabalhou, por exemplo, em *Cinco vezes favela*, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Dirigiu seu próprio filme em 1988, *A abolição*, premiado no Festival de Brasília, em 1988, e no Festival de cinema latino-americano de Nova York, em 1990.

¹³ Segundo Veriano (2006, p.47), Leila Cravo teria feito sua estreia em *Brutos inocentes*, mas Neto (1988, p.104), afirma que em 1971, Leila participou do filme *Uma pantera em minha cama*. Dos três citados, é a de carreira mais discreta, mas trabalhou em pelo menos mais oito filmes.

¹⁴ Primeira cópia, sem cortes, para servir de guia na edição.

¹⁵ A gravação do som era realizada separadamente e depois, em estúdio, anexada ao filme com as imagens. Tratava-se, portanto, da união de duas mídias independentes em uma única.

2. ALGUMAS PREMISSAS SOBRE A MÚSICA NO CINEMA

Para a abordagem que pretendemos utilizar na análise das obras de Luxardo, algumas discussões acerca da música no cinema se impõem inicialmente, mas vale lembrar também, desde o começo, não ser de nosso interesse realizar um panorama histórico do assunto, não por considerarmos esse tipo de abordagem inapropriada, mas por entendermos que prejudica a unidade da pesquisa utilizar variadas chaves para adentrar um tema. Por esse motivo, nessa etapa do texto, realizaremos discussões acerca de algumas questões que possam auxiliar diretamente a compreensão da abordagem a qual nos propomos, a saber, reconhecer e analisar as relações entre músicas e imagens na linguagem cinematográfica de Líbero Luxardo.

Para tanto, entretanto, não realizaremos um inventário de prováveis funções que a música possa cumprir na linguagem do cinema. Entendemos que essas funções, quando nomeadas, são fluidas e determinadas pelo uso da música e, portanto, uma lista delas, por mais completa que seja, não contemplará as nuances de cada obra, menos ainda as inovações que o artista pode propor. Para esse fim, tentaremos recorrer ao que já existe na bibliografia sobre o assunto, à medida que isso seja pertinente e esclarecedor durante o estudo.

Encontramos ressonância dessa ideia entre os teóricos aos quais recorreremos, como Chion, por exemplo, quando afirma:

Certamente, existe o que poderíamos chamar de *usos* conscientes da música cinematográfica, usos que se podem aprender, utilizar, dominar cada vez melhor, mas a música não se submete a funções que possam ser atribuídas e finitas [...]. As expressões cunhadas, igualmente, são equivocadas e insuficientes (CHION, 2015, p.192, tradução nossa, grifo do autor).

Lembremos, por fim, antes de começarmos o assunto desse item que, ao considerarmos a música e o cinema como modos de expressão das artes capazes de comunicar ideias, estamos também admitindo que são linguagem e, por conseguinte, portadores de códigos próprios que, quando organizados, realizam uma possibilidade expressiva.

Com o objetivo de melhor realizar as discussões que se seguirão, precisaremos antes discorrer, sucintamente, sobre alguns desses códigos musicais que sejam fundamentais para compreender as relações entre a música e a imagem no cinema.

Na composição de um trecho musical, uma melodia, ou uma composição, alguns elementos são preponderantes: altura, intensidade, andamento, ritmo e duração, melodia, tonalidade, harmonia e, evidentemente, timbres e arranjos.

Em música, a altura é determinada pela posição de uma nota na escala (uma sequência de notas em disposição ascendente ou descendente). Em resumo, situa a música em regiões definíveis como grave, média e aguda. Essas regiões possuem tantas nuances quantas forem possíveis criar e, se podemos ter referências mais ou menos estáveis do como seja cada uma delas, também é possível relativizá-las no interior de uma composição (como, aliás, também é possível com as intensidades, durações e andamentos). Sendo todo um trecho composto em região grave, haverá, decerto, notas agudas em relação às mais graves.

Também, numa composição que utiliza diversos instrumentos simultaneamente, poderemos encontrar alguns em região aguda e outros em região grave. Nesses casos, ou referenciamos um instrumento em relação ao outro, ou consideramos a região em que predominantemente a unidade sonora da composição se situa.

A intensidade, com igual complexidade de gradações, determina se os sons são fortes ou fracos, ou seja, se possuem maior ou menor volume sonoro.

Por sua vez, o andamento constitui a qualidade que aponta se a música é lenta, moderada ou rápida, diz respeito à sua velocidade. Tal parâmetro não escapa às inúmeras possibilidades que se possam estabelecer entre essas três denominações.

Sobre o ritmo, torna-se necessário tomar alguns cuidados. Ele está diretamente associado à duração. O ritmo pode ser entendido como o agrupamento de notas (sons) sucessivas que, segundo a duração e ênfase destinada a cada uma, determina impulsos sob uma unidade reconhecível. Podemos descrevê-lo como células (unidade) de várias notas que encerram algum sentido de movimento sonoro.

Por sua vez, a duração é um tempo relativo com o qual cada nota deve soar, há diversas possibilidades entre o breve e o longo. A percepção de movimento que um ritmo expressa decorre da duração de cada nota que compõe sua célula e do andamento com o qual essas notas são executadas. Essa combinação torna possível que duas células com o mesmo número de notas expressem ritmos extremamente distintos.

Ainda sobre o ritmo, é muito comum, principalmente fora do ambiente da chamada música erudita, o recurso de nomeá-los. Isso acaba por criar referências culturais que relacionam determinadas regiões geográficas ao ritmo mais empregado na localidade. No nosso caso, o Pará, o ritmo mais emblemático é o carimbó. Muitas vezes essas nomeações apresentam um impacto tão marcante que o nome dado ao ritmo acaba por denominar também um gênero musical.

A melodia também pode ser entendida como um agrupamento de notas sucessivas em uma unidade, portanto, decorre numa extensão de tempo (muito variável, mas, em geral,

consideravelmente mais longa que o de uma célula rítmica). Porém a melodia tem a função de expressar uma ideia musical diferente da de um ritmo. Uma melodia é um tipo de desenho, uma linha musical, no qual a sucessão de sons também apresenta variação em suas alturas, gerando intervalos (a distância de altura entre duas notas). Em uma canção, é pela melodia que percebemos que a letra está sendo cantada e não apenas falada.

Até então, a maioria dos parâmetros descritos (altura, intensidade, ritmo e duração) pode ser atribuída de maneira geral, até por sua característica de fenômenos físicos, a qualquer música. Mas no caso da melodia, há um componente cultural que torna mais complexa sua definição. O que é considerado melodia numa região, pode não o ser em outra. Mesmo no mundo ocidental, há distinções muito marcantes entre a maneira de se compor melodias ao longo da história.

Uma melodia inclui ainda no seu processo de composição a altura, como já dito, a intensidade, o ritmo e a duração, além de poder ser executada em diversos andamentos. É, portanto, uma síntese de parâmetros musicais, portadora de muito mais nuances pelas combinações possíveis.

No Ocidente, a partir do século XVII, incorporou-se a esses conceitos outro, o de tonalidade, que na maioria dos casos delimita as notas que uma determinada melodia utiliza. Essa ideia já existia entre os gregos que compunham melodias utilizando as notas de cada um de seus modos.

Uma tonalidade é um tipo de sistema musical, na qual um grupo determinado de notas é regido por regras hierárquicas que determinam a maneira de seu uso numa melodia. Assim, as notas assumem funções como: notas que determinam a tonalidade, notas de repouso da melodia e notas que criam tensões na melodia. Podemos dizer, sempre generalizando, que as notas que determinam uma tonalidade são mais importantes nas melodias tonais, aquelas compostas dentro de um sistema tonal.

A partir século XX, no Ocidente, o uso da tonalidade, sobretudo no âmbito da música erudita, passou a ser relativizado por alguns compositores, mas ainda hoje é o sistema musical amplamente preponderante.

Muitas vezes melodia e tema são usados com o mesmo sentido, mas Sadie (1994, p.938), atribui ao tema a característica de “uma melodia identificável”, o que lhe imputa uma ideia de retorno dentro de uma obra.

Se a melodia e o ritmo agrupam notas sequencialmente, a harmonia pode ser descrita como uma combinação de notas simultâneas. Há uma horizontalidade na organização de uma melodia, e uma verticalidade na das harmonias. O som resultante de todas as notas soando

conjuntamente recebe a denominação de acorde, e são muito utilizados no acompanhamento de melodias.

Num sistema tonal, os acordes também são utilizados a partir de funções hierárquicas. Portanto existem regras que orientam quais acordes são aceitáveis em determinados pontos de uma melodia. Essas regras também sofreram variação ao longo da história, e muitos compositores propuseram inovações artísticas transgredindo-as.

Quanto ao timbre, é a propriedade física que determina o som de cada instrumento. Está relacionada ao seu material constituinte e seu formato. É pelo timbre que distinguimos uma flauta de um piano.

Por fim, o arranjo se confunde com o próprio trabalho do compositor. A sua maneira de organizar todos os parâmetros descritos numa composição musical, dando forma à música.

Sobre o trabalho do compositor, Schoenberg afirma que

Cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas. Um único tom [som] não traz problemas, porque o ouvido o define como tônica [nota que define a tonalidade], ou seja, um ponto de repouso. Cada um dos sons subsequentes torna essa determinação questionável. Desse modo, cada forma musical pode ser considerada uma tentativa de resolver esse conflito, seja através de sua paralisação, de sua limitação ou de sua resolução (SCHOENBERG, 1991, p.130).

Apesar da dificuldade em descrever um material de natureza sonora, não poderíamos seguir sem essas descrições no trabalho, pelo menos, não dentro da maneira como estamos nos propondo a compreender a relação entre música e cinema.

Uma vez descritos alguns códigos específicos da música, realizaremos agora o mesmo procedimento com algumas terminologias da música no contexto do cinema, e alguns outros códigos específicos do cinema.

Os termos que utilizaremos para designar os elementos sonoros de um filme algumas vezes são encontrados com alguma variação na atribuição de seus sentidos na literatura que trata o assunto. Por esse motivo, é importante convencionarmos alguns deles, evitando-se assim prejuízos na compreensão de nosso próprio texto.

Som direto é o som captado *in loco*, simultaneamente à captação das imagens.

Trilha sonora (ou somente trilha), sempre que mencionado, significará todos os sons de um filme, incluindo diálogos, ruídos e música. A trilha sonora é, portanto, o resultado final, já mixado, de todos esses elementos. Equivale ao conteúdo da banda sonora, ou banda som, nos termos de Aumont e Marie (2013a, p.30).

Para música incidental, utilizaremos a definição de Cunha (2003, p.448), que a descreve como “música composta especialmente ou ainda reutilizada (sem intenção original) para

evocar, sugerir ou realçar ‘climas ilustrativos’ dramáticos (em peças de teatro, filmes, ou programas de televisão) [...]”. Portanto, a música incidental é apenas parte da trilha sonora. A música incidental é, aliás, o fenômeno estudado nessa pesquisa, delimitada apenas pela análise da música incidental e instrumental.

Também utilizaremos o termo *diegese* como uma referência a tudo o que pertence ao espaço no qual a ação da história ocorre. Isso inclui elementos que não estejam enquadrados pela câmera. Dessa maneira, os sons e a própria música ganham uma classificação importante: *diegéticos*, ou não *diegéticos*, também mencionados como *extradiegéticos*.

Como música *diegética*, tomemos o exemplo de uma cena em que um personagem dança em uma sala e a música provém de um rádio ligado que está numa estante dessa mesma sala. Será indiferente se o rádio é ou não visível no enquadramento, já que pertence ao mundo da ação enquadrada na história.

Será considerada música *extradiegética*, aquela que as personagens não ouvem, e mesmo não pertencendo ao mundo da história, faz parte da experiência do espectador, que pode ouvir a trilha completa.

Desses conceitos decorre uma constatação: o fato de que todas as sequências que tiveram interesse para a pesquisa serem percebidas nos filmes de forma *extradiegética*. Isso é esclarecido pela estreita relação que identificamos entre esse tipo de uso e o conceito para música incidental aproveitado de Cunha (2003).

Chion (2014, p.193, grifo e tradução nossa) se refere ao uso *extradiegético* como aquele em que a música “frequentemente acompanha ou **comenta** a ação e os diálogos, sem fazer parte dos mesmos”. Por sua vez, Radigales (2008, p.28, grifo e tradução nossa) afirma que “podemos falar de música ou sons *extradiegéticos* quando não fazem parte do universo da imagem, **mas a condicionam**”.

Não afirmamos com isso ser impossível fazer convergir as noções de música *diegética* e *incidental*. Para Chion (2011, p.67), “uma música inscrita na ação [...] pode ser, com efeito, tão ‘comentadora’ quanto uma música *off*”.

Vejamos a seguir alguns breves conceitos sobre a linguagem cinematográfica, sob o aspecto técnico, que também nos serão muito úteis.

A construção de um filme é realizada utilizando cenas filmadas, músicas e outros sons gravados. O momento de unificação definitiva desses elementos naquilo que será o filme pronto, chamamos *finalização*.

Mas para que possamos chegar a esse ponto, o que temos antes são partes. As cenas são filmadas separadamente e quase sempre várias vezes. A partir da posse dessas partes, o diretor

se depara com a necessidade de realizar escolhas sobre quais delas utilizar, em qual ordem, e qual a duração que cada uma deve ter no encadeamento imaginado. Quando o faz, realiza cortes nessas partes, preparando-as para a junção, num processo denominado edição.

Após a edição, é necessário unir as partes; esse processo é denominado montagem, e já foi bastante teorizado. Discorreremos minimamente sobre seus principais elementos, além da música que já foi abordada.

Àquilo que acima chamamos de partes, entendermos como as tomadas que, podemos afirmar, são o material bruto, direto das filmagens, antes de ser editado. Após a edição e a montagem, quando assumem seu estado final no interior do filme, são denominados de planos.

De Aumont e Marie (2013b), aproveitaremos inicialmente duas perspectivas:

- aquilo que resta de uma tomada. A extensão de filme compreendia entre dois cortes;
- a imagem de filme projetada sobre uma superfície plana. Dessa ideia decorre a de que há infinitos outros planos paralelos, em profundidade.

A partir dessa segunda noção, já podemos esclarecer que em primeiro plano estão os elementos das imagens mais próximas à superfície da projeção.

Mas o plano também é utilizado como termo aproximado de enquadramento, para determinar o que pode ser visto na área projetada.

No plano aberto, ou plano geral, a figura humana (quando presente) perde o destaque, sendo incorporados elementos da paisagem geral.

No plano de conjunto, a figura humana torna-se mais proeminente, mas o fundo ainda tem grande importância.

Chamamos plano americano para aquele em que o corpo humano é enquadrado dos joelhos para cima. Em muitos livros é denominado plano médio.

Por último, os planos fechados, que mostram detalhes: um rosto, um pé, também são chamados de primeiros planos, ou primeiríssimos planos (também denominados *close up*), a depender do grau de detalhe da imagem. A noção de *close up* também pode incluir o tempo de aproximação da imagem.

Após unidos no filme, esses planos passam a constituir cenas e sequências, numa distinção nem sempre óbvia. Simplificando, por necessidade didática para os objetivos desse trabalho, utilizaremos um raciocínio de Martin, que afirma que

A cena é determinada mais particularmente pela unidade de lugar e de tempo [...]; já a sequência é uma noção especificamente cinematográfica: consiste numa *sucessão* de planos cuja característica principal é a unidade de ação [...] e a unidade orgânica,

isto é, a estrutura própria que lhe é dada pela montagem (MARTIN, 2013, p.157, grifo do autor).

Nos processos de edição, montagem e finalização são definidas as transições entre as partes unificadas, que também podem ser compreendidas a partir de um léxico específico.

Fade in e *fade out* são técnicas para as entradas e saídas que podem ser aplicadas tanto à música quanto às imagens para suavizar transições.

Assim, uma música que entra em baixo volume e cresce durante a entrada, terá recebido o tratamento de *fade in*. Ao ser retirada, se houve um processo de decrescimento do volume, terá saído em *fade out*.

Se aplicadas sobre as imagens, farão com que elas surjam (*fade in*) ou desapareçam (*fade out*) gradativamente na tela.

Por fim, a ideia de *off*. Aquilo que está fora de tela. É aplicada ao som, nos casos do uso do áudio de um pensamento de um personagem, ou de uma narração.

Certo, é que não poderíamos finalizar essa seção do texto, sem chamar a atenção para a ideia de que todas essas conceituações sofrem variações, tornam-se flexíveis, por diversos motivos (concepções de época, contestações ou uso de definições próprias por outros teóricos etc.), quando aplicadas aos filmes. Portanto, à compreensão das análises fílmicas, se deve somar sempre a apreciação dos filmes analisados.

2.1. Música e significado

Agora, já estando minimamente de posse da descrição de alguns códigos da música e do cinema, vejamos uma primeira questão que nos interessa, e que, historicamente, há muito, e ainda, ocupa aqueles que se dedicam ao pensamento musical. Que tipo de ideia a música comunica? Pode a música exprimir algo, considerando-a linguagem, significados? A partir dela, poderemos distinguir o modo de ser da música por si mesma, daquele outro de quando se encontra relacionada a outras formas de expressão, como no cinema.

Alguns autores que se dedicaram a respondê-la, como afirma Fubini, não raro, o fizeram optando por uma comparação com a linguagem verbal:

O debate secular sobre o significado da música ou, em termos mais modernos, sobre a semanticidade da música assenta, muitas vezes no pressuposto de que o modelo da função denotativa é o da linguagem verbal. Assim sendo, trata-se de estabelecer em que medida a música se aproxima da linguagem verbal ou se afasta no que concerne às suas possibilidades de significar, de denotar acontecimentos do mundo exterior, ou emoções do homem (FUBUNI, 2008, p.28).

Schurmann, recorrendo a esse raciocínio de comparação, cita o texto *Filosofia em nova chave* de Susanne Langer para caracterizar a linguagem verbal:

A linguagem, na sua acepção estrita, é essencialmente discursiva; possui unidades permanentes de significado combináveis em unidades maiores; possui equivalências fixas que possibilitam a definição e a tradução; suas conotações são gerais, de modo que ela requer atos não verbais, como apontar, olhar, ou inflexões enfáticas de voz, para consignar denotações específicas a seus termos (LANGER apud SCHURMANN, 1990, p.10).

Se seguirmos o entendimento de Langer, precisamos admitir que a música não pode ser considerada uma linguagem em “sentido estrito”. Ainda que a música possua “unidades permanentes combináveis em unidades maiores”, uma vez que uma melodia é composta do agrupamento de notas, não é possível precisar o significado desse agrupamento, isso porque na música também estão ausentes as “equivalências que possibilitem a sua definição e tradução” e, por isso mesmo, suas “conotações não são gerais”, mas subjetivas. Há, portanto, no modo de ser da música em si mesma, uma dificuldade em apontar para algo fora de si própria enquanto significado.

Isso não determina, sobremaneira, que a música seja então um mero jogo de sons que prescinde de qualquer intencionalidade. Todo compositor trabalha a partir de suas motivações que podem ser as mais variadas, desde um sentimento particular, portanto subjetivo, até uma referência externa, objetiva, como um texto, uma paisagem, uma pintura, uma imagem. Qualquer desses exemplos poderá estar contido de alguma maneira na obra. Mas há, musicalmente, a impossibilidade de comunicar tudo isso, como a linguagem verbal o faz.

Sobre as artes que utilizam linguagens não verbais, dentre as quais situamos a música, Eduard Hanslick, importante filósofo do século XIX para música, em seu livro *Do belo musical*, afirma que

A toda arte é peculiar um âmbito de ideias, que ela representa com seus meios de expressão: som, palavra, cor, pedra. A obra de arte individual encarna, pois, uma determinada ideia como belo em manifestação sensível. Esta *ideia* determinada, a forma que a corporifica e a *unidade* de ambas são as condições do conceito de beleza [...] (HANSLICK, 2002, p.23, grifos do autor).

A partir de Hanslick, entende-se que a ideia (ou intencionalidade) presente na obra, em “unidade” com sua forma, pode ser expressa sonoramente e, conseqüentemente recebida pela faculdade sensível da audição humana. Essa expressão musical, desprovida dos “equivalentes” que permitam a decodificação do seu significado, encontrará no ouvinte uma interpretação objetiva pela possibilidade de ser explicada através dos códigos musicais, mas também subjetiva quando associada aos seus sentimentos particulares.

Para Hanslick, o que a música pode enquanto linguagem é “despertar”, “suscitar” um sentimento, ainda que isso não seja imperativo para as obras musicais, e nem haja garantia de que haverá igualdade, ou mesmo semelhança nos sentimentos suscitados em indivíduos diferentes. Isso nos ajuda a compreender as dificuldades das tentativas históricas em atribuir à música significados, ou mesmo sentimentos e emoções.

Ao longo da história, encontraremos tentativas de conectar a música com significados extramusicais. Ridley assim reflete sobre essa recorrência:

A unanimidade quanto às capacidades representacionais da música, ainda que nem sempre quanto aos tipos de objetos que se considerava que a música representasse, pode ser atribuída, em grande parte à longa hegemonia da doutrina aristotélica de que a *mimesis* – imitação – é a característica definidora de todas as artes. Se a música devia ser considerada uma das artes, portanto, e ninguém duvidava seriamente que devia, então, por definição, ele devia ser imitativa ou representacional, restando à controvérsia apenas o que exatamente se esperava que imitasse ou representasse, e como (RIDLEY, 2008, p.76).

Essa unanimidade seria enfraquecida a partir do século XIX, com o fortalecimento da música instrumental em seu modo de ser independente, e também com a ideias de Kant, que ecoaram, por exemplo, em filósofos importantes para a música, como Eduard Hanslick.

Tentaremos percorrer algumas trilhas desse percurso histórico que, julgamos, lançam luz sobre as relações entre música e cinema que nos interessam.

Dentre as concepções de que a música pode “denotar acontecimentos do mundo exterior, ou emoções do homem”, estão, por exemplo, as teorias gregas da Antiguidade, que associavam determinados *ethos* (aqui entendidos como estados da alma) a modos musicais¹⁶.

Uma das provas da dificuldade de sustentar esse pensamento reside, por exemplo, no fato de que é possível encontrar entre os autores gregos da época atribuições de diferentes *ethos* para um mesmo modo, além da existência de argumentos, ainda que de uma minoria, que, se não recusavam as teorias éticas, ao menos relativizavam sua importância.

Com efeito, Aristóxeno não nega que os modos têm um valor ético, afirma antes que são qualidades secundárias, na medida em que a sua qualidade fundamental e primária é a estética, ou seja, serem belos. As melodias podem até “melhorar o caráter”, mas talvez não seja esta a sua única função, uma vez que se dirigem em primeiro lugar às nossas faculdades auditivas e perceptivas (FUBINI, 2008, p.84).

¹⁶ Os modos gregos eram determinados por características matemáticas da música, mais especificamente as distâncias de altura (equivalentes a tons e meios-tons, ou semitons) entre notas de uma determinada sequência e a posição dessa mesma sequência no sistema perfeito completo. Este último, uma sequência maior de notas, uma escala de duas oitavas, que continha todos os modos, que por sua vez continham uma oitava apenas. Além disso, guardavam relação com a origem étnica e com os *ethos*, “‘Os modos musicais’, diz Aristóteles, ‘apresentam entre si diferenças fundamentais, e quem os ouve é por eles afectado de maneiras diversas. Alguns deixam os homens graves e tristes, como o chamado mixolídio; outros enfraquecem o espírito, como os modos mais brandos; outro ainda suscita um humor mais moderado e tranquilo, e tal parece ser o efeito particular do dórico; o frígio inspira o entusiasmo’” (GROUT; PALISCA, 2007, p.27-28).

Todavia, as teorias éticas gregas para a música foram historicamente determinantes, de vez que deixaram um forte legado para a continuidade do pensamento musical no Ocidente. Fubini, ao se referir às inovações (que se incluíam a essas teorias) na música grega dos séculos VI a.C. e V a.C., afirma que

[...] o desenvolvimento técnico da música durante esses séculos é acompanhado não apenas dessa teoria que poderíamos chamar de a ética musical, mas mesmo da defesa e afirmação, de forma cada vez mais incisiva, de um conjunto de doutrinas agrupadas sob o de nome pitagorismo que constituirá, talvez, a parte do conhecimento musical mais importante de toda a civilização helênica e, mais ainda, do pensamento ocidental cristão (FUBINI, 2007, p.55, tradução nossa).

Outras experiências musicais alinhadas a essa concepção surgiriam, como as doutrinas dos afetos,¹⁷ no período barroco.

Os entusiastas das doutrinas dos afetos chegaram a polemizar sobre a música de Bach, considerando-a “[...] um árido contraponto, incapaz de suscitar algum efeito e, por conseguinte afectos e emoções [...]” (FUBINI, 2008, p.112).

Fubini (2008) destaca alguns dos músicos alinhados a essas doutrinas que também se dedicaram a teorizar sobre a sua prática, dentre os quais Johann Mattheson¹⁸, que aplicou as relações com afetos aos instrumentos (timbres), atribuindo uma tonalidade emotiva a cada instrumento, e Scheibe¹⁹, que criou a *Figurenlehre* (doutrina das figurações), relacionando afetos a grupos de notas, intervalos e acordes. Para além da música instrumental, as ideias das doutrinas dos afetos também foram utilizadas em composições de melodramas²⁰ e nas óperas.

¹⁷ Doutrinas derivadas “[...] das ideias clássicas de retórica, sustentando que a música influenciava os ‘afetos’ (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos etc.) a estados emocionais específicos” (SADIE, 1994, p.9). As doutrinas dos afetos geraram “verdadeiros dicionários musicais de paixões e de afectos – cujos vocábulos ou ‘figuras’ não eram apenas genericamente os estilos musicais, mas mais especificamente os acordes, os intervalos, os ritmos, os acentos, a dinâmica, os instrumentos etc., em uso na época barroca – tem as suas raízes no melodrama e na música que nasceu à luz do modelo de expressão melodramática” (FUBINI, 2008, p.109).

¹⁸ Compositor alemão, nascido em Hamburgo no ano de 1681.

¹⁹ Johann Adolph Scheibe. Compositor alemão, nascido em 1708 na cidade de Copenhague.

²⁰ “Um tipo de drama, ou parte de um drama, em que linhas declamadas são acompanhadas ou intercaladas por música” (SADIE, 1994, p.593).

Durante o Romantismo, um gênero musical se constituiu também por investir na ideia de relacionar a música com motivações extramusicais: o poema sinfônico²¹, um tipo de música programática²².

Ainda que a partir do século XX, a ideia – ao que nos consta, construída paulatinamente desde a época dos primeiros textos que versam sobre a música que nos chegaram – de que a música por si mesma é suficiente enquanto forma de expressão e, portanto, capaz de transmitir a “unidade” a qual se refere Hanslick, tenha se fortalecido dentro da história do pensamento musical, jamais houve o abandono completo das tentativas de estabelecer relações entre música e elementos ou eventos extramusicais. O próprio texto de Schurmann (1990) mencionado anteriormente, um estudo de orientação claramente marxista, é uma experiência no caminho de relacionar aspectos da vida social com elementos da linguagem musical ao longo da história. Mas o próprio autor reconhece a fragilidade de sua investida, quando escreve:

Quanto à validade científica desta abordagem, estamos conscientes de que as reflexões aqui desenvolvidas não passam de um conjunto relativamente coerente de hipóteses, as quais, entretanto, ainda carecem da objetividade própria à ciência. De fato, nas nossas tentativas de interligar os diversos fenômenos musicais com as informações disponíveis sobre as realidades socioculturais que envolvem ou envolveram sua existência, não nos preocupamos de forma alguma em limitar a carga subjetiva da nossa análise, determinada pelo condicionamento ideológico de que inevitavelmente somos portadores. (SCHURMANN, 1990, p. 12).

No entanto, se as teorias que tentaram de alguma maneira atribuir significados à música, como a de Schurmann (1990), sempre deixaram lacunas que as tornaram passíveis de contestação, não nos parece que se deva proclamar como verdadeiro apenas um tipo de pensamento sobre música e significado, ao contrário, acreditamos que se pode extrair de todas essas posições teóricas um entendimento mais amplo e completo a respeito da maneira como a música opera, ora isoladamente, ora associada a elementos extramusicais, quando seu modo de ser é modificado.

²¹ “Forma orquestral em que um poema ou programa fornece uma base narrativa. Suas origens podem ser observadas nas aberturas *Egmont*, *Coriolano* e *Leonore n.3*, de Beethoven, com sua interpretação mais ou menos explícita de eventos dramáticos. [...] O poema sinfônico foi adotado na Boêmia e na Rússia como veículo para ideias nacionalistas. [...] Richard Strauss, que preferia a expressão *Tondichtung* (‘poema sonoro’), contribuiu para o repertório como um conjunto ímpar de grandes obras, no início de sua carreira, incluindo *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra* e *Don Quixote*. [...] O declínio do gênero no séc. XX pode ser atribuído à rejeição das ideias românticas, e também à sua substituição por noções de abstração e independência da música” (SADIE, 1994, p.731).

²² “Música de tipo narrativo ou descritivo. A expressão foi criada por Liszt, que definiu um programa como ‘um prefácio apostado a uma peça de música instrumental... para dirigir a atenção [do ouvinte] para ideia poética do todo, ou para uma parte especial dele’. A música programática que se confronta com a música absoluta, distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos. O conceito é bem mais antigo do que Liszt. As seis sonatas bíblicas de Kuhnau (1700) são precedidas, cada uma, por um sumário do que a música pretende transmitir, e os ‘programas’ dos concertos *As quatro estações*, de Vivaldi, estão contidos em sonetos anexados à música” (SADIE, 1994, p.636).

As teorias que tentaram associar a música instrumental a algum sentimento ou significado encontraram como dificuldade maior o fato de que os únicos conteúdos presentes para justificar essas associações eram sons que, não funcionando como significados, obrigavam a elaboração de convenções específicas que os legitimassem, todas descritas pela linguagem verbal. Nesse caso, o ouvinte só decodificará os significados ou sentimentos propostos se conhecer as convenções. Incluem-se aí as teorias gregas dos *ethos*; os poemas sinfônicos e músicas programáticas, que mesmo construídas sobre motivações literárias, são obras instrumentais, e, finalmente, as obras instrumentais que incorporavam as doutrinas dos afetos.

Porém, quando uma obra contém uma letra executada simultaneamente à música, caso do melodrama e da ópera, a associação faz a música deixar de apontar exclusivamente para um elemento interno seu, e então verificamos que, nesse tipo de relação, o conteúdo sonoro passa a incluir uma relação com a palavra, isto é, a linguagem verbal. Nesse caso, podemos desmembrar a resultante da associação música/palavra em dois tipos.

O primeiro caso acontece quando a música recorre a convenções como as doutrinas dos afetos, nas quais um parâmetro musical recebe um significado direto, mas que para além da convecção que lhe dá o significado, esse significado também passa a ser explícito pela letra. Aqui, o ouvinte também precisa do conhecimento da convenção para uma fruição plena, mas a palavra “alerta” para o significado ou sentimento proposto pela convenção.

O segundo caso se verifica quando não há, com o auxílio da linguagem verbal, nenhuma tentativa de imputar um significado direto aos sons.

[...] Talvez o fascínio do canto e da música vocal em geral consista precisamente no facto de o ouvinte ser levado a participar, ao mesmo tempo, nas duas linguagens, mas tender inevitavelmente a seguir e a deixar arrastar-se, segundo o estilo musical e os textos poéticos, por uma ou por outra, sem porém poder abdicar completamente da outra linguagem, a que se queria pôr entre parêntesis. Poderíamos dizer que na música vocal, a música gostaria de assumir as características significativas da palavra, a precisão em denotar os objetos e sobretudo os sentimentos; e em contrapartida, a palavra gostaria de poder assumir a liberdade alusiva da música, o seu lirismo e o seu livre desdobramento na intensidade expressiva da linha melódica. [...] (FUBINI, 2008, p.25).

A conclusão de Fubini nos mostra como a música, ao se fundir à palavra, agrega a ela sua capacidade expressiva e pode assim modificar “suas conotações gerais” por “denotações específicas”, operando, como “ato não verbal”. Tanto palavra quanto música “gostariam” de mutuar suas funções, mas isso não necessariamente ocorre. De maneira mais sutil, há um flerte entre música e palavra que proporciona ao ouvinte uma fruição mais completa da dramaticidade do texto.

Finalmente, encontraremos no compositor alemão Richard Wagner uma concepção artística que renunciava as relações entre músicas e imagens no cinema, obtida através de uma exploração aprofundada desse flerte possível entre a música e outras linguagens. Podemos extrair essa conclusão de algumas iniciativas do compositor em seus trabalhos.

Grande parte das óperas até então utilizavam melodias praticamente autônomas das letras. Essas melodias, construídas ainda sob aquele modo de ser da música, independente de relações com outras linguagens, eram projetadas para atrair interesse sobre si próprias, e não é por outro motivo ser então muito comum que diversas palavras do libreto fossem repetidas sem nenhuma finalidade para o estabelecimento do sentido prático do texto, a explicação era antes musical. A palavra deveria se adequar à melodia, aliás, muitas vezes dobrada pelos violinos, flautas ou algum outro instrumento, para ganhar ainda mais destaque.

Outro argumento de que lançamos mão para demonstrar como essas melodias possuíam uma independência que foi modificada por Wagner, é o fato de que são regularmente executadas com muito êxito como canções autônomas, fora do contexto de sua ópera de origem, isso é facilitado por que mesmo no interior das óperas, tais melodias estavam perfeitamente encerradas nas árias às quais pertenciam. Em oposição, Wagner propõe

[...] uma melodia que nasça do discurso e seja a expressão natural das ideias e dos sentimentos contidos no drama. O resultado é a técnica do *Durchkomposition*, que faz os atos tornarem-se contínuos, [...] a rejeição da estrutura de números – que é fragmentada – em favor de uma textura contínua. A *Durchkomposition* exige a criação de um tipo de arioso, a meio caminho entre o recitativo e a cantilena [...]. E um tipo de acompanhamento orquestral que sirva de reforço e comentário à ação. O ato, assim, transforma-se numa unidade indivisível [...] (COELHO, 2000, p.231).

Vejamos o que nos diz Chion, ao se reportar às iniciativas artísticas de Wagner.

Assim, na mesma medida em que este artista tende a unificar a palavra, a música e o drama, sua concepção [...] o conduz, frequentemente a renunciar a certas formas características de estilização musical e operística, como *as repetições*, *tutti*, versos ou palavras repetidas, melodias vocais características; uma renúncia que, apesar do jogo de aliterações do libreto, faz com que suas óperas tendam à prosa. Deste modo, mesmo que esse comentário possa soar estranho, nos parece que o drama wagneriano tende a aproximar-se a um modelo teatral e naturalista, no qual a música se converte em grande medida em algo *utilitário* (CHION, 2015, p.196, tradução nossa, grifos do autor).

Entendemos que o autor citado, ao considerar a música dos dramas de Wagner como utilitária, aponta para o outro modo de ser da música, que nesse estudo nos interessa em particular, operando em relações com outros elementos extramusicais.

A característica que mais destacamos da técnica wagneriana presente no cinema é o uso do *leitmotiv*, significando aqui a presença de um motivo musical condutor, que relacionado a um personagem ou situação, surge outras vezes durante a ópera. O conceito não pertence a

Wagner e a técnica pode ser encontrada em óperas anteriores. Segundo Machado (2000), Wagner preferia a denominação *haupmotiv*, traduzido como motivo principal, ao invés de condutor.

Wagner não repetia os temas, tornando-os meramente recorrentes,

Mas o sistema wagneriano vai além da simples “reminiscência” – citada de maneira praticamente imutável a cada repetição. Seus motivos passam por processos extremamente sutis e variados de desenvolvimento, decomposição e recomposição, combinação e transformação, visando a dar ao ouvinte uma compreensão mais profunda das motivações psicológicas e das estruturas narrativas (MACHADO, 2000, p.233).

Como no cinema, Wagner unificou em sua técnica composicional o teatro – com toda a sua complexidade –, o libreto e a música, e a denominou *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total, uma visão ampla da ópera.

Mas se Wagner nos legou uma concepção artística que seria muito aproveitada pela linguagem do cinema, em contrapartida, uma das suas principais premissas não permaneceu, o controle sobre toda a criação e encenação. No cinema, raramente o diretor é também o responsável por compor as músicas de seu filme.

Durante o século XX, uma nova forma de expressão artística, o cinema, surgido ao final do século XIX, consolidará uma linguagem própria, e no cerne do hibridismo de sua linguagem, que unificou o som (e a música) e a imagem em movimento, utilizará a música como componente de extrema importância.

O cinema, que proporcionou uma nova oportunidade para se refletir sobre o uso da música em associação com elementos extramusicais, acabou não só revitalizando – e em alguns casos relativizando –, muitas ideias das teorias até aqui mencionadas, e também produzindo outras novas.

2.2. A música no cinema

O cinema nasceu mudo, todavia, ainda antes de poder incluir a captação dos sons, estabeleceu relações com a música, executada ao vivo nas salas de projeção, depois simultaneamente em mídias separadas da película e, finalmente, numa única mídia, incorporou o som das filmagens em tempo real, bem como permitiu a inclusão de quaisquer outros sons que um diretor julgasse pertinentes, sem que jamais a música perdesse o seu lugar de destaque.

A presença e a importância constante da música na história do cinema não são um acaso. A história do pensamento musical, em suas inúmeras tentativas de atribuir significados à música, nos demonstra que explorar a capacidade expressiva da música das mais variadas

maneiras sempre foi um objetivo²³ dos cineastas, além de ser motivação para diversas teorias, dentre as quais mencionaremos a seguir algumas.

Os diretores de cinema, artistas manipuladores dessa nova linguagem híbrida, muitas vezes, mas não obrigatoriamente, em companhia de compositores, foram hábeis nessa exploração, reutilizando e reinventando as ideias do legado dessas teorias, ou concretizando novas propostas, no permanente movimento da criatividade artística.

A ideia de se estabelecer relações entre música e elementos extramusicais ganhava com eles novas possibilidades, uma vez que no interior da linguagem cinematográfica dispunham da possibilidade de usar, além da palavra, de muitos outros elementos como a imagem em movimento ou estática, o gesto, a iluminação e, principalmente, o tempo, o enquadramento, o corte e a montagem.

Vejamos, como exemplos, algumas possibilidades de relações estabelecidas com o uso da música no cinema.

Começamos pelas que mantêm a lógica das teorias que tentavam associar à música instrumental um significado extramusical através da linguagem verbal, sendo esta substituída por uma imagem, ou um elemento presente numa imagem, eliminando a necessidade de uma convenção expressa pela linguagem verbal, como no poema sinfônico *D. Quixote*, de Strauss, que, se antes possuía um tema musical associado a um personagem descrito em um livro, agora ganha a possibilidade de relacionar a melodia (tema) ao personagem (ator) em cena.

Uma segunda possibilidade em que encontramos a música no cinema pode ser compreendida como uma ampliação do tipo de associação entre música e palavra, na qual a música a complementa com sua expressividade, criando “denotações específicas”.

A música, nesse caso, pode contribuir na representação de um *ethos*, como idealizavam os gregos. No lugar de uma descrição teórica para um *ethos*, poderíamos ter em cena um

²³ Esse objetivo foi muito rapidamente incorporado pelo cinema após inicialmente os proprietários de salas de projeção contratarem, para acompanhamento ao vivo dos filmes, músicos com experiência em cafés, restaurantes e hotéis que “[...] costumavam tocar quaisquer peças do tipo ‘música de salão’, sem nenhum nexos com o enredo, a atmosfera, o ritmo, a montagem e o sentido do filme. Uma cena de alta dramaticidade podia ser perfeitamente acompanhada de uma melodia alegre e uma cena hilariante por uma marcha fúnebre – e isso naturalmente sem intenção irônica, como mais tarde foi feito –, mas por simples coincidência. Nos intervalos acústicos, quando a orquestra se retirava para descansar ou tomar um chope, entrava em função um pianista de certo nome, e tal uso contribuiu para um ligeiro progresso no terreno da música cinematográfica. Pois a orquestra, conjunto pouco flexível e de diminuta capacidade de improvisação, necessariamente tocava peças de antemão escolhidas, sem conhecimento do filme, ao passo que o pianista podia permitir-se variações e improvisações segundo as sequências das cenas que se desenrolavam na tela e que alguns artistas audazes do teclado muito cedo tentavam acompanhar com improvisações adequadas, orientando-se pelo próprio desenrolar do filme e das cenas projetadas. Com efeito, foram esses solistas que pela primeira vez procuraram ‘criar atmosfera’ através da sua música” (ROSENFELD, 2013, p.123-124).

exército marchando para um combate, e a música com função de auxiliar a representação do espírito combativo dos soldados.

Também podemos exercitar nossa imaginação, pensando na diferença entre uma cena em que uma ventania ocorre numa cidade qualquer com e sem acompanhamento musical. Certamente a música pode ajudar na percepção da intensidade que se queira dar a essa ventania.

Um terceiro modo de se estabelecer relações, já não decorrente da lógica de associação da música a um conteúdo da imagem, é aquele que deriva do fato de música e filme (imagens em movimento) constituírem formas de expressão que se realizam no tempo. Naturalmente, os diretores também utilizaram a música como contribuição para demarcar estruturalmente as sequências.

Dessa forma, a música pode simplesmente contribuir na percepção da delimitação de uma cena, preencher elipses²⁴, ou mesmo ajudar na “suavização” da percepção de cortes e de montagem.

Como dissemos no início dessa seção, o uso da música no cinema se configurou como elemento de interesse de algumas teorias, e muitas classificações desses usos já foram reconhecidas e teorizadas. Baptista (2007) realizou um empreendimento digno de menção nesse sentido, identificando teóricos de produção relevante e discorrendo sobre suas categorizações.

Ainda que algumas dessas categorias sejam aproveitadas, em momento oportuno, em nossa pesquisa, é fundamental reconhecer o risco de aplicá-las – seja sobre os filmes de Luxardo, ou mesmo de qualquer outro diretor – sem reconhecer seu caráter fluido. Alinhamo-nos especialmente à ressalva de Chion (2015, p.99, tradução nossa, grifo do autor): “antes de estudar as relações entre música e arte cinematográfica, é preciso quebrar um mito: a possibilidade de obter uma relação ‘única e necessária’ entre uma sequência e sua música”.

Ainda sobre a questão, Tragtenberg nos adverte de que

Para a música de cena, a capacidade em estabelecer conexões se relaciona diretamente com a capacidade de comunicar, de surpreender insolitamente.

Dessa forma, o universo sonoro ganha um *status* precioso, os seus dados são de certa forma zerados, não há condição prévia ou regra geral inicial para sua operação no discurso dramático. Nesse sentido, o procedimento de citação estilística, histórica ou do material puro, sem alterações, se imanta de um poder de polarização com os demais elementos que, em última instância, reinformam a sua função nesse novo ambiente proposto (TRAGTENBERG, 2008, p.117).

Para muito além dessas possibilidades já identificadas, certamente, encontraremos inúmeras outras nos filmes. O que nos interessa, em especial, nesse ponto do texto, é demonstrar que na maioria das vezes em que se inclui música nos filmes, a lógica da construção de relações

²⁴ No mesmo sentido do uso na literatura, um salto no tempo.

entre música e imagem se inscreve na tradição histórica de procurar atribuir à música um significado. Além disso, podemos extrair dessas tentativas determinadas lógicas de associação que nos ajudam a compreendê-las.

Carrasco (2003) define as modalidades de uso da música no cinema nas quais são estabelecidas relações pontuais com outros elementos fílmicos, interferindo na sua percepção, como “polifônico” (vertical), enquanto denomina os usos estruturais, na articulação do desenho da forma fílmica, e como “temporais” (horizontais). Em suas palavras, trata-se de

[...] uma articulação de sons e imagens nos dois eixos: o temporal (horizontal) e o polifônico (vertical). A cada um desses eixos liga-se um fundamento da articulação audiovisual. O movimento é a decorrência do desenvolvimento temporal e a sincronia advém da polifonia.

Do ponto de vista polifônico, a música interage com as imagens a cada momento. [...] imagens e música e sua transformação geram sentido, significação. [...] A música programática almejava tal façanha, mas fazia-se acompanhar de um texto escrito que servia de referencial literário. A somatória das informações visual e sonora, ainda que sem palavras, permitiu a construção de estruturas narrativas e dramáticas. Ou, indo além, o complexo polifônico formado por música e imagens permitiu o desenvolvimento de um gênero que prescinde de palavras (CARRASCO, 2003, p.76).

Sobre essa lógica de construção, podemos generalizar que no cinema elas são possíveis pela combinação dos códigos próprios da música com o conteúdo das imagens, além da interferência dos códigos próprios do cinema.

Hanslick (2002), que recusava a possibilidade de um som da música receber um significado como na linguagem verbal, já chamava a atenção para o fato de que as características de cada um desses códigos acabam por favorecer, mas nunca definir por completo ou com exatidão, determinados tipos de associações com elementos extramusicais.

[...] a música, pelo contrário, pode, com os seus peculiaríssimos meios, representar de modo substancial certo domínio de *ideias*. Tais são, em primeiro lugar, todas as ideias que se referem a modificações audíveis no tempo, da força, das proporções, por conseguinte, as ideias do crescimento, do esmorecer, da pressa, da hesitação, do artificialmente intrincado, do simples acompanhamento e coisas semelhantes. Além disso, a expressão estética de uma música pode dizer-se graciosa, suave, violenta, enérgica, elegante, fresca; meras ideias que podem encontrar nas combinações sonoras a correspondente manifestação sensível (HANSLICK, 2002, p.25, grifo do autor).

No texto, ressalte-se, Hanslick trata da música instrumental. “As ideias que o compositor representa são, sobretudo, e em primeiro lugar, puramente *musicais*”. (HANSLICK, 2002, p.25, grifo do autor).

A partir deste autor, introduziremos em nossa análise a noção de “gesto musical” que, ao qualificar a maneira com que os códigos musicais, com finalidade inicialmente puramente sonora, são utilizados na construção da música de filme, também se constitui em mais um

argumento na conclusão de que, quando associada a elementos visuais, a música sofre modificação no seu modo de ser.

A noção de “gesto musical” está diretamente associada àquilo que ele chamou de “combinações sonoras”, mas nos parece extremamente adequado, como denominação, ao uso das combinações sonoras utilizadas no cinema.

2.3. O gesto musical em contexto cinematográfico

Pavis (2008 p.184) inicia sua conceituação de gesto do ator definindo-o como “movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo”.

Zagonel (1992), dentre diversas classificações de gestos musicais, teoriza sobre um tipo de “gesto musical mental”, caracterizando-o da seguinte maneira:

O que é entendido como movimento sonoro (o som se deslocando no tempo): é o caminho do som propriamente dito enquanto ideia (pensamento), ou sob forma real (o som). Existe em relação a certos códigos que são aceitos e que entraram em uso. Exemplo: um arpejo ascendente ou descendente. A palavra arpejo significa neste caso uma sequência de notas e o “movimento” ascendente ou descendente quer representar o caminho do grave para o agudo ou vice-versa (ZAGONEL, 1992, p.16-17).

Se ampliarmos o alcance da conceituação de Pavis (2008) para a música, sobretudo no caso em que considera o gesto “com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito”, e estabelecermos uma relação entre as “combinações sonoras” de Hanslick (2002) com o “caminho do som propriamente dito enquanto ideia ou sob forma real” de Zagonel (1992), podemos formular uma noção mais ampla de “gesto musical” no contexto da linguagem do cinema, como a construção de uma ideia realizada a partir de combinações sonoras com vista a estabelecer uma significação mais ou menos dependente das imagens.

Reiteramos que o objetivo dessa noção é o de permitir demonstrar a modificação do modo de ser da música no cinema a partir das relações estabelecidas entre ela e a imagem.

É claro que o compositor de música instrumental também produz gestos musicais, mas nesse caso, os gestos só podem, por estar ausente a dependência a qualquer outro código de linguagem, estabelecer uma significação interna à música.

Por essa ampliação de sentido, o “gesto musical” no contexto do filme passa a ser elemento fundamental da música no cinema para que concretize seu caráter incidental e, segundo nossa proposta, as relações entre música e imagem possam ser estabelecidas.

Mesmo conscientes dos perigos de criar tipificações para o trabalho artístico, lançaremos mão de algumas dessas possibilidades de estabelecer categorias encontradas em Pavis (2008). A que compreende a existência de gestos imitativos e gestos originais.

Para Pavis (2008, p.185) “o gesto imitativo é o do ator que encarna de maneira realista ou naturalista uma personagem”, enquanto o gesto original, “ao contrário, recusa a imitação, a repetição e a racionalização discursiva”.

Ao exercermos o mesmo esforço de pensar tais tipificações do sentido do gesto musical em contexto cinematográfico, não podemos deixar de considerar que o simples uso da música extradiegética nos filmes, por mais realistas e naturalistas que estes sejam, se constituirá numa estetização desse naturalismo. Assim, mesmo o gesto imitativo precisa ser aceito como algo também antirrealista, ainda que esse efeito seja minimizado ou até suprimido pelo pacto de verossimilhança que estabelecemos quando assistimos a filmes com tais características.

As distinções que nos interessam estabelecer entre eles é a de que os gestos musicais imitativos serviriam de reforço aos significados já expressos pelas imagens, enquanto os gestos musicais originais, quando da tentativa de descrevê-los, ofereceriam maior resistência no estabelecimento desse sentido de reforço, ou mesmo poderiam ser compreendidos em dissonância ou contraponto às imagens.

Resta-nos ainda examinar uma questão quanto aos “gestos autônomos” reportados por Pavis (2008). O autor não formula mais detalhadamente o que denomina por “autônomo”, mas por oposição, podemos entendê-lo como o gesto livre de estabelecer uma significação dependente com o texto dito. Dessa forma, consideramos coerente associá-lo ao gesto musical do compositor de música instrumental, porque remete a uma significação interna à música.

2.4. Sincronia e naturalismo

Ao descrever o processo histórico, marcado por avanços técnicos que permitiram a incorporação do som ao filme projetado, quando até mesmo a pertinência do uso da música nos filmes era discutida, Baptista (2007, p.15) afirma que “desde então vários autores escreveram sobre inúmeras razões de sua permanência [da música], sobre a sua utilização e sobre as suas funções, agora ampliadas pelas novas possibilidades estéticas criadas pela sincronia do som”.

O diretor russo Sergei Eisenstein²⁵ está entre os primeiros diretores a perceber a força que a fusão música e imagem representava, afirmando que “com o advento do cinema, o fluxo

²⁵ O principal interesse das teorias de Eisenstein era o processo de montagem dos filmes, daí decorre sua importância para os estudos da interface música e cena, pois é justamente no processo de montagem que os diretores tomam as decisões mais importantes para essa união.

melodioso e rítmico da música adquiriu novas potencialidades de imagem-visual, palpável, concreta” (EISENSTEIN, 1990, p.161), mas acompanhava com reservas o surgimento do cinema sonoro.

Sua preocupação era a de que o uso do som reforçasse o naturalismo das imagens, desprezando as possibilidades estéticas do cinema. Da mesma maneira, criticava as tentativas de transformar a música em si numa linguagem narrativa, contrariando a abstração que é própria de sua natureza, ao afirmar “quão frustrados foram os esforços de compositores – Richard Strauss²⁶, em particular – de sobrecarregar a música com a tarefa de exprimir imagens específicas” (EISENSTEIN, 1990, p.162).

Dessa forma, Eisenstein (1990, p.218) recusava para o cinema a música com “tarefa de exprimir imagens específicas”. A música, para ele, não deveria apenas reforçar o que o olho assistia. Um dos artifícios sonoros do naturalismo identificados por ele foi a sincronia. Como alternativa estética a ela, sugeriu o uso polifônico²⁷ entre imagem e som, que poderia desenvolver, enfim, o contraponto orquestral²⁸ das imagens visuais e do som. Mas as suas ideias sobre a música no cinema jamais foram predominantes.

Berchmans (2008, p.20), ao estudar a música de cinema a partir do trabalho dos compositores, afirma que há uma espécie de consenso atual de que “a música deve servir ao filme. Ela deve auxiliar a narrativa, suas personagens, seu ritmo, suas texturas, sua linguagem, seus requisitos dramáticos”.

Mas não encontramos exatamente uma oposição entre esses autores.

Em primeiro lugar, a sincronia a qual Eisenstein se referia, de fato, é um recurso quase que indispensável para os casos em que se quer reforçar o que o olho vê, mas há muitas formas de estabelecer sincronias, e algumas delas podem gerar efeitos polifônicos.

Chion (2015, p.210, tradução nossa) teoriza sobre a sincronia mais exata, adequada para objetivos realistas/naturalistas, chamando-a de *síncrese*, um neologismo gerado a partir da fusão das palavras síntese e sincronização. Para o autor, esse recurso faz com que “[...] dois fenômenos sensoriais concretos e simultâneos sejam percebidos imediatamente como um só e

²⁶ Compositor do período romântico. Em sua obra constam alguns Poemas Sinfônicos como *D. Quixote* e *D. Juan*, considerados Música Programática.

²⁷ Termo que na linguagem musical que dizer várias vozes soando concomitantemente, podendo apresentar ritmos distintos umas das outras. Opõe-se à Monofonia, na qual, mesmo que haja acompanhamento, este tem seu ritmo sincronizado à melodia.

²⁸ No texto citado, Eisenstein não pormenoriza o que chamou de “contraponto orquestral”, mas, na linguagem musical, pode ser compreendida como uma polifonia sofisticada, na qual as múltiplas vozes possuem importância similar.

único”. Mas, a seguir, afirma que “um sincronismo musical ligeiramente incerto ou deslocado é fonte de uma poética particular” (CHION, 2015, p.211, tradução nossa).

Em segundo lugar, a ausência de sincronia e a verticalização obtida com o uso polifônico da música nos filmes, criando-se contrapontos e polifonias entre imagens e música, não necessariamente impedem que sejam alcançadas relações com a narrativa do filme, suas personagens etc. Antes evitam o imediatismo dessas consequências, e de fato, como teorizou Eisenstein, se configuram como recursos potencialmente mais artísticos, ou poéticos, nos termos de Chion (2015).

Mesmo concordando com Eisenstein, acreditamos que sincronia e polifonia podem servir ao filme como recursos artísticos, cada uso é que determinará seu alcance. E recuperando a ideia de gesto musical em contexto cinematográfico, diríamos que não é exclusivamente a sincronia o que caracteriza um gesto musical como imitativo, tampouco a ausência dela o que o tornaria um gesto musical original. As nuances de sincronia citadas por Chion (2015) demonstram que os efeitos obtidos são mais elásticos do que exatos.

2.5. Música original e música pré-existente

A última questão que nos interessa nesse capítulo diz respeito ao fato de que a música dos filmes pode ter sido projetada exclusivamente para esse fim, ou já existir antes mesmo do projeto do filme. Encontramos uma referência para essa discussão logo no segundo parágrafo do prefácio de Chion, o que confirma sua importância para o nosso tema.

O cinema é, na verdade, um lugar em que a música, seja feita com propósito para o filme ou tomada de uma fonte existente, é transformada, desempenhando seu papel dentro de um todo. Portanto, a nossa originalidade reside na concessão de um lugar mais importante do que o habitual para aqueles que, em muitos casos, são os responsáveis por esse todo, se é que não são seus criadores completos: os diretores (CHION, 2015, p.15).

Em seu livro, *La música en el cine*, ao mesmo tempo em chama nossa atenção para o assunto, o autor atribui ao diretor a responsabilidade das decisões sobre a música no corpo do filme. Chion (2015), obviamente, trata com prioridade daquilo que chama de “cinema de autor”, que é o nosso caso acerca das obras de Luxardo.

O que pretendemos, a partir dessa reflexão, é demonstrar que as relações estabelecidas entre música e imagem num filme, podem ser criadas a partir das duas possibilidades, uma compartilhada com o compositor das músicas, no caso de música original, e outra utilizando músicas pré-existentes, havendo, certamente, algumas diferenças entre os processos.

A música original, nesse estudo, corresponde à música incidental e instrumental composta especificamente para um filme. Mas é claro que as canções também devem ser consideradas música original quando cumprem a mesma exigência.

Porém isso não encerra a questão, pois há diversas maneiras de se incluir a música original em um filme, bem como sua composição pode levar em conta mais ou menos informações sobre o próprio filme. Vejamos algumas situações possíveis da postura do diretor ao solicitar música original a um compositor:

- expõe oralmente suas ideias sobre o filme;
- entrega o roteiro escrito, que pode ter variados níveis de detalhamento;
- permite que o compositor assista, à priori, as gravações *in loco*;
- à medida que realiza as gravações, as exhibe, também à priori, ao compositor;
- realiza uma edição completa do filme, e o assiste com o compositor, determinando os momentos em que a música participará na montagem e edição final.

Igualmente, num segundo momento, há mais de uma maneira de essa música ser gravada:

- com os músicos assistindo à sequência simultaneamente;
- isoladamente, com as demarcações temporais rigorosamente bem definidas, para efeito de sincronia;
- isoladamente, com liberdade em relação às demarcações temporais.

Em todos os casos, o diretor pode ainda, ou não, opinar sobre o trabalho do compositor. Em algumas situações, alguns diretores destinam gravações pré-existentes aos compositores como “modelos” daquilo que esperam. Podem até mesmo incluir essas gravações numa primeira edição, como ponto de partida para uma discussão prévia com o compositor, e substituí-las depois, na edição final, pela música original.

A combinação das duas situações é determinante para o trabalho do diretor e suas intenções, ou possibilidades, com o filme. Não nos interessaremos discutir todas as questões que levam a uma ou outra combinação, sendo a mais recorrente o orçamento disponível. Mais importante do que isso é considerar que ao apresentarem implicações de orientações técnicas no trabalho do diretor, também atuam como um elemento que interfere no trabalho de estabelecer relações entre música e imagem.

Por sua vez, o uso da música pré-existente é de mais simples compreensão. O diretor lança mão de uma gravação disponível e a utiliza na finalização de seus filmes.

Mas isso não elimina o trabalho de estabelecer relações entre música e imagem, apenas o modifica, constituindo-se também um processo de criação artística.

Segundo Xalabarder (2013), o uso da música pré-existente, com frequência, define funções mais ou menos recorrentes no cinema como “caracterizar um personagem”, “estabelecer o contexto histórico ou algum tipo de referência similar”, ou “efetuar um contraste deliberado”. Mas o autor chama nossa atenção para os riscos desse tipo de processo, a saber:

- estético, quando há o rompimento de uma unidade estilística presente no filme;
- narrativo, quando a música pré-existente ocupa o lugar de uma música potencialmente original; isso poderia criar efeitos narrativos, configurando-se, para o autor, num tipo de erro de concepção;
- e finalmente, o de distrair a atenção do espectador, fazendo com que ele perca algum aspecto narrativo importante do filme, contrariando o objetivo da música no cinema, que é a de ajudar na fruição do mesmo.

Consideramos esses apontamentos de Xalabarder (2013) questionáveis se os tomarmos a partir do ponto de vista e das intenções do diretor, principalmente no que diz respeito aos usos de funções mais recorrentes na música pré-existente, mas muito úteis ao nosso trabalho.

Incluiremos à lista do autor ainda mais um risco: o de encontrar dificuldades na sincronização com as imagens, caso isso seja interesse do diretor. Ainda assim, é claro que há soluções possíveis, mas nem sempre disponíveis. Calcular os tempos estabelecidos para as sequências nas montagens são a forma mais eficiente de resolver dificuldades nesse caso, mas opções dependeriam da extensão possível de ser aproveitada de cada cena filmada.

Normalmente, quando pensamos sobre o processo de montagem de um filme, é comum acreditarmos que os pontos de corte são selecionados por critérios exclusivamente relacionados à imagem. Para Jullier e Marie (2009, p.42), essa ideia de considerar apenas o fluxo visual é consequência de um “luminocentrismo”, acrescentando ainda que esses processos também podem ser orientados por um fluxo sonoro.

Finalmente, o que nos interessa salientar, sobretudo, é que o uso da música original tem por característica oferecer uma maior flexibilidade de uso no momento da criação de suas relações com a imagem, o que não impede que tais relações possam ser também estabelecidas com o uso da música pré-existente.

3. ANÁLISE DOS FILMES

3.1. *Um dia qualquer*

Drama no qual a personagem Carlos vaga pela cidade de Belém no dia do sepultamento de sua esposa, Maria de Belém, que estava grávida. Enquanto Carlos caminha, ocorrem-lhe lembranças de seu relacionamento enquanto observa uma série de fatos que sugerem uma sociedade moralmente desestruturada e repleta de mazelas socioeconômicas. Ao final da película, quando atravessa uma avenida desatento, é atropelado por um caminhão dos bombeiros, falecendo em via pública.

Ficha técnica²⁹

Brasil, Belém, 1965³⁰, 105'/90'.

Produtora: Produções Líbero Luxardo.

Produção: Líbero Luxardo.

Argumento: Líbero Luxardo.

Roteiro: Líbero Luxardo (diálogos: Telmo Avelar).

Direção de fotografia: Fritz Mellinger, Ruy Santos [P].

Montagem: Meldy Mellinger /ou/ João Silva.

Trilha musical: Waldemar Henrique, Pixinguinha.

Elenco: Hélio Castro, Lenira Guimarães, Maria de Belém Rhossard, Tômas Barcinski, Eduardo Abdelnor, José Marabá, Cláudio Barradas, Flaviano Pereira, Conceição Rodrigues, Gelmirez Melo e Silva, Zélia Porpino, Alberto Bastos, José Ohana, Carlos Ohana, Bill Pickerrell, Edson Mourão, João Pampôlha, Hamilton de Souza, Nilza Mariaa, Valquíria Colares, Sara Cohen, Virgínia de Moraes, Sebastião Tapajós, Marina Monarcha, “Babalorixá Raimundo Silva e seu terreiro”, “Boi bumbá Novo Querido”, “Boi bumbá Brillhante”, Roberto Reis, Vovó Zezé, Maria Goreti, Regina do Carmo, Risoleta Alencar, Ítala Silveira, Simão Burchaia, José Paraense, Franco Alezza, Peri Araujo, Leônidas Montes.

²⁹ As informações das fichas técnicas citadas nesse trabalho foram retiradas de BALADI (2013).

³⁰ Há uma polêmica sobre a data de produção do filme entre os anos de 1962 e 1965. Optamos por citar 1965, uma vez que é a data que consta nos registros da Cinemateca Brasileira. Além disso, uma ampla justificativa de que este é o ano mais provável se encontra em Oliveira (2011, p. 60-61), incluindo documentação nos anexos.

Créditos³¹ sobre a música exibidos na abertura do filme

Música e regência: Pixinguinha.

Orquestras de Sebastião Tapajós³² e Alberto Mota³³.

Pregão de cheiro e toadas de Boi Bumbá de Waldemar Henrique³⁴.

Letra das toadas de Boi Bumbá de Bruno de Menezes³⁵.

Coral da Universidade do Pará sob a regência do Maestro Nivaldo Santiago³⁶.

³¹ Não há nos créditos, nos dois filmes incluídos na pesquisa, informações detalhadas sobre cada uma das músicas utilizadas. Sua identificação é possível apenas por reconhecimento auditivo. Isso implica, inclusive, alguma margem de erro para a atribuição das músicas aos autores citados nos créditos de maneira geral. Luxardo também não deixou registros detalhados sobre o assunto, havendo apenas algumas informações que podem ser recuperadas na pouca literatura histórica e crítica sobre sua obra.

³² Violonista e compositor. Nascido em 1942 na cidade de Santarém, Pará. Estudou violão clássico no Conservatório Nacional de Lisboa, em Portugal, e no Instituto de Cultura Hispânica, em Madrid, na Espanha. Foi professor do Conservatório Carlos Gomes, trabalhou com Guerra-Peixe, foi solista com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Fez carreira internacional mesclando o repertório clássico com suas próprias composições e adaptações de temas populares. Possui mais de quarenta discos gravados, grande parte fora do Brasil (SALLES, 2007, p.328).

³³ Pianista, compositor e diretor de orquestra. Nasceu em Belém no ano de 1915, e faleceu em 1988. Um dos primeiros músicos paraenses a gravar LPs e um dos responsáveis pela modernização das orquestras de baile e salão. Fez carreira nacional e gravou os discos: *É pra dançar... ou mais*, *Voa meu samba*, *Top Set* e *Quarteto Alberto Mota* (SALLES, 2007, p.223).

³⁴ Compositor nascido em Belém no ano de 1905 e falecido em 1995. Sua obra transita entre o clássico e o popular. Também morou no Rio de Janeiro e fez carreira internacional como músico, tendo composições gravadas por Francisco Alves, entre outros. Trabalhou com Villa-Lobos e compôs em outras oportunidades para o cinema, como em 1958, para o filme *O primo Basílio*, realizado em Portugal (ALBIN, 2006, p.350).

³⁵ Poeta e folclorista nascido em Belém em 1893, falecido em 1963. Teve poemas musicados por Waldemar Henrique e outros músicos. Seu livro de poemas *Batuque*, publicado em 1931, continha doze temas musicais folclóricos. No trabalho de pesquisa *Boi-Bumbá*, de 1958, mais trinta e uma melodias (SALLES, 2007, p.211).

³⁶ Compositor e regente, nasceu, em 1929 na cidade de Boca do Acre, no estado do Amazonas. Seguindo carreira sacerdotal, estudou música e filosofia na Itália, no convento de *Santa Maria dei Servi*, em Bolonha, e no Colégio Universitário *S. Domenico*. De volta ao Brasil, abandonou a vida religiosa e concluiu os estudos de piano no Conservatório Carlos Gomes de São Paulo. Após larga atuação como músico e professor, chegou ao Pará em 1963, onde foi coordenador do Centro de Atividades Musicais da UFPa, diretor do seu coral e orquestra. Depois disso ainda estudou na Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal, antes de retornar ao Amazonas, contratado pela UFAM (SALLES, 2007, p.299).

Sequência 1 – Carlos transita em um carro com motorista e participa do enterro de sua esposa, Maria de Belém

Localização temporal no filme: 00'28" – 04'30"

Duração – 04'02"

Imagem 1: Carlos no interior do automóvel.



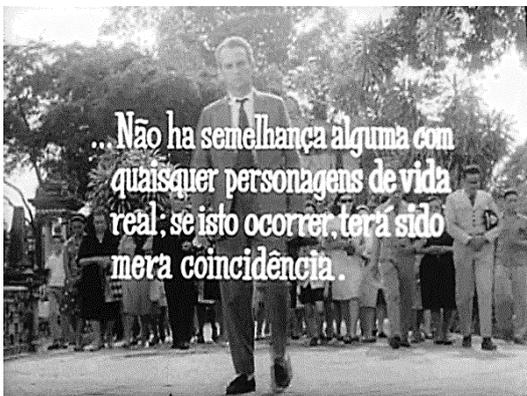
Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 2: Cortejo fúnebre ao fundo, entrando no cemitério.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 3: Carlos acompanha o cortejo.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 4: Carlos junto à sepultura.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

A primeira sequência do filme pode ser dividida em dois momentos.

Na primeira parte, enquanto um carro transita pelas ruas da cidade de Belém tendo como passageiro Carlos, há a apresentação dos créditos iniciais do filme junto com as imagens (Imagem 1). O destino é um cemitério. A câmera, fixa, enquadra o para-brisa do automóvel. O busto de Carlos está em destaque, no banco traseiro. Há apenas um corte na montagem, quase imperceptível, uma vez que o enquadramento permanece, sendo modificada apenas a paisagem

que pode ser vista atrás do veículo. Ao final, outro corte nos leva até um cortejo fúnebre, quando se inicia a segunda parte (Imagem 2).

O cortejo fúnebre segue da entrada até uma pequena capela no interior do cemitério. Carlos o acompanha sozinho, isolado, logo atrás da urna funerária (Imagem 3).

Após o cortejo há ainda uma cena de uma missa de corpo presente dentro da capela do cemitério, seguida de outra breve cena de Carlos junto à sepultura de Maria de Belém (Imagem 4) e se retirando do cemitério após ouvir a buzina de um automóvel.

Descrição das músicas

Uma melodia inicia com os violinos executados em uma região aguda. Há, por duas vezes, alternância com o trompete, que finaliza um breve jogo de “pergunta e resposta” entre os instrumentos. É lenta, solene, de intensidade contida.

Após uma breve pausa. A música da segunda parte da sequência se inicia com um solo de violoncelo, lento e grave. Segue-se uma pequena introdução à uma marcha com os violinos. Essa introdução é ritmicamente um pouco mais movimentada que a melodia da primeira parte da sequência, culminando com uma repetição de notas nos metais, sincronizadas com percussão, que aumentam a intensidade do trecho. Entra a nova melodia, uma marcha com os metais acompanhada de percussão com intenso uso de pratos. A música cresce em intensidade, mas retorna à sua primeira configuração instrumental e encerra com a mesma intensidade inicial, apenas com os violinos e a linha de baixo executada no violoncelo.

Há também um trecho musical isolado (após a cena da missa), é uma parte de uma melodia com características similares às da ouvida no início da sequência, porém apenas com o uso de cordas, sem o trompete.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

Na primeira parte da sequência, não há nenhum diálogo entre o motorista e Carlos, e durante o trajeto não há nenhuma intercorrência. Apesar dos créditos sobrepostos à imagem, é evidente que Carlos está cabisbaixo, estabelecendo uma harmonia com o caráter solene da melodia.

Afora, a cidade aparenta extrema tranquilidade, em consonância com o fluxo da melodia.

Na segunda parte, o solo de violoncelo se inicia com a imagem do cortejo entrando no cemitério com o padre, sozinho, à frente. O enquadramento é um plano geral, que vai se fechando à medida que o cortejo se aproxima da câmera fixa. A música cresce com essa

aproximação. Durante a marcha com os metais, no ápice da intensidade da música, as pessoas passam muito próximas à câmera, saindo aos poucos do enquadramento, a urna passa sobre a câmera. Quando o cortejo se aproxima da capela, a redução da intensidade da música está em curso, até finalizar, apenas com o violoncelo. Durante essa regressão da intensidade voltam a ser mostrados os primeiros elementos do cortejo: o padre e a urna levada por seis pessoas. Após cessar o som do violoncelo, um corte leva ao interior da capela e começa a missa de corpo presente.

Durante a missa de corpo presente, o uso da música é interrompido, mas retomado ao final, na cena em que Carlos deposita flores sobre a sepultura e, lentamente, se retira do cemitério. Essa retomada do uso da música é realizada com um novo trecho que, entretanto, apresenta características similares às da ouvida no início da sequência, no interior do automóvel, há, portanto, uma reiteração das relações entre o estado de ânimo de Carlos e o caráter da melodia.

Sequência 2 – Carlos recorda a primeira vez em que viu Maria de Belém

Localização temporal no filme: 04'53" – 06'12"

Duração – 01'19"

Imagem 5: Maria de Belém deposita flores em um túmulo.



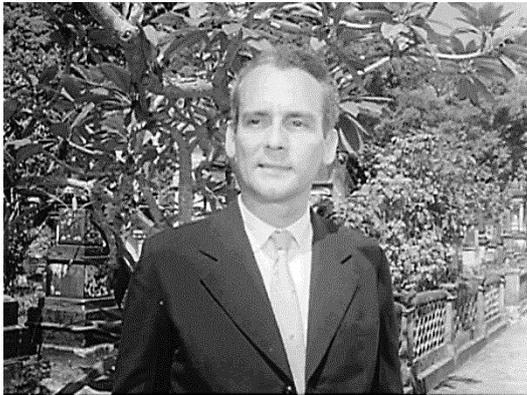
Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 6: Carlos e Maria de Belém se chocam por acaso no cemitério.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 7: Após o choque, trocam olhares e sorrisos.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 8: Após o choque, trocam olhares e sorrisos.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Em um dia de finados, Maria de Belém deposita flores em um túmulo (Imagem 5), executa o sinal da cruz e sai em caminhada pela calçada central do cemitério. No trajeto se choca ocasionalmente com Carlos (Imagem 6), que caminha em sentido contrário. Após o choque, há uma troca de olhares e sorrisos entre ambos (Imagens 7 e 8).

Apesar de uma maior quantidade de cortes, principalmente no momento que os dois se chocam e se olham, a montagem tem um ritmo tranquilo. Também não há qualquer diálogo.

Descrição das músicas

Uma melodia lenta, como um adágio³⁷, que se desenvolve por graus próximos, sem sobressaltos, é iniciada com os violinos e progride até uma cadência de desfecho em que há uma leve tensão na harmonia. Após a cadência, o prosseguimento introduz uma segunda melodia, apresentada por um oboé, passando as cordas à função de acompanhamento harmônico.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A melodia das cordas se inicia com a chegada de Maria de Belém à sepultura com as flores nas mãos e a acompanha enquanto a personagem passa a caminhar pela calçada central do cemitério.

³⁷ Um andamento lento, à vontade, executado calmamente.

Após o choque com Carlos, há um tempo de cena em que os dois se detém, olhando-se mutuamente, momento em que a melodia dá lugar à uma cadência com leve tensão harmônica, que após o desfecho, introduz uma nova melodia tocada pelo oboé.

A nova melodia coincide com o momento em que os dois encerram os olhares e a câmera passa a acompanhar a caminhada de Carlos pela calçada.

Há, portanto, três momentos musicais – a melodia com as cordas, a cadência e a nova melodia com o oboé – associados a três circunstâncias da cena: a caminhada de Maria de Belém, o choque casual, e a caminhada de Carlos.

A música também é lenta e solene, mas nessa recordação nem Carlos, nem Maria de Belém aparentam tristeza, ao contrário, chegam a trocar sorrisos quando se chocam. A música, nesse caso, contrasta com os sorrisos, ainda que não esteja em oposição ao contexto do restante da cena.

Sequência 3 – Carlos novamente transita em um carro com motorista

Localização temporal no filme: 06'12" – 07'23"

Duração – 01'11"

Imagem 9: Carlos cabisbaixo.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 10: Motorista se aborrece com caminhão no sentido contrário.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Após o funeral, Carlos é levado até sua casa por um motorista de taxi que, durante o trajeto, se aborrece e xinga um motorista de caminhão (Imagem 10). Após o ato, se desculpa com Carlos, que nada responde e sequer esboça qualquer reação ao nervosismo do motorista.

A fala do motorista na cena é: “Barbeiro! O senhor me desculpe, mas motorista de caminhão parece que... ganha comissão de empresa funerária”³⁸.

O enquadramento de Carlos no banco de trás do automóvel é semelhante ao da primeira parte da sequência 1. O jogo de imagens na montagem ocorre apenas durante o episódio do aborrecimento do motorista.

A sequência está novamente situada no dia do enterro de Maria de Belém, é a continuidade da sequência 1.

Descrição das músicas

Uma melodia lenta – percebe-se que não é uma melodia iniciada de seu princípio, mas uma continuação de uma melodia mais extensa – iniciada com as cordas, que depois progride acompanhada por um flauta até um momento de hesitação, uma brevíssima pausa, seguida de um rompante produzido pelo acorde dos metais acompanhado de pratos.

São executadas escalas rápidas, com aumento da intensidade e uso de pratos, que rapidamente culminam em nova hesitação, cujo acorde conduz ao retorno da melodia do início da sequência 2, quando Maria de Belém chegava à sepultura para depositar flores.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A música se inicia após o som de buzinas com a imagem de carros trafegando na rua. A montagem nos leva até Carlos no interior do automóvel. A cena segue com o trânsito do carro pelas ruas até o momento em que se dá o acorde nos metais com uso dos pratos.

A partir desse acorde, segue-se o episódio do aborrecimento do motorista com suas falas descritas anteriormente, acompanhado das breves e rápidas escalas. Ao final, Carlos é novamente enquadrado em seu estado de tristeza, com o retorno da melodia ouvida quando Maria de Belém chegava ao túmulo com flores nas mãos, na sequência anterior das recordações de Carlos.

A reiteração do uso de uma mesma música também contribui para relacionar as recordações de Carlos com o presente, o dia do enterro de Maria de Belém. O que une esses tempos diferentes é a presença da própria Maria de Belém, visível como imagem na sequência anterior, e evocada musicalmente pelo retorno da melodia, quando apenas a imagem de Carlos em seu estado de tristeza é visualizada.

³⁸ Os diálogos só serão transcritos no trabalho, quando ajudarem na compreensão das relações entre músicas e imagens. A palavra, nesses casos, não se comporta necessariamente como nas canções.

Sequência 4 – Carlos chega em casa

Localização temporal no filme: 07'23" – 08'50"

Duração – 01'27"

Imagem 11: Carlos chega a casa.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 12: Carlos contempla a fotografia.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Ao chegar em sua casa, Carlos acende as luzes e, durante alguns segundos, fica imóvel ao lado da porta. Percorre com o olhar o ambiente da sala e se detém numa pequena cesta, contendo agulhas, linha para tricô e sapatinhos inacabados³⁹. Caminha lentamente para diante da mesa em que há um porta-retratos com uma fotografia de Maria de Belém. Senta-se, leva às mãos à cabeça, acende um cigarro, e contempla a fotografia⁴⁰.

Descrição das músicas

A música, novamente, é uma lenta melodia, executada com cordas, mas com uma evidente modulação⁴¹ de tonalidade para a exposição de uma variação do tema⁴² inicial.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

O tema se inicia após Carlos acender as luzes e permanece enquanto ele observa a sala e se dirige até a mesa. Há uma pequena pausa antes da modulação tonal para a exposição da

³⁹ Mais tarde, durante uma outra recordação de Carlos, fica claro que se tratavam de sapatinhos feitos por Maria de Belém para um bebê que aguardava, fruto de sua relação com Carlos.

⁴⁰ Ao final da sequência é ouvida, em *off*, uma declaração de amor com a voz de Maria de Belém. Em seguida, também se ouve um pensamento de Carlos sobre como o destino o levou até Maria de Belém.

⁴¹ Na música tonal, o movimento que leva de uma tonalidade à outra no interior de uma composição.

⁴² Reutilização de uma melodia anterior em contexto musical alterado. Muitas são as possibilidades de alteração do contexto: o modo, a tonalidade etc.

variação desse tema que é acompanhada por uma pausa na caminhada de Carlos. Essa sincronização cria uma breve suspensão que gera tensão para o desfecho da cena. Nesse ponto, o espectador já sabe que há uma fotografia de Maria de Belém sobre a mesa e que é para ela que Carlos se dirige. É a primeira vez no filme em que se pode associar o funeral do início com a relação de Carlos e Maria de Belém e com o encontro casual no cemitério.

A variação da melodia é realizada numa região mais aguda das cordas, o que gera uma tensão contribuindo para a dramaticidade na sequência da cena, quando Carlos prossegue, senta-se à mesa e acende um cigarro para contemplar a fotografia de Maria de Belém.

Sequência 5 – Recordação de Carlos do dia em que conheceu formalmente Maria de Belém

Localização temporal no filme: 10'58" – 23'45"

Duração – 12'47"

Imagem 13: Carlos e Maria de Belém se conhecem formalmente.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 14: Carlos e Maria de Belém tomam o ônibus.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 15: Marlene beija Tomás ao volante.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 16: O automóvel de Tomás se choca com uma árvore.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 17: Tomás e Marlene deitados na areia.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 18: Marlene se despe e provoca Tomás.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Carlos encontra casualmente Maria de Belém, ambos estão vendo a mesma vitrine de uma loja, mas o pai de Maria de Belém se aproxima, e o máximo que ela consegue dizer-lhe é que irá a Mosqueiro⁴³ no final de semana.

Com uma pequena elipse, a sequência prossegue no desembarque do porto de Mosqueiro. Carlos e Maria de Belém se reencontram e finalmente podem se conhecer formalmente (Imagem 13). Então resolvem tomar um ônibus em direção à vila do balneário (Imagem 14).

Durante o trajeto do ônibus, um carro conversível seque atrás. Nele estão Tomás e Marlene, que possui um rádio portátil à mão. Resolvem sair da estrada por um desvio. Também dividem uma garrafa de bebida, e num sobressalto, Marlene pula ao colo de Tomás para beijá-lo (Imagem 15). É o suficiente para que ele perca a direção e o automóvel se choque com uma árvore (Imagem 16).

Marlene desce do carro, insinuante, e chama Tomás, que a segue. O prosseguimento da sequência é um jogo de sedução que Marlene estabelece com Tomás. Ora sendo alcançada e beijada (Imagem 17), ora se desvencilhando dos braços de Tomás. A sequência culmina com

⁴³ Ilha fluvial, situada a aproximadamente 70 Km da cidade de Belém, da qual é um distrito administrativo. Possui acesso fluvial e rodoviário, mas à época da gravação de *Um dia qualquer* o acesso era exclusivamente fluvial. A ponte Sebastião de Oliveira foi construída em 1976. O nome não deriva do inseto conhecido como “mosca”, mas de uma técnica de conservação de peixes indígena (Tupinambá), denominada “moqueio”.

Marlene se despindo aos poucos (Imagem 18), em direção a um igarapé⁴⁴, no qual mergulha completamente nua.

Quando Tomás a alcança, uma forte chuva se anuncia, e tudo o que ele faz é chamá-la para retornar ao carro. Ao final, abrigados da chuva sob uma árvore, ouvem o apito do navio que retorna à cidade de Belém, e concluem que o perderam.

Descrição das músicas

Durante os mais de doze minutos de toda a sequência, são utilizadas quatro músicas, todas instrumentais. Trata-se de quatro choros⁴⁵.

Os arranjos das quatro músicas são semelhantes, seguem o estilo das execuções dos conjuntos tradicionais de choro⁴⁶. A distinção mais evidente é a do andamento de *Carinhoso*, um pouco mais lento.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

As músicas se sucedem utilizadas como uma pontuação temporal dos episódios contidos na sequência. O primeiro, do momento em que Carlos avista Maria de Belém no porto até sua subida no ônibus. O segundo, *Ixó*, durante o trajeto em que o carro de Tomás e Marlene segue o ônibus até colidir com uma árvore. Em seguida, *Carinhoso*, que é utilizada do momento em que Marlene desce do automóvel até a cena na qual está deitada na areia, com Tomás acariciando-a. Por fim, o último choro, que é ouvido do ponto em que Marlene se levanta e passa a dançar e se despir lentamente, indo, seguida por Tomás, em direção ao igarapé.

⁴⁴ Curso de água, normalmente de baixa profundidade e que corre entre a mata. O termo, com origem no tupi, significa “caminho de canoa” (*ygara*: canoa, *apé*: caminho).

⁴⁵ Identificamos auditivamente dois, *Ixó* e *Carinhoso*, de autoria do compositor Pixinguinha. É conveniente esclarecer que, ao nos referirmos por “choro” a diversas composições presentes no filme, estamos, é verdade, agrupando músicas que apresentam um caráter geral, presente pelo modo de execução (com improvisos, modulações e cromatismos – uso de notas fora da escala do centro tonal a composição), e melodias dinâmicas (movimentadas pela presença de muitas notas), mas que eventualmente possuem sonoridade (ora as de grupos tradicionais de choro, ora arranjos orquestrados, como se verá em outras sequências) e células rítmicas diferentes, o que possibilitaria uma descrição ainda mais detalhada sob esse aspecto. O que avaliamos, é que esse detalhamento teria interesse meramente musical, não trazendo nenhum efeito prático para o nosso estudo, uma vez que o caráter geral das músicas, expresso pelas características de suas melodias e seu modo de execução, é o que há de realmente relevante para que compreendamos as suas relações com as imagens. Muitas dessas composições partem de gêneros originários com células rítmicas distintas muito usadas nos anos 50 – como a polca, o tango, o maxixe, a valsa, a marcha e o *schottisch* – mas que sempre conservam o caráter geral mencionado.

⁴⁶ Grupos instrumentais que, atualmente, assumem as mais distintas formações, mas que historicamente, durante a segunda metade do século XIX, se originaram apresentando na sua instrumentação básica instrumentos de sopro (flauta, clarinete, saxofone etc.), violões e cavaquinho. Sobre origem do modo de tocar, “[...] era quase certo que a ela [a flauta] se deveria a parte de solo durante aquelas tocatas em que os violões ‘se adestravam nas passagens modulatórias’, espicaçadas pelo saltitante contracanto dos cavaquinhos” (TINHORÃO, 2013, p.120).

Seu uso em conjunto na sequência corrobora para a criação de um ambiente geral⁴⁷ de felicidade, até mesmo de uma euforia da paixão, do erotismo e da sedução, no qual a música contribui com ritmos dançantes, bem marcados, e melodias alegres, que evoluem com profusão de notas que pululam, típicas do estilo. As imagens também evocam esse ambiente, atingindo o ponto mais alto na cena em que Marlene se despe, quando a dança ganha especial importância.

Importante ainda chamar a atenção para o fato de que durante o uso das duas primeiras músicas há muitos diálogos⁴⁸ que as posicionam numa escuta em segundo plano. A partir do uso de *Carinhoso* e do quarto choro, os diálogos pouco se sobrepõe às músicas, deixando-as novamente em primeiro plano. Esses dois choros, recapitulando, coincidem com a saída de Marlene do carro e o início de seu jogo de sedução com Tomás.

Apenas o primeiro choro é apresentado como música extradiegética, a partir do segundo, a fonte de emissão sonora é o rádio portátil de Marlene, mas se dá quase sempre em primeiro plano, como desde o início da sequência, não correspondendo de maneira verossímil ao volume de som que poderia ser emitido pelo rádio.

Isso é mais evidenciado quando, antes do quarto e último choro, Marlene se levanta e pede que Tomás ligue novamente o rádio. Após o pedido, ainda há alguns diálogos entre os dois, mas já se pode ouvir bem discretamente a música ao fundo, como se de fato a música tivesse como fonte de origem o aparelho. Quando Marlene começa a se despir e a dançar, a mesma música continua em primeiro plano, e assim permanece, independentemente da distância que o casal esteja de sua fonte, o rádio.

Esse choro possui alguns breques⁴⁹, nos quais são incluídos assovios adaptados ao ritmo da música. Os assovios soam como se direcionados à Marlene, em alusão ao seu belo corpo.

⁴⁷ A ascensão do Choro, enquanto gênero musical instrumental, é contemporânea à expansão urbana do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Seu contexto principal era o de animar festas e bailes populares, nos quais estavam presentes muita bebida e dança. Havia uma identificação social entre músicos e frequentadores das festas, muitas vezes organizadas nas próprias residências (TINHORÃO, 1998, p.197 – 198).

⁴⁸ Não encontramos relações específicas entre a música e os diálogos que tornassem necessário transcrevê-los. São conversas entre Tomás e Marlene em consonância com o contexto da cena.

⁴⁹ Como nos sambas de breque, há pequenas pausas na música, nas quais se pode incluir uma breve fala, um improviso, uma onomatopeia, ou mesmo um efeito de sonoplastia. No caso do samba, um dos intérpretes expoentes é Moreira da Silva.

Sequência 6 – Carlos caminha por uma rua em que há casas de prostituição

Localização temporal no filme: 23'45" – 28'33"

Duração – 04'48"

Imagem 19: Prostitutas indagam Carlos.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 21: Um cliente foge de um prostíbulo sem pagar à prostituta.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 23: Um casal discute as dificuldades financeiras da família.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 20: Carlos observa o movimento nos botecos.



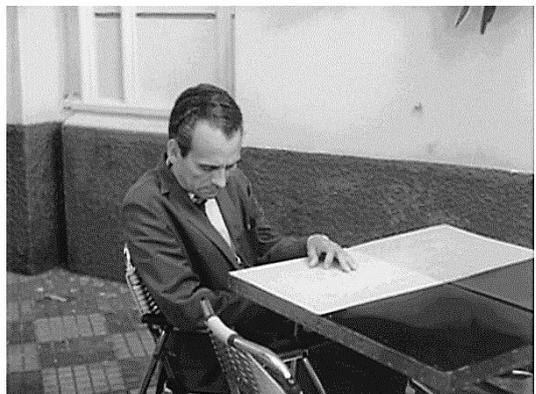
Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 22: Carlos observa dois bêbados urinando na rua.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 24: Carlos chega à calçada do Grande Hotel e se senta, entristecido.



Fonte: Wagner de Lima

Descrição das imagens

Nessa sequência, Carlos caminha pela cidade e observa alguns eventos da aventura humana. Inicialmente, parado, numa calçada de uma avenida movimentada e pavimentada, observa uma ambulância passar em velocidade e com a sirene ligada⁵⁰.

Após o corte, Carlos é visto caminhando por uma pequena rua de chão de terra, onde funcionam diversas casas de prostituição. Sempre cabisbaixo, com passos lentos, observa uma a uma as situações do ambiente: prostitutas convidando-o para a prática sexual (Imagem 19), pessoas bebendo nos botecos (Imagem 20), um cliente que foge de uma casa de prostituição sem pagar à prostituta (Imagem 21) e bêbados urinando na rua (Imagem 22). A vida na pequena rua é movimentada e intensa, há muitas personalidades num pequeno espaço, unidas pelo ambiente boêmio e hedonista.

Durante todo o trajeto Carlos não esboça nenhuma intenção em se envolver com o ambiente. Antes está em pleno contraste com ele, cabisbaixo, moroso, e mais parece que tudo o que presencia o entristece ainda mais.

Ao deixar a pequena rua, Carlos está novamente em uma avenida movimentada e pavimentada, e observa ainda antes de prosseguir, na calçada, um casal discutindo problemas financeiros da família (Imagem 23). Desanimado, segue até a calçada do Grande Hotel, onde se senta numa das mesas do restaurante (Imagem 24).

Descrição das músicas

São três trechos musicais utilizados nessa sequência.

No primeiro, um choro de Pixinguinha, identificado auditivamente como *Segura ele*, de andamento rápido, solado por um flautim (mais agudo que uma flauta) e um acordeom. A música se inicia simultaneamente à caminhada de Carlos pela zona de prostituição e oscila permanentemente entre o primeiro e o segundo plano da escuta à medida que os diálogos⁵¹ são executados pelos atores.

No segundo, há uma reutilização de um trecho da primeira melodia do filme, ouvida enquanto Carlos está a bordo do automóvel, a caminho do cemitério. O início coincide com a saída de Carlos da zona de prostituição.

⁵⁰ A sirene evoca a lembrança do dia da morte de Maria de Belém. Essa relação é esclarecida numa das últimas sequências do filme.

⁵¹ Igualmente aqui os diálogos estabelecem relação direta com o uso da música e corroboram o ambiente que Carlos vivencia na cena.

A sequência termina com a reutilização de outro trecho também já ouvido anteriormente na sequência 4 (no momento em que Carlos entra em casa, após retornar do enterro de Maria de Belém). Esse trecho entra em *fade in*, e cresce até uma intensidade de escuta em primeiro plano, prosseguindo até o início da sequência 7, na qual ocorrerá uma nova recordação de Carlos com Maria de Belém.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A primeira música utilizada, o choro, estabelece uma relação de consonância com o contexto da zona de prostituição, um ambiente boêmio e hedonista. Todavia, sua escuta se dá em primeiro plano, em contraste com a figura entristecida de Carlos que percorre a pequena rua em primeiro plano na imagem, e mesmo quando não está no enquadramento, a sua presença lá é o fio condutor da cena e predomina sobre os episódios que se sucedem. Em resumo, a música se reporta ao contexto, e não a Carlos, e esse contraste é muito evidente, sendo um tipo de uso da música fora do padrão do restante do filme.

Quando Carlos deixa essa pequena rua, uma nova música passa a ser utilizada. Trata-se da recapitulação da primeira melodia utilizada no filme e que o acompanha na caminhada até a mesa da calçada do Grande Hotel. No caminho, o protagonista ainda assiste a uma discussão de um casal sobre as dificuldades financeiras da família. Na maior parte do tempo, a melodia está em segundo plano, pois há o diálogo do casal. Essa melodia cessa um pouco antes de Carlos chegar à calçada do Grande Hotel e se sentar numa das mesas.

Nesse ponto há uma transição para uma próxima sequência, que será uma recordação de Carlos, num dia em que ele e Maria de Belém estavam juntos, naquela mesma calçada do Grande Hotel. A última melodia, recapitulada da sequência 4 do filme, se inicia com baixíssima intensidade, enquanto Carlos está sozinho à mesa, ainda no dia da morte de sua esposa, e cresce em *fade in*, atingindo o primeiro plano no último acorde, ponto de início da nova sequência, a recordação de Carlos.

Na sequência 4, essa melodia é ouvida enquanto Carlos também evoca a memória de Maria de Belém. Dessa maneira, a função de seu uso também é reaproveitada, essa ideia, associada à sua localização na sequência – uma transição entre cenas – ajuda a compreender a estranheza que poderia causar um corte levar a outra cena no mesmo cenário, com o mesmo ator, mas com figurino diferente, situada num outro tempo, e agora em companhia de outra personagem.

Sequência 7 – Do Grande Hotel ao ponto de ônibus (recordação)

Localização temporal no filme: 28'33" – 31'24"

Duração – 02'51"

Imagem 25: Carlos e Maria de Belém na calçada do Grande Hotel.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 27: Um indivíduo gesticula na fila do ponto de ônibus.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 29: Outro *close up*.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 26: A ida até o ponto de ônibus.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 28: Um *close up*.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 30: O indivíduo permanece no ponto de ônibus.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Em outra de suas recordações, Carlos está sentado com Maria de Belém numa mesa da calçada do restaurante do Grande Hotel (Imagem 25). Conversam um pouco, e ele a convida para ir ao Museu, o que é prontamente aceito.

Pagam a conta e tomam o caminho do ponto de ônibus (Imagem 26).

Ao chegarem ao ponto de ônibus, posicionam-se ao final da fila, atrás de um indivíduo que, trajando um terno preto e óculos escuros, balança o corpo, bate os pés, e movimenta as bochechas, inflando-as (Imagens 27 a 29).

O indivíduo desperta o interesse de Carlos, que o fita permanentemente, olha para os seus pés, e só deixa de fazê-lo quando, com sua esposa, toma o ônibus. Durante esse tempo, a montagem alterna imagens do indivíduo e de Carlos a fitá-lo.

Ainda assim, com o ônibus já em movimento, vira-se para trás e vê que o indivíduo não tomou o ônibus, permanecendo na calçada, realizando os mesmos gestos (Imagem 30).

Descrição das músicas

A música, executada por uma tuba, é uma linha de baixo de um samba. Eventualmente, entra uma bateria que explicita, pelas células rítmicas executadas, tratar-se de um samba. Sua execução é permanentemente interrompida e retomada.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A música, na cena, pertence à imaginação do indivíduo. Seus movimentos são a expressão corporal dos sons que imagina. Os sons parecem absorvê-lo de tal modo, que o seu interesse único parece ser ficar na calçada, imaginando-os.

Há diversas entradas e saídas de pequenos trechos da música em cena que são determinados pela montagem. Quando a câmera está no casal, a música é suspensa, quando está com o indivíduo, retorna.

Sequência 8 – Procissão do Círio⁵² (recordação)

Localização temporal no filme: 37'18" – 39'20"

Duração – 02'02"

Imagem 31: Romeiro desembarca para a procissão do Círio de Nazaré.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 32: Pés dos romeiros que seguem a procissão segurando a corda.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 33: Ao centro, Carlos e Maria de Belém acompanham a procissão.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 34: Ao centro, o romeiro na procissão.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Um romeiro desce de um barco para a procissão do Círio de Nazaré. Carrega uma placa com os dizeres: “Orai irmãos pela paz do mundo” (Imagem 31). Há um *close up* da câmera em

⁵² Procissão católica em devoção a Nossa Senhora de Nazaré. Ocorre sempre no mês de outubro nas ruas da cidade de Belém, Pará. Atualmente estima-se que receba anualmente dois milhões de romeiros, constituindo-se numa das maiores procissões católicas do mundo. O período todo do evento dura duas semanas e incluiu também uma programação profana.

seus pés descalços. Um corte leva à imagem dos pés de outros romeiros que acompanham a procissão segurando a corda⁵³ (Imagem 32).

Seguem-se imagens da berlinda, com a representação de Nossa Senhora de Nazaré, e da procissão, em plano aberto. Na montagem, dentre as várias imagens da procissão, estão Carlos e Maria de Belém (Imagem 33), além do romeiro com a sua placa (Imagem 34).

Descrição das músicas

A música presente na cena é a segunda reutilização da melodia da sequência 4 (ouvida pela primeira vez quando Carlos chegou em casa após o enterro). Com melodia lenta, executada nas cordas, e com uma modulação de tonalidade para a exposição de uma variação do tema inicial.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A música entra em cena simultaneamente à imagem do romeiro descendo da embarcação e prossegue durante parte das imagens da procissão. Sua duração na cena é de pouco mais de um minuto. Após cessar, a sequência prossegue com o som direto da romaria.

É a terceira vez que essa melodia é utilizada no filme. Na primeira, Carlos chega em casa após o enterro e contempla uma imagem da esposa sentado à mesa da sala de estar. Na segunda, há o uso apenas de um trecho e Carlos está numa mesa no Grande Hotel. Nessa situação, a melodia é usada numa transição que contém uma elipse. E a terceira, aqui, quando as características da música ajudam a enfatizar o ritmo tranquilo com que segue a procissão e o sacrifício realizado pelos romeiros, a imagem dá ênfase aos pés descalços e à corda.

Há uma grande similaridade nos dois primeiros usos, em que Carlos está deprimido e sozinho antes de recordar sua esposa. Mas aqui, seu uso está ligado ao contexto geral da cena. Nos dois primeiros, há uma exploração de sincronia, pontuações de episódios presentes na cena, aqui não.

⁵³ Um dos maiores símbolos da procissão, tem aproximadamente quatrocentos metros. Acompanhar a procissão segurando-a requer um sacrifício físico extraordinário, e muitos romeiros o fazem como penitência e demonstração de fé.

Sequência 9 – Um assalto a uma igreja

Localização temporal no filme: 56'03" – 1h 01'32"

Duração – 05'29"

Imagem 35: Ladrão disfarçado na procissão.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 37: Ladrão entra na igreja.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 39: Ladrão encontra padre na saída da igreja.



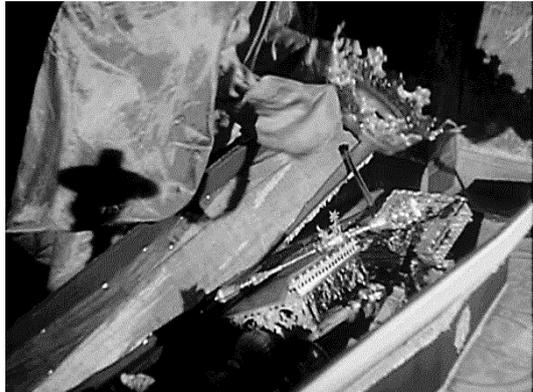
Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 36: Indivíduo obeso comendo um sanduíche recebe destaque.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 38: Ladrão executa o roubo.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 40: Padre observa o ladrão indo embora.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Há uma sequência que ocorre dentro de um terreiro de candomblé que será posteriormente mencionada no texto. Essa longa sequência do terreiro termina com um pai entregando uma mortalha ao seu filho, que planeja utilizá-la para compor um disfarce de romeiro carregando um caixão durante a procissão do Círio e, assim, roubar objetos do altar de uma igreja.

Essa sequência apresenta justamente o filho (ladrão), em meio à procissão (Imagem 35), carregando o caixão e depois entrando numa igreja.

Nas imagens, que mostram a multidão da procissão, além do ladrão que carrega o caixão, também é evidenciado um indivíduo obeso (Imagem 36), que se movimenta entre os romeiros, comendo um sanduíche.

O ladrão chega à igreja (Imagem 37) e se esconde dentro do caixão. Após algum tempo, ao perceber, pela ausência de ruídos, que a igreja está vazia, executa seu plano, retirando do altar objetos como a coroa da santa, castiçais etc. (Imagem 38). Escreve ainda um bilhete com a frase: “santo não precisa de luxo”, e o deixa sobre o altar.

Ao sair da igreja, com o caixão pesado repleto de objetos roubados, se dirige, através de um estiva, a um porto, a fim de tomar uma canoa. Na estiva encontra inesperadamente o padre da paróquia, quando travam o diálogo abaixo, com o ladrão se apressando em seguir a caminhada (Imagem 39):

- Promessa, meu filho?
- Muito mais, penitência.
- A graça de Deus é infinita.
- Assim eu penso. Sua benção, padre.
- Em seu nome. Vai com Deus!
- Com ele eu vou.

O ladrão então segue até a canoa, enquanto o padre segue no caminho oposto e depois para, voltando-se com um semblante de satisfação, para observar o ladrão já remando na canoa (Imagem 40).

Descrição das músicas

São duas as músicas utilizadas na sequência.

A primeira se assemelha à ouvida na transição da caminhada de Carlos e Maria de Belém pelo museu, que será mencionada posteriormente. Uma melodia de choro, saltitante, acelerada, em um arranjo orquestrado⁵⁴.

Já a segunda se inicia com um solo de oboé numa região aguda, acompanhado de cordas em *pizzicato*⁵⁵ que marcam um ritmo de marcha bem definido e em andamento mais lento que o da música anterior. Quando deixam o *pizzicato*, as cordas iniciam uma melodia dialogada com o oboé, e sem a marcação do ritmo evidenciada anteriormente, para depois ser retirada em *fade out*. A melodia é a *Canção da odalisca*, de Pixinguinha.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

Na primeira parte da sequência, quando as imagens da procissão são apresentadas, a música utilizada, de melodia saltitante e acelerada, contribui para atribuir certo humor ao indivíduo que aparece comendo o sanduíche e se movimentando entre a multidão. No entanto, mais importante, é a ideia de pressa em chegar ao local do crime que atribui, pelo seu andamento rápido, ao ladrão.

A música sai de cena quando o ladrão chega à igreja. Durante toda a cena do assalto não há música.

Quando o ladrão deixa a igreja, a mesma melodia é reutilizada, e a ideia de pressa é reiterada, dessa vez associada à necessidade de abandonar o local do crime. Essa música cessa no momento em que o padre se aproxima e inicia os diálogos.

Ambos iniciam a conversa parados, mas o ladrão se apressa e tenta prosseguir andando. Nesse momento, a melodia do oboé entra em cena, em segundo plano, por causa do diálogo. Quando o padre segura seu braço e o faz esperar, o tema cessa e ambos concluem a conversa novamente parados. Quando o ladrão volta a caminhar, a melodia do oboé volta à cena, dessa vez em primeiro plano. O padre caminha no sentido oposto, e a música segue com a melodia marcada pelo ritmo de marcha, das cordas em *pizzicato*.

⁵⁴ Essa é uma das melodias não identificadas auditivamente durante o trabalho, mas guarda uma intensa similaridade com a composição *Tô fraco* – também de autoria de Pixinguinha – na forma da construção da melodia e dos acordes percussivos que são utilizados para impulsionar o ritmo da composição. O leitor interessado em realizar a comparação poderá ouvir uma gravação de *Tô fraco* em: <https://soundcloud.com/imoreirasalles/33-t-fraco>.

⁵⁵ Fazer soar a corda com a ponta dos dedos, ao invés de utilizar o arco.

A música perde esse impulso rítmico no exato momento em que o padre para de caminhar e se vira com um sorriso, vendo o ladrão, já no rio, remando em sua canoa.

Há uma gradual redução de andamento e perda de ritmos marcantes nas músicas utilizadas, à medida que o plano do ladrão se consolida e seu próprio ritmo de fuga vai se reduzindo, de uma caminhada apressada para uma caminhada tranquila e, finalmente, para a compassada atitude de remar a canoa.

Sequência 10 – Carlos descobre a gravidez de Maria de Belém (recordação)

Localização temporal no filme: 1h 16'15" – 1h 19'00"

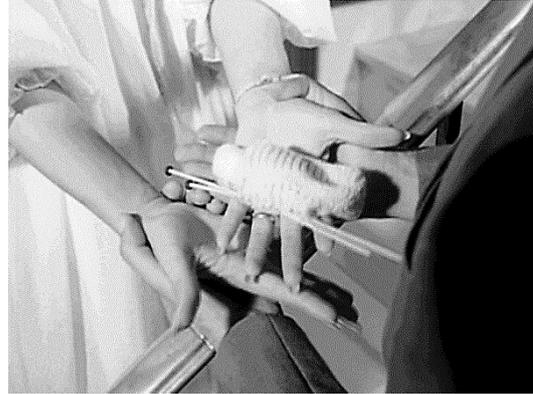
Duração – 02'45"

Imagem 41: Maria de Belém esconde os sapatinhos de croché.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 42: Após insistir, Carlos descobre o que Maria de Belém escondia.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Carlos caminha pela praça e passa em frente à maternidade da Santa Casa de Misericórdia do Pará. Ao ouvir o choro de um bebê, imediatamente se recorda do dia em que descobriu a gravidez de Maria de Belém.

A sequência passa então a mostrar esse dia, com a chegada de Carlos a sua casa, onde encontra Maria de Belém sentada numa poltrona. Ela se levanta e imediatamente esconde as mãos atrás do corpo (Imagem 41), o que intriga Carlos, que insiste para ver suas mãos, até que finalmente, ao ver que eram sapatinhos para um bebê, descobre que ela está grávida (Imagem 42).

Ao final, Carlos é novamente mostrado em frente à Santa Casa, ouvindo o choro de um bebê.

Descrição das músicas

É utilizada uma melodia lenta, que se inicia com um oboé, cresce e ganha intensidade com a entrada de outras madeiras e cordas, finalizada em intensidade delicada pela execução de um clarinete e cordas.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A melodia, que se inicia com o oboé, logo entra em segundo plano para os diálogos do casal. Após Maria de Belém mostrar os sapatinhos, a música cresce, com a entrada das cordas, e predomina em primeiro plano até o final com o clarinete, uma vez que quase não há mais diálogos.

Após uma pausa no uso da música, na parte final da cena, a mesma melodia retorna, e Carlos novamente é apresentado em frente à Santa Casa. Dessa vez, é possível ouvir também os sinos de uma igreja, que o levarão a outra recordação.

Como Carlos inicia e finaliza a cena sozinho e cabisbaixo, o caráter da música acaba por se associar à tristeza da personagem. Mesmo quando a música permanece na cena da recordação, na qual o casal está feliz pela gravidez, a música acaba atribuindo uma atmosfera de nostalgia e saudosismo às boas lembranças de Carlos. Ao final, a relação direta com a tristeza de Carlos é restabelecida.

Sequência 11 – A morte de Carlos

Localização temporal no filme: 1h 30'49" – 1h 31'52"

Duração – 01'03"

Imagem 43: Caminhão do Corpo de Bombeiros.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 44: Carlos morto, após o atropelamento.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Carlos caminha distraidamente pelo centro comercial da cidade, nem mesmo a sirene de um caminhão do corpo de bombeiros, que segue pela mesma rua em velocidade, chama-lhe a atenção (Imagem 43).

Ao tentar atravessar a rua, absorvido pela tristeza e lembranças recorrentes de Maria de Belém, Carlos é atropelado pelo caminhão. A última imagem do filme é a de seu corpo, caído e morto, no meio-fio da rua (Imagem 44). Em seguida são apresentados os créditos finais da equipe técnica.

Descrição das músicas

A música ouvida é a reutilização da melodia da sequência 10, quando Carlos, ao lado da Santa Casa, lembrou-se do dia em que descobriu que Maria de Belém estava grávida. O trecho utilizado se inicia numa seção forte da melodia, com madeira e cordas, e finaliza apenas com o clarinete e as cordas, num ralentando.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A música entra em cena quando Carlos aparece na calçada, inicialmente as sirenes deixam de ser ouvidas, mas logo retornam, assim que o caminhão se aproxima dele.

Logo após o atropelamento, a música começa a perder intensidade, continuando apenas com as cordas e o clarinete, e em seguida, reduz o andamento, num ralentando final. Há uma evidente relação entre o final da música, indicado pelo ralentando, e o final do filme.

De todos os trechos utilizados no filme, esse é o que possui de maneira mais evidente um desfecho, evidenciado pela tonalidade e o acorde final numa relação de sintaxe musical tonal.

A última imagem, a de Carlos caído no meio-fio, é exibida até soar a última nota do clarinete, quando a tela imediatamente escurece e passa a exibir os créditos finais.

Comentários sobre as relações entre música e imagem em *Um dia qualquer*

Dividimos, por interesse didático, a música identificada em *Um dia qualquer* em três grupos. Para essa divisão consideramos a sua sonoridade e a maneira de seu uso, diegético ou não.

O primeiro, de música extradiegética instrumental, com arranjos orquestrados, andamentos mais lentos e caráter mais sóbrio. Nesse grupo, as músicas aparecem com maior

consistência nas sequências 1, 2, 3, 4 e 10, e eventualmente são reaproveitadas em outros momentos do filme.

O segundo, música extradiegética instrumental identificada como choro, presentes principalmente nas sequências 5, 6 e 9. Nesse caso, algumas músicas apresentam a sonoridade dos grupos tradicionais do gênero, outras estão em arranjos orquestrados.

Há, por fim, a música diegética, ora instrumental, ora cantada.

Voltemos agora nossa atenção para os dois primeiros, que incluem os exemplos contemplados na pesquisa, mas não sem antes nos permitirmos um breve desvio sobre a autoria dessas músicas.

Os créditos do filme atribuem, apenas de maneira ampla, sem especificar os títulos das músicas, a autoria e a regência ao compositor Pixinguinha. A propósito dessas músicas, segundo nos afirmou, através de trocas de *e-mails*, o historiador e crítico de cinema Pedro Veriano, Luxardo dissera-lhe que as recebeu de presente de Pixinguinha, sem cobrança de direitos autorais.

Em conversa pessoal no dia 04/06/2016, em Belém, no Hotel Grão-Pará, a filha do diretor, Mônica Luxardo, quando indagada sobre o assunto, afirmou que havia sido procurada pelo neto de Pixinguinha, que desejava ter acesso ao filme *Um dia qualquer* para incluir esse trabalho do avô nos registros de sua biografia, uma vez que não existem menções do filme na literatura sobre o compositor. Mônica disse ainda que possui, em seu acervo pessoal no Rio de Janeiro, recortes de jornais que confirmam o contato do pai com o compositor, mas não soube informar se parte das composições eram originais.

Tais informações já nos parecem suficientes para crer que todas essas composições⁵⁶ sejam, de fato, de autoria de Pixinguinha. Mas, se não nos foi possível provar isso através de documentos, é possível ainda argumentar, com base objetiva nas próprias composições, um reforço para essas informações.

No caso dos choros, identificamos vários auditivamente, e o compositor, como se sabe, é um emérito artista do gênero.

Já no caso do primeiro grupo, os de música extradiegética instrumental com arranjos orquestrados, identificamos apenas a *Canção da odalisca*, e Pixinguinha não tem sua carreira habitualmente ligada ao trabalho com música orquestral. Mas a comparação dessas músicas

⁵⁶ Talvez a única exceção sejam os trechos utilizados na sequência 7, na qual o que se ouve não chega a configurar uma melodia estruturada, ou uma composição completa como as outras, mas antes uma linha de baixo de um samba executada numa tuba, eventualmente acompanhada por uma bateria.

com outras composições orquestrais na mesma época, e de autoria de Pixinguinha, demonstrara uma perfeita afinidade estilística.

No disco *Pixinguinha Sinfônico* (2008), com arranjos originais do compositor⁵⁷, constam dez composições orquestrais que corroboram a nossa afirmação, incluindo a *Canção da odalisca*.

Para citar um exemplo apenas, há uma grande proximidade rítmica, timbrística e harmônica entre a melodia da sequência 2, ouvida enquanto Maria de Belém visita uma sepultura, e *Valsa dos ausentes*, que consta nas gravações.

Em nossa análise, julgamos ainda que há uma semelhança no conjunto das músicas presentes nas sequências desse grupo justificada na reiteração de andamentos lentos, na instrumentação, e até na recorrência a centros tonais como Ré^m e Fá^m, o que torna extremamente provável que sejam do mesmo autor e até que diferentes trechos pertençam a uma mesma composição, dividida para o uso no filme.

Mas voltemos às relações que encontramos entre as músicas e as imagens no filme.

Luxardo estabeleceu alguma relação temporal entre a música e as imagens em praticamente todas as incursões de música aqui analisadas de *Um dia qualquer*, obtendo resultados diversos.

Um desses resultados é o de que ela ressalta a montagem, direcionando a percepção para a forma do filme, uma contínua alternância entre o dia vivido por Carlos – o da morte de sua esposa – e suas recordações de dias anteriores ao lado dela, um tipo de montagem que Martin (2013, p.174) classifica como “narrativa e invertida”, uma vez que “tem por objetivo o relato de uma ação, o desenrolar de uma sequência de acontecimentos”, e se dá “indo e voltando livremente do presente ao passado”. Para isso, em vários casos, o diretor preencheu grande parte de cada sequência com uso de música, aproximando suas durações. Mesmo não procurando estabelecer uma sincronia exata, as sequências alternadas e “suas músicas” são claramente pareadas.

⁵⁷ No encarte que acompanha o disco, o regente da orquestra nas gravações, Silvio Barbato, afirma que Pixinguinha conviveu, por exemplo, com Claudio Santoro e Villa-Lobos. Lembra também que Pixinguinha foi diplomado no Instituto Nacional de Música, hoje a Escola de Música da UFRJ, onde estudou harmonia, contraponto, análise musical e orquestração. Ao comentar os arranjos do disco, Barbato sugere que Pixinguinha tenha estudado um tratado de instrumentação e orquestração de Hector Berlioz. Já sobre a compreensão do próprio Pixinguinha acerca do ofício do compositor, Barbato cita um depoimento do mesmo para o MIS/RJ: “Villa-Lobos pra mim, é o Stravinsky, o Wagner. Não é uma questão de sentir, é o efeito. É uma grande arte. Esse negócio de sentimento é outra coisa. Quero ver é o efeito, é o conhecimento material, pra eu me divertir um pouco”. Barbato então arremata, alegando que, assim, Pixinguinha “afirma a primazia do conhecimento sobre o sentimento”, e assevera que sua música “tinha natureza sentimental, mas era forjada na técnica musical”.

Ao conceber essas sequências, Luxardo trabalha normalmente com poucos eventos em cada uma delas. Isso faz com que sua montagem tenha um ritmo suave, e nos casos do uso das melodias orquestrais de andamento lento, dá-se uma consonância nesse sentido. É o que Tragtenberg (2008, p.51) define como captar a velocidade da cena e contribuir com a sua informação por complementação.

Por exemplo, na sequência 4, Carlos chega em casa após o funeral da esposa. Acende a luz, parado, examina a sala com o olhar, anda até a mesa, se detém um segundo olhando a foto sobre a mesa, e depois se senta e continua a contemplá-la. O tempo transcorrido é de aproximadamente 1'27", Carlos permanece durante toda a cena no interior da sala, e são ouvidas apenas duas melodias lentas que delineiam duas etapas temporais, antes e depois de sentar-se à mesa.

Não raro também encontramos no interior das sequências pontos de sincronia que favorecem o que Matos (2014) define como ênfase da ação, decorrente de um uso da música que “acontece lado a lado com a sequência, reforçando as ações e os movimentos que se passam no filme” (MATOS, 2014, p.54). O autor ainda estabelece uma comparação para esse tipo de função com alguns casos de espetáculos de balé.

Na mesma sequência 4, antes de se sentar à mesa, Carlos hesita, de pé, diante dela, durante o tempo de uma pausa na música, que ao retornar apresentará uma variação modulada da primeira melodia. Um evento musical para o tempo de pé, outro para o tempo sentado, e uma pontuação que evidencia a ação de se sentar à mesa para contemplar a fotografia da esposa.

Dessa maneira, trabalhando com músicas pré-gravadas, Luxardo estabelecia alguns momentos de sincronia que realizavam pontuações muitas vezes sutis, mas capazes de alterar a percepção das cenas. Chion (2015, p.197, tradução nossa) nos ajuda a compreender essas pontuações quando afirma que no cinema, “a música destaca uma palavra, um movimento, um elemento concreto, tal como o fazem no teatro uma rima, o encadeamento de dois alexandrinos⁵⁸, e o final de uma fala”.

Recordemos por exemplo o choque e a posterior troca de olhares entre Carlos e Maria de Belém na sequência 2, pontuado por uma cadência de acordes que desencadeia uma nova melodia, num timbre diferente, quando a câmera, que acompanhava Maria de Belém, passa a acompanhar Carlos.

⁵⁸ Em teoria literária, alexandrino é a denominação que também se dá para o verso dodecassílabo.

Duas melodias, a primeira para a caminhada de Maria de Belém, uma cadência para o choque, e uma segunda melodia, em outro instrumento, para a caminhada de Carlos. A ação evidenciada pela cadência é o choque e a troca de olhares.

Outro exemplo expressivo é o aborrecimento do motorista que conduzia Carlos do funeral até sua casa, na sequência 3. O momento da cena unifica a expressão do motorista, o xingamento e a música, alterada bruscamente por um acorde nos metais com uso de pratos, seguidos de escalas agitadas ainda com os metais, para depois, quando a câmera retorna para Carlos sentado no banco de trás do automóvel, também retornar à melodia tranquila, que já havia sido utilizada quando Maria de Belém depositava flores no túmulo, na sequência anterior.

Mas há um caso no filme de ênfases em ações que são determinadas por síncrese. Na sequência 7, há um indivíduo em uma fila de ponto de ônibus que gesticula *pari passu* com a música. Nessa cena, a música ilustra o que está no pensamento do indivíduo, que se sabe ser a música apenas por seus gestos. Isso explica a expressão de surpresa de Carlos e Maria de Belém ao vê-lo movimentar-se sem nenhuma causa aparente.

Observamos que a reutilização de um trecho musical em específico é outra característica de *Um dia qualquer*. Luxardo lançou mão com frequência dessa iniciativa, chegando a utilizar três vezes uma mesma melodia durante o filme.

Vejamos uma das consequências dessa prática examinando o caso da melodia ouvida pela primeira vez quando Maria de Belém deposita flores sobre uma sepultura, que é reutilizada uma vez.

O primeiro momento em que a melodia aparece é na sequência 2, uma recordação de Carlos do dia em que viu Maria de Belém pela primeira vez. Nessa sequência, essa melodia está associada sobretudo à imagem dela e seu encontro casual com Carlos, e nesse ponto do filme o espectador ainda não tem informações necessárias para saber quem ela é, ou qual sua posterior relação com Carlos. É um dia de finados, o encontro ocorre dentro do mesmo cemitério onde depois ela seria sepultada. Quando sozinhos em cena, nem Carlos, nem Maria de Belém aparentam tristeza, antes o comedimento adequado ao contexto. A melodia, nesse caso, lenta e solene, executada pelos violinos, serve ao ambiente geral da cena.

Todavia, quando se chocam, Carlos e Maria de Belém trocam sorrisos que atestam um interesse despertado mutuamente, podendo até sugerir discretamente um despertar da libido das personagens. Essa troca de sorrisos ocorre ao final da melodia, no momento em que é ouvida uma cadência. As expressões das personagens nesse ponto estão em contraste com a cadência musical, que cresce ganha tensão e ênfase nos acordes, solicitando um desfecho.

O que concluímos é que, nessa cena, as melodias servem ao seu contexto geral, mas no ponto da montagem em que se inicia a cadência a oposição estabelecida com as personagens em primeiro plano cria um estranhamento que terá consequências claras na sua reutilização.

A segunda vez que a melodia aparece, Carlos está enquadrado sozinho, no banco de trás do carro, retornando do funeral e muito abatido, mantém olhos fixos para baixo. A mesma melodia agora encontra consonância direta com seu abatimento.

Recapitulemos então alguns pontos importantes dos dois usos. Na primeira ocasião, a ação ocorre numa recordação de um tempo passado, na segunda, no dia presente vivido por Carlos. Da primeira vez, Maria de Belém está em cena, e em seguida ocorre o seu encontro com Carlos, da segunda vez, Carlos está sozinho, abatido, após sepultá-la.

A partir disso, podemos concluir que a relação de contraste entre a música e o humor das personagens no momento do encontro, antecipava o trágico desfecho para a relação que nasceria dali. Desfecho que se confirmará durante todo o filme já a partir da próxima sequência, quando Carlos chegará em casa e se sentará à mesa para contemplar a foto de Maria de Belém, ponto da narrativa em que o espectador terá informações suficientes para compreender qual relação de Maria de Belém com Carlos, e deduzir que o enterro do início do filme era o dela própria.

Utilizando os termos de Matos (2014, p.58), podemos afirmar que no primeiro uso, a música cumpre uma função de complementar o “ambiente psicológico” do filme, uma tragédia sobre uma relação amorosa que parecia promissora. Já no segundo uso, a função estabelecida é a de pontuar a “emoção subliminar” da personagem.

Essa função de ambiente psicológico estabelecida por Matos (2014) é também alcançada por Luxardo em outros momentos do filme, como por exemplo nas sequências 5 e 6, respectivamente a do encontro entre Tomás e Marlene, e a do passeio de Carlos pela pequena rua que abriga casas de prostituição, onde são utilizados diversos choros.

Na sequência de Tomás e Marlene, durante o uso do quarto e último choro da sequência, Luxardo utiliza o volume sonoro da música para estabelecer um interessante jogo com a percepção do espectador. O resultado obtido é o trânsito de uma mesma música entre os usos diegético e extradiegético.

O jogo ocorre quando Marlene pede a Tomás que ligue o rádio. Tomás a atende, e partir desse momento continuam os seus diálogos, com a música soando em baixíssima intensidade, proporcional ao volume de som que o rádio poderia emitir, numa relação diegética que está fundamentada na verossimilhança da presença da música na cena.

Tão logo Marlene se afasta e inicia sua dança sensual para provocar Tomás, a intensidade da música cresce até o primeiro plano, e assim permanece, mesmo enquanto Marlene vai se despiando e se afastando de sua fonte de emissão sonora, o próprio aparelho de rádio.

A relação de verossimilhança é quebrada e a música passa para o campo extradiegético, visando a motivar a dança de Marlene.

Esse trânsito na forma de se perceber a música na cena é semelhante ao entrevisto por Xalabarder (2013, p.750, tradução nossa) quando afirma que “há outras hipóteses muito úteis, [por exemplo] quando uma diegética se translada a outras cenas, mas mantendo como referência o ponto de origem dessa música”.

Mas é Chion quem define exatamente a técnica de Luxardo, denominando-a música *on the air*.

A partir de uma fonte qualquer (ou melhor, um canal de difusão qualquer) como um alto-falante, rádio etc., que não é necessariamente a fonte original da música, a música *on the air* tanto pode ser ouvida como fundo na atmosfera do lugar onde se desenvolve a ação, como de repente, mantendo sua continuidade musical, pode ocupar o primeiro plano dos elementos sonoros, como se o espectador e o filme estivessem diretamente “sintonizados” na frequência de rádio que escutam, ou que poderiam escutar, as personagens do filme (CHION, 2015, p.194-195, tradução nossa).

Uma última consequência das relações música/imagem que observamos em *Um dia qualquer* está associada ao uso do tempo e ao conceito aristotélico de *mimesis*. Hanslick (2002), mesmo recusando o poder descritivo da música instrumental, admitia sua capacidade de expressar algumas ideias, como, por exemplo, a de velocidade. Luxardo retoma essa possibilidade utilizando a música para reforçar a percepção da pressa de um personagem em cena.

Na sequência 9, um ladrão assalta uma igreja. Inicialmente ele é mostrado em plano aberto e envolto pelo povo que acompanha a procissão do Círio. Nesse momento ele ainda se dirige à igreja onde planeja concretizar o assalto. Não há, para o espectador, uma maneira de extrair a informação da pressa do ladrão apenas com as imagens. À rigor, nessa etapa da sequência, o ator nem está correndo, até mesmo porque está rodeado de outras pessoas. É a música que estabelece a ideia de pressa. Para Radigales, a música

[...] fornece uma equivalência rítmica e o que vemos e escutamos, até mesmo a ponto de alterar a percepção do passar do tempo por parte do espectador: uma cena com determinada música altera o ritmo das imagens e pode conotar lentidão ou rapidez sobre o que vemos, graças precisamente ao que escutamos (RADIGALES, 2008, p.37, tradução nossa).

Já na segunda etapa da sequência, após sair da igreja, a mesma música é retomada, dessa vez com o ladrão andando de fato a passos rápidos, estabelecendo a mesma ideia, mas agora com a consonância entre a movimentação do ator e o andamento da música.

Ao encontrar o padre no caminho, o ladrão precisa disfarçar a pressa, a música é retirada, e após o diálogo com o padre, substituída por outra, de andamento mais moderado, reforçando a ideia de que o ladrão não pode mais sair correndo para não levantar suspeitas. A música tem um desfecho tranquilo, com as imagens do ladrão remando em uma canoa após o assalto concretizado e muito bem-sucedido. Há uma graduação do andamento da música que acompanha a o estado psicológico do ladrão, da pressa à tranquilidade.

Outras sequências de *Um dia qualquer* não detalhadas anteriormente na pesquisa

Como já expusemos na introdução do trabalho, nosso interesse recaiu sobre a música incidental e instrumental incluídas por Luxardo em seus filmes. Algumas poucas sequências, mesmo quando a música está presente sob essas características desejadas em nosso estudo, não foram incluídas na pesquisa, principalmente por seu uso em momentos de transição entre sequências de maior importância para o filme.

Também excluimos as sequências com canções, por motivos anteriormente esclarecidos. Em *Um dia qualquer*, Luxardo as utilizou sempre de maneira diegética.

Por fim, excluimos os dois casos de música diegética instrumental, quando bandas estão na cena tocando em festas dançantes, uma vez que não funcionavam como música incidental. Retornaremos a essa questão nas considerações finais da pesquisa.

Sobre todas essas sequências, concluímos que seria interessante, ao invés de meramente excluí-las do texto, mencioná-las com alguns comentários, de maneira simplificada, sem o rigor da metodologia utilizada até então, sob a justificativa de que assim poderíamos dar ao leitor uma visão geral e completa da música nos filmes e facilitar pesquisas futuras com interesse nessas sequências. Assim, mencionaremos a seguir tais sequências de *Um dia qualquer* e, no decorrer do texto, o faremos igualmente para *Brutos inocentes*.

Um breve trajeto no interior do museu (recordação)

Localização temporal no filme: 34'23" – 35'11"

Duração – 00'48"

Imagem 45: Carlos e Maria de Belém caminham pelo Museu Emílio Goeldi.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Nessa sequência, Carlos e Maria de Belém entram no Museu e caminham até um local onde crianças assistem a um teatro de bonecos (Imagem 45). A música ouvida é mais um dos exemplos do que classificamos como os choros. Identificamos a composição auditivamente como *Assim é que é*⁵⁹, de Pixinguinha. O arranjo é orquestrado, com numerosos metais e percussão.

Trata-se nitidamente de uma breve transição entre cenas, da cena do ônibus até a de um local onde há um teatro de bonecos, no interior do museu, episódio que realmente tem função para a narrativa do filme. A música, nesse caso, apenas ajuda a preencher a transição e, pelas suas características, contribui na construção de um clima alegre e descontraído entre o casal.

⁵⁹ O arranjo é do próprio Pixinguinha. A partitura foi publicada em 2010 pelo Instituto Moreira Salles numa coletânea intitulada *Pixinguinha na pauta*. Uma gravação original do programa “O Pessoal da Velha Guarda”, transmitido pela Rádio Tupi e apresentado por Almirante – muito provavelmente a utilizada por Luxardo no filme – pode ser ouvida na internet em: <https://soundcloud.com/imoreirasalles/04-assim-que#t=0:00>.

Uma visita a um terreiro de candomblé

Localização temporal no filme: 43'37" – 56'03"

Duração – 12'26"

Imagem 46: Tambores no terreiro.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 47: Ritual no terreiro.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Nessa sequência de grande extensão, situada temporalmente no dia do enterro de Maria de Belém, Carlos presencia dois amigos conversando no interior de um ônibus sobre os rituais que um deles presenciou num terreiro de candomblé. Os amigos resolvem ir até o terreiro, e Carlos decide segui-los.

No terreiro há diversos eventos (Imagem 46), e Carlos aparenta se sentir mal enquanto os presencia. Vários pontos de santo são entoados com o devido acompanhamento de tambores (Imagem 47).

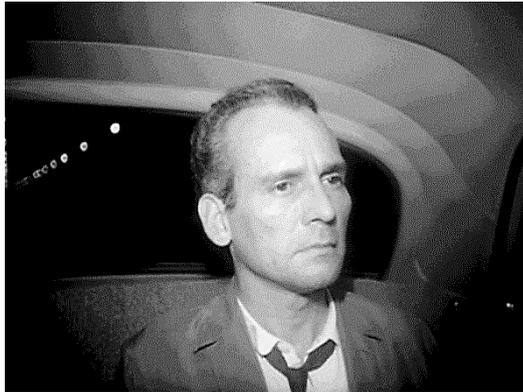
De acordo com os créditos iniciais do filme, trata-se do terreiro do Babalorixá Raimundo Silva.

Uma transição, Carlos toma um táxi

Localização temporal no filme: 1h 03'34" – 1h 03'58"

Duração – 00'24"

Imagem 48: Carlos, novamente, num interior de automóvel.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Após deixar o terreiro de candomblé, Carlos toma um táxi. É repetido um curto trecho da mesma melodia ouvida quando, também num interior de automóvel, ele retornava à sua casa após o enterro de Maria de Belém. Uma melodia lenta, executada pelas cordas.

Há uma reiteração dos usos anteriores, ao associar a composição ao semblante entristecido de Carlos (Imagem 48).

Uma festa dançante (recordação)

Localização temporal no filme: 1h 03'59" – 1h 07'24"

Duração – 03'23"

Imagem 49: Orquestra toca no baile.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 50: Presentes dançam.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Nesta sequência dois choros são executados em arranjos tradicionais (flauta, saxofone, violão, cavaquinho), o segundo, identificado como *Acerta o passo*, de Pixinguinha.

Carlos e Maria de Belém aparecem numa mesa, apreciando uma festa dançante.

Aqui, a música é utilizada de modo diegético, com a orquestra⁶⁰ em cena (Imagem 49), mas o áudio é dublado. O arranjo ouvido não corresponde aos instrumentos que os músicos portam em cena⁶¹. A audição transita entre o primeiro e segundo planos, de acordo com os diálogos presentes na cena.

Aqui os choros são apresentados em aproximação ao contexto social de sua origem no Rio de Janeiro (Imagem 50), já descritos anteriormente por Tinhorão (1998).

Carlos bebe um *drink* num salão

Localização temporal no filme: 1h 12'28" – 1h 15'14"

Duração – 02'46"

Imagem 51: Sebastião Tapajós e Virgínia de Moraes.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 52: Orquestra de Sebastião Tapajós.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

⁶⁰ A denominação “Orquestra”, nesse caso, não denomina a formação usual para execução de concertos e sinfonias da música erudita, mas para grupos que se apresentavam em bailes e festas de salão. É muito provável que os músicos em cena pertençam à Orquestra de Alberto Mota, mencionada nos créditos, pois só há duas cenas com essa formação de orquestra de baile, e no outro caso trata-se da orquestra, também citada nos créditos, como de Sebastião Tapajós, segundo atestou o próprio músico em entrevista realizada em 12 de maio de 2016.

⁶¹ “[...] a distinção entre som diegético e não diegético não depende da fonte real do som no processo de feitura do filme. Antes, depende de nosso entendimento das convenções do ver um filme. [...] Tais convenções de recepção são tão comuns que geralmente não temos de pensar sobre que tipo de som estamos ouvindo em qualquer momento” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.432). Sobre a dublagem, que Veriano aponta como a técnica utilizada por Luxardo em seus filmes, era o padrão da época. Costa (2008, p. 151-159) discorre sobre a lenta passagem para o uso do som direto nos filmes brasileiros de ficção, e dá exemplos como o filme *Câncer*, de Glauber Rocha, com uso dessa técnica, só foi finalizado em 1971. Os gravadores portáteis de som direto passaram a ser utilizados nos filmes de ficção entre as décadas de 60 e 70, mas ainda apresentando problemas técnicos a serem solucionados, seu uso não abarcou toda a produção imediatamente, e muito filmes ainda foram produzidos com o uso da dublagem durante os anos 70.

Após deixar o terreiro, Carlos apanha um táxi e vai até um salão de festas no Forte do Castelo. Lá, sozinho, senta-se no bar e bebe um *drink*, enquanto observa as apresentações musicais.

Duas músicas são utilizadas na sequência, ambas de maneira diegética, com os músicos executando-as em cena. Na primeira, o violonista Sebastião Tapajós acompanha, ao violão, a cantora Virgínia de Moraes⁶² (Imagem 51), ambos interpretam a canção *Tamba Tajá*⁶³, de autoria do compositor Waldemar Henrique.

Na segunda, a Orquestra de Sebastião Tapajós⁶⁴ (Imagem 52) aparece em cena interpretando músicas instrumentais ritmadas, enquanto casais dançam no salão.

A letra da canção *Tamba Tajá* faz referência a uma lenda indígena na qual um índio da etnia Macuxi se enterra vivo junto com sua amada morta. O espectador conhecedor da lenda seria portador de uma convecção que lhe tornaria capaz de perceber a cena como um daqueles casos admitidos por Chion (2015) em que a música que faz parte da ação estabelece consequências narrativas para o filme.

⁶² Nos créditos do filme, o nome da cantora está grafado como Virgínia de Moraes, mas Salles (2007, p.221) o grafava como Virgínia de Moraes, e informa que a cantora nasceu em Araraquara, São Paulo, no ano de 1928. Atuou como cantora, locutora e radioatriz em estações de rádio de São Paulo, Rio de Janeiro e Belém, onde fixou residência. Neto (2013, p. 48) identifica a cantora, equivocadamente, como sendo Marina Monarcha, que na verdade aparece em outra sequência do filme, interpretando *Pregão de cheiro*, também de autoria de Waldemar Henrique.

⁶³ Durante a entrevista que nos foi concedida, Sebastião Tapajós disse acreditar que a sequência foi gravada com som direto, o que não era usual por Líbero Luxardo, que utilizou a dublagem durante todo filme. A tecnologia de som direto, aliás, se popularizou durante os anos 60, o que demonstraria que Luxardo teria acesso a melhor tecnologia da época. Todavia, o violonista admitiu a imprecisão da informação – afinal, a memória poderia traí-lo –, mas afirmou que não se lembrava de ter gravado em estúdio.

⁶⁴ Sebastião Tapajós afirmou que à época não participava de uma orquestra dessa natureza e, portanto, a maneira como os créditos do filme são apresentados está equivocada. Sua presença nas gravações se deve a um convite realizado diretamente pelo diretor a ele, individualmente, para que atuasse na cena.

Uma breve reflexão à beira do rio

Localização temporal no filme: 1h 15'16" – 1h 16'06"

Duração – 00'50"

Imagem 53: Carlos à beira do rio.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Essa sequência também é uma breve transição entre o momento em que Carlos deixa o bar do Forte do Castelo para uma nova caminhada pela cidade, quando terá novas recordações. Ao sair, Carlos contempla o rio calmo e sereno (Imagem 53). É ouvida uma narração de um pensamento com a voz da personagem: “E o pior é que sei que é inútil fugir. Como sei também que não há infortúnio igual ao daquele que foi feliz. Um caminho noturno em que ressoam os passos de doces recordações”.

Durante a cena, é utilizado o trecho de uma composição que possui características assemelhadas às das quatro primeiras sequências do filme, orquestral, e de andamento lento. O trecho mais parece uma cadência final do que uma melodia ou tema. Sua audição fica brevemente em segundo plano, quando a segunda parte da narração do pensamento de Carlos é ouvida.

Uma missa (recordação)

Localização temporal no filme: 1h 19'02" – 1h 21'36"

Duração – 02'34"

Imagem 54: Carlos tranquiliza Maria de Belém durante a missa.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Na cena Carlos e Maria de Belém estão em uma missa. Ela resolve contar-lhe um pesadelo em que ele a abandonava em meio a uma confusão em um lugar semelhante a um manicômio. Carlos a tranquiliza, faz uma breve declaração de amor e pede que ela pense no filho que nascerá (Imagem 54). Após o diálogo, o padre encerra a missa ao som da melodia de *Jesus alegria dos homens*⁶⁵, executada num órgão.

Na cena, é possível argumentar tanto sobre uma percepção diegética, como extradiegética. Ainda que não seja visualizado um músico executando um órgão, nos parece mais consistente a hipótese de percepção diegética, dado o evidenciado contexto da missa e o enquadramento do espaço interno da igreja.

⁶⁵ O título original da melodia é *Jesu bleibet meine Freude*. Ficou eternizada por ter sido incluída no coral final da cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147), de Johann Sebastian Bach.

Vendedora de banhos de cheiro no mercado do Ver-o-Peso (recordação)

Localização temporal no filme: 1h 21'38" – 1h 24'16"

Duração – 02'38"

Imagem 55: Marina Monarcha.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Ao saírem da missa, Carlos e Maria de Belém vão até o mercado do Ver-o-Peso com o intuito de comprar banhos de cheiro para a festa de São João, local onde encontram a vendedora a cantar. A música, uma canção mencionada nos créditos como *Pregão de cheiro*, de autoria atribuída a Waldemar Henrique, é interpretada pela cantora Marina Monarcha⁶⁶ (Imagem 55). Uma introdução instrumental começa a tocar desde que o casal sai da igreja, e é ouvida na maior parte do percurso até o mercado, dividindo o primeiro plano da audição com os diálogos do casal. Do momento em que Marina Monarcha está em cena até o final, a música fica em primeiro plano e o acompanhamento instrumental permanece, relativizando a função diegética da música entre a cantora, em cena, e o acompanhamento “invisível”.

A letra do *Pregão de cheiro* versa sobre as propriedades de banhos feitos com ervas e ramos, capazes de atrair o amor desejado e realizar casamentos.

⁶⁶ Nos créditos do filme, o nome da cantora está grafado como Marina Monarcha, mas Salles (2007, p.218) o grafa como Marina Corrêa Monarcha, cantora lírica, soprano ligeiro, nascida em Belém, Pará, no ano de 1933. Teve carreira nacional e foi solista com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Além da carreira artística, fez carreira na área de educação musical no Conservatório Carlos Gomes e na Universidade Federal do Pará.

Desafio de bois-bumbás na praça (recordação)

Localização temporal no filme: 1h 24'17" – 1h 30'08"

Duração – 06'51"

Imagem 56: Desafio de bois-bumbás.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 57: Desembarque da polícia.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

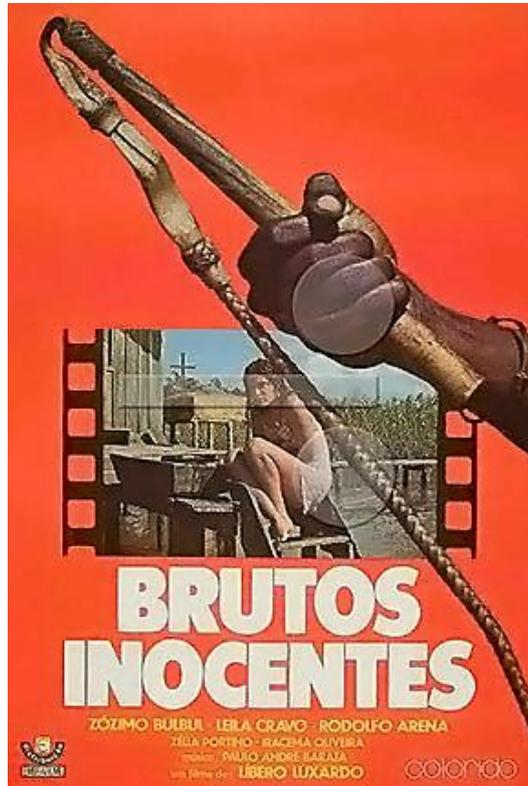
Nessa sequência, Carlos e Maria de Belém assistem numa praça a um desafio entre dois bois-bumbás (Imagem 56) que termina numa briga entre os componentes de cada um dos bois. A polícia é então acionada. Quando o batalhão policial chega, há uma correria generalizada e Maria de Belém é pisoteada.

Durante a cena do desafio, as toadas utilizadas, de acordo com os créditos do filme, possuem letras de Bruno de Menezes e músicas de Waldemar Henrique. Os grupos em cena são os bois Novo querido e Brilhante.

A chegada do batalhão da polícia se dá num carro aberto (Imagem 57), e durante o desembarque dos policiais, Luxardo utilizou por alguns poucos segundos uma melodia executada por cordas, numa região aguda, que rapidamente termina em alguns arpejos ascendentes, acompanhados por madeiras. O trecho termina com a sustentação de uma nota agudíssima. A melodia é executada de forma enérgica e a última nota pode ser associada a uma sirene.

3.2. Brutos inocentes

Imagem 58: Cartaz de *Brutos inocentes*.



Fonte: Site Cinemateca Paraense. Acesso em 21 out. 2015.

http://cinematecaparaense.org/filmes/longa-metragem/brutos-inocentes/_jpg_290x478_upscale_q90.jpg

Drama realizado em dois episódios: *Brutos inocentes* e *A promessa*.

No primeiro, incluído nesse estudo, João, um capataz que controla um seringal, toma por força, em pagamento a supostas dívidas, a guarda de Joana, filha de Inácio, um seringueiro. Durante a Semana Santa, Inácio consegue libertar sua filha.

Ficha técnica

Brasil, Belém, 1974, colorido, 95'.

Produtora: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas.

Direção: Líbero Luxardo.

Produção: Líbero Luxardo.

Argumento: Líbero Luxardo.

Roteiro: Líbero Luxardo e Geraldo Gonzaga.

Direção de fotografia: Roland Henze e Fernando Mello.

Montagem: Líbero Luxardo.

Trilha musical: Paulo André Barata⁶⁷.

Elenco: Zózimo Bulbul, Leila Cravo, Rodolfo Arena, Geraldo Gonzaga, Roberto Soares, Zélia Porpino, Fernando Neves, Iracema de Oliveira, Cláudio Barradas, Eunith Nauar.

Créditos sobre a música exibidos na abertura do filme

Músicas originais: Paulo André Barata.

Gravação: Estúdios Rauland.

⁶⁷ Violonista e compositor, nascido em Belém do Pará no ano de 1946. Filho do poeta Ruy Paranatinga Barata, de quem musicou muitos poemas. Estudou violão com Tó Teixeira e, em 1967, venceu o I Festival da música popular paraense, com a marcha-rancho *Fim de carnaval*, que tinha letra de João Jesus Paes Loureiro. Morou no Rio de Janeiro, onde conviveu com grandes compositores da MPB e aperfeiçoou seus estudos. Algumas de suas composições ganharam alcance nacional quando gravadas por Fafá de Belém.

Sequência 1 – Um cortejo às margens do rio

Localização temporal no filme: 00'50" – 03'17"

Duração – 02'27"

Imagem 59: O cortejo.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 60: Músicos no cortejo.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Duas canoas chegam à margem de um rio com várias pessoas que desembarcam para as estivas que cercam as casas. Inicia-se um cortejo⁶⁸ no qual um menino de branco vai à frente (Imagem 59), seguido de uma pessoa que segura um estandarte (com a imagem de uma pomba branca), e dos músicos⁶⁹ (Imagem 60 – instrumentos que os músicos carregam: tambor [barrica], chocalho [milheiro], flauta transversal e dois violões). Há pessoas aguardando nas estivas para se juntarem à procissão. Essas pessoas carregam animais vivos (patos, galinhas, porcos).

O cortejo segue até a porta de uma pequena igreja, onde aguarda, na entrada, uma mulher segurando uma imagem de Nossa Senhora com fitas presas na base. As pessoas da procissão entram na igreja, algumas fazendo o sinal da cruz em frente à imagem, outras beijam as fitas. Inácio e Joana se ajoelham em frente ao estandarte.

Descrição das músicas

A música, uma melodia em coro com acompanhamento instrumental (baixo elétrico, violão, teclado, bateria, percussão e flauta), se inicia com o desembarque, simultaneamente ao disparo de fogos de artifício; é executada durante toda a procissão, até o momento em que Inácio

⁶⁸ “[...] encenação representando a coroação do menino imperador” (NETO, 2013, p.130).

⁶⁹ Em cena (Imagem 60), usando camisa vermelha, está o próprio compositor das músicas utilizadas no filme, Paulo André Barata.

e sua filha se ajoelham em frente ao estandarte. Durante a procissão é possível ouvir também os grunhidos dos animais em segundo plano, mas a música permanece predominante durante a cena.

É marcada por uma percussão em ritmo de marcha num andamento lento.

A melodia, em coro, é a mesma dos primeiros versos da canção *Esse rio é minha rua*, de Paulo André Barata, que também será utilizada em sua forma original no filme, isto é, utiliza os mesmos intervalos e a mesma sequência, mas com duração e andamento diferentes, além da ausência da letra, já que o coro executa a melodia em vocalise⁷⁰.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

Ainda que um grupo de músicos acompanhem a procissão, a música ouvida durante a cena não é executada por eles, tampouco a melodia em coro entoada pelas pessoas presentes. Isso é facilmente observado pela notória disparidade de timbres entre os instrumentos ouvidos e os visualizados nas mãos dos músicos em cena, e pelo fato de os atores não simularem um canto coral⁷¹.

O andamento lento em ritmo de marcha encontra consonância na caminhada vagarosa da procissão. A montagem da cena também apresenta um ritmo lento. Os cortes são muito sutis, e alternam entre planos⁷² de conjunto ou americanos, portanto, planos próximos. A câmera se movimenta muito lentamente, no sentido da caminhada das pessoas, ou em alguns momentos se mantém fixa. As únicas exceções de cortes mais bruscos são os que, em dois momentos, levam à imagem do estandarte em primeiro plano, mas que não chegam a modificar o ritmo geral da cena.

A pomba branca do estandarte (representação do Divino Espírito Santo na simbologia cristã) aponta para o caráter religioso da procissão, reforçado pela melodia em coro, que pode ser associada à música litúrgica⁷³ em cujo uso a formação coral é recorrente desde a Antiguidade.

⁷⁰ “Exercício vocal ou peça de concerto, sem texto, cantada sobre uma ou mais vogais” (SADIE, 1994, p.1005).

⁷¹ Aqui encontramos o mesmo caso de uso da música mencionado na sequência da festa dançante em *Um dia qualquer*. Ver nota de rodapé número 61, p.91.

⁷² Bordwell e Thompson (2013, p.309) definem os planos utilizados na cena como: de conjunto, “onde as figuras [humanas] são mais proeminentes [do que no plano geral], mas o fundo ainda domina; americanos, “que permitem um bom equilíbrio entre figura e entorno”; e primeiro plano, que “ênfatiza a expressão facial, os detalhes de um gesto ou um objeto significativo”.

⁷³ “[...] Nos tempos bíblicos os coros eram usados no culto judaico. A tradição coral ocidental começa com o cristianismo antigo, em que os escritores patrísticos fazem referência ao canto de antífonas e responsórios nos sécs. II e III. [...]” (SADIE, 1994, p.226).

Sequência 2 – Inácio sai de casa para trabalhar no seringal

Localização temporal no filme: 06'02" – 11'07"

Duração: 05'05"

Imagem 61: Inácio observa a sepultura da esposa da janela.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 62: Inácio atira no quati.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 63: A cobra na árvore.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 64: Inácio sozinho no seringal.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Inácio abençoa Joana na porta de sua casa (uma cabana de madeira). A filha não havia pedido a benção e também nada responde ao pai, que baixa a cabeça com um menear indicando negação (ação que posteriormente é compreendida na narrativa como um lamento pelo fato de Joana ter perdido a fala).

Após entrar na casa, Inácio observa da janela (Imagem 61) a sepultura da esposa sem lápide, apenas com uma cruz em madeira. Depois disso, sai de casa preparado para entrar na floresta e trabalhar no seringal, enquanto a filha termina de preparar seu alimento numa fogueira ao lado da casa. Os dois entram juntos na mata (ele armado com uma espingarda).

Ao entrar na mata, Inácio avista e mira um tucano, mas Joana, apenas com um gesto, evita que ele atire. Mais à frente, ele abate um quati (Imagem 62) e o entrega a filha, momento em que os dois tomam rumos opostos. Ele segue para o seringal, e ela retorna a casa.

Durante o retorno, ela avista uma cobra em um galho de uma árvore (Imagem 63), hesita brevemente, para em seguida passar sob o galho e seguir a caminhada.

Um corte leva até Inácio trabalhando solitariamente entre as seringueiras (Imagem 64).

Um novo corte retorna à Joana chegando em casa e deixando o animal morto do lado de fora.

Descrição das músicas

A música se inicia com uma melodia lenta, apresentada em poucas notas de durações longas, realizada em solo por uma flauta transversal, com acompanhamento de teclado e pequenas intervenções de percussão. É predominante na cena, mas em alguns momentos também se ouvem os barulhos dos animais e do tiro de espingarda do seringueiro.

O improviso que se segue apresenta mais movimentação, com mais notas que possuem duração mais curta. Esse improviso é finalizado com a sustentação de trinados.

A melodia é acompanhada por acordes no teclado que apresentam a clara função de acompanhamento.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A música surge na cena com acordes no teclado. No momento em que Inácio aparece na janela da casa, sozinho, entra a melodia em solo de flauta transversal que acompanha a caminhada na mata e é brevemente posta em segundo plano durante uma curta fala de Inácio à Joana no episódio em que ela o impede de atirar num tucano, retornando imediatamente à intensidade predominante durante o restante da cena.

Quando o evento do quati se aproxima, a flauta passa a sustentar notas longas, deixando que sejam evidenciados novos acordes no teclado, mais agitados, e incluindo dissonâncias. Há uma inversão entre flauta, que momentaneamente passa a fazer função de acompanhamento, e acordes, que ganham destaque. Os acordes crescem ligeiramente em intensidade e, após o tiro no animal, a flauta retorna com uma sessão de improvisos, executados em região mais aguda, em um gesto musical um pouco mais agitado que o tema anterior, sendo reestabelecida a função original de acompanhamento dos acordes. Esses improvisos permanecem em cena durante a

caminhada de retorno da filha para casa, culminando em trinados⁷⁴ nos momentos que antecedem a aparição da cobra.

Quando Joana decide passar sob a cobra na árvore, a música retorna ao ponto do início da sequência. Ouvem-se novamente os acordes iniciais do teclado e o primeiro tema da flauta, agora com as imagens de Inácio trabalhando sozinho no seringal. O tema é retirado em *fade out* enquanto Joana chega em casa e deixa o quati sobre uma mesa improvisada do lado de fora da casa.

A sequência apresenta um uso da música em que, mais do que contribuir para a delimitação da duração da cena, há uma ênfase das ações. Para que essa função se cumpra, há a necessidade de uma sincronia temporal com as imagens.

Definiremos abaixo os pontos de sincronia que coincidem com os movimentos já identificados acima, e detalharemos um pouco mais algumas das relações entre música e imagem estabelecidas na sequência:

1. O inclinar de cabeça de Inácio, iniciando a música na sequência com os acordes do teclado;

2. A chegada de Inácio à janela, onde a melodia da flauta é introduzida. Apenas Inácio está enquadrado quando o tema surge executado por um instrumento solo. O olhar pensativo de Inácio e a ausência de palavras que exprimam esse pensamento, deixam o espaço necessário para que a música seja relacionada a tais pensamentos da personagem;

3. A tentativa de abate do tucano, acompanhada da redução do volume da música para os diálogos;

4. O abate do quati, situação que inclui alguma tensão, representada na música com a troca da melodia que transcorria sem surpresas, pelos acordes dissonantes mais agitados, criadores de uma tensão musical;

5. A visualização da cobra por Joana, sinalizada na música por trinados sustentados na flauta, interrompendo os improvisos que acompanhavam a caminhada de Joana, criando indefinição, uma vez que são sustentados. Após a decisão de Joana de seguir no caminho, ignorando a cobra, eles cessam, havendo o reinício no tema;

6. A imagem de Inácio trabalhando no seringal, que ratifica o retorno do tema.

O ambiente geral da cena é a mata, uma atmosfera bucólica e tranquila. A montagem da cena é realizada sem criar sobressaltos, apesar dos cortes necessários aos diversos eventos em

⁷⁴ Ornamento musical no qual a nota base é alternada, na maioria das vezes com a nota superior, um tom ou semitom acima, de maneira mais ou menos rápida.

cena. O tema, em consonância com essas ideias, evolui tranquilamente em uma intensidade constante.

Sequência 3 – Joana em casa

Localização temporal no filme: 11'08" – 12'12"

Duração – 01'04"

Imagem 65: Joana na sepultura de sua mãe.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 66: João se aproxima em uma canoa.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

A sequência inicia com imagens de Inácio trabalhando na floresta. Um corte leva à Joana, em casa, depositando flores sobre o túmulo de sua mãe (Imagem 65). Um novo corte, e uma canoa com três homens apresentada no rio (Imagem 66), no momento em que se aproxima da casa de Inácio.

Em seguida, Joana é mais uma vez apresentada sobre o túmulo da mãe, num plano ligeiramente mais fechado. Ela então deixa a sepultura toma o caminho da estiva que leva até o rio, onde se senta.

Descrição das músicas

A música possui um arranjo completamente diferente das músicas utilizadas até esse ponto do filme. As anteriores incluíam bateria, teclados e baixo elétrico. Essa agora apresenta um arranjo orquestral.

Iniciada por cordas em registro agudo, é lenta e contida. Uma flauta assume o solo após alguns compassos e progride até uma cadência executada pelas cordas que é sucedida de um forte acorde com metais, que continuam executando energicamente escalas ascendentes e

descendentes com o auxílio de percussão, principalmente pratos, até finalmente devolverem o controle às cordas, que executam uma finalização da melodia.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

Inicialmente há um certo estranhamento causado pela diferença do arranjo dessa música, muito díspar das anteriores, mas utilizada em um contexto retomado – Inácio trabalhando no seringal.

Como um mesmo tema de flauta já havia sido utilizado duas vezes com imagens de Inácio, e numa das vezes a cena também era na floresta, essa nova música tende a acusar uma certa excentricidade.

Ela é introduzida com uma intensidade menor, e cresce repentinamente quando Joana entra em cena. Como não há diálogos, mesmo antes da aparição dela, esse aumento de volume também causa estranhamento.

O acorde de metais sinaliza claramente a presença de João, o capataz, nos arredores, pois uma canoa onde ele está é apresentada simultaneamente. Quando a imagem de Joana sobre a sepultura retorna, a execução enérgica das escalas pelos metais ainda está em curso, permanecendo por mais alguns segundos, até a melodia retornar ao seu caráter inicial, acompanhando a caminhada de Joana até a margem do rio.

Duas características das relações devem ser salientadas.

A primeira é que Luxardo, nesse caso, como já salientado nos comentários de *Um dia qualquer*, utiliza a música de maneira horizontal, contribuindo na percepção da duração da sequência, da aparição de Inácio até Joana sentar-se à margem do rio.

A segunda é que a entrada dos metais apresenta impacto pela sincronia com a imagem da canoa onde estava João, mas esse impacto é enfraquecido imediatamente depois, com o retorno da imagem de Joana, que acabara de ser relacionada à seção lenta da música. Portanto, Joana, sem nenhuma alteração emocional ou gestual, foi associada a dois trechos muito diferentes da música. O que há é uma disparidade entre a duração do trecho com os metais na música, e a duração da permanência das imagens da canoa com João.

Sobre a modificação na instrumentação da música que vinha sendo utilizada até antes dessa sequência no filme, pode ser explicada por uma constatação importante e curiosa, que julgamos conveniente examiná-la apenas agora, depois de termos abordado toda a sequência segundo a metodologia proposta para o trabalho, afinal, importa-nos principalmente compreender como Luxardo articula as relações audiovisuais no interior de cada filme. Todavia

seria grosseiro ignorar tal constatação, e deixá-la para depois poderia prejudicar na leitura a compreensão das relações estabelecidas.

A música da sequência é um trecho da provável música de Pixinguinha, utilizada nove anos antes em *Um dia qualquer*. Mais especificamente, o trecho da sequência 3, quando Carlos é levado para casa, após o sepultamento de Maria de Belém, por um motorista que se aborrece no trânsito, e xinga outro motorista, este de um caminhão que trafegava no sentido oposto.

Sequência 4 – Inácio trabalha no seringal

Localização temporal no filme: 21'42" – 24'00"

Duração – 02'18"

Imagem 67: Inácio chega ao seringal.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 68: Inácio colhe a seiva das seringueiras.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Inácio chega ao local das seringueiras portando sua espingarda e suas ferramentas de trabalho (Imagem 67). Ele percorre as árvores, uma a uma, coletando sua seiva (Imagem 68). As imagens são apresentadas em plano médio e os cortes fluem para planos com enquadramentos próximos.

Ao final da sequência, Inácio retorna para casa, onde guarda sua espingarda e suas ferramentas. Não há diálogos.

Descrição das músicas

A música é uma melodia em flauta transversal, com notas lentas e graves. Há um acompanhamento em teclado e pequenas incursões de percussão. Permanece em destaque durante toda a sequência.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A música é a mesma já utilizada por duas vezes na sequência 2. A primeira quando Inácio aparece na janela, e a segunda quando, ao final, reaparece trabalhando no seringal. Portanto, funciona como um tema para Inácio. A tranquilidade rítmica da melodia lenta, e a sonoridade suave de uma flauta grave apenas acompanhada pelo teclado, em conjunto com a paisagem da floresta e o semblante sereno de Inácio, constroem um contexto bucólico para a sequência.

O fato de esse tema na flauta ter sido atribuído, até aqui, três vezes à imagem de Inácio, confirma o estranhamento citado na sequência anterior, quando sua imagem surge com uma música em arranjo orquestrado.

Sequência 5 – Pensamentos de João com Joana

Localização temporal no filme: 26'42" – 29'30"

Duração – 02'48"

Imagem 69: João deitado na rede.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 70: Delírio com Joana.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

João está em casa, dormindo na rede (Imagem 69). Sua movimentação constante demonstra um sono intranquilo. Então, ele acorda, apanha uma garrafa de cachaça, que estava sob a rede, e se põe a beber e a pensar em Joana.

Há, então, um jogo estabelecido com a montagem, na qual são apresentados alternadamente Joana e João, este último sempre com um olhar fixo e um discreto sorriso. Joana é apresentada de várias maneiras: lavando-se com água que colhe em uma cuia em frente à sua casa, nas margens do rio; depois emergindo das águas do rio e gesticulando como se convidasse alguém para um abraço (Imagem 70); então o próprio João surge em seus pensamentos abraçando e beijando Joana. Nesse momento, João recobra a consciência, o sorriso de desfaz. Então, ele toma nas mãos sua cadela e se põe a beijá-la na boca em sua rede.

Descrição das músicas

A música da sequência consiste em rapidíssimas escalas ascendentes e descendentes executadas num clarinete, em breves acordes com cordas em *pizzicato*, que pontuam a pulsação das escalas. Há duas sequências de escalas intercaladas por uma seção na qual alguns acordes que incluem cordas, madeiras e metais são sustentados, criando uma tensão para o retorno das escalas no clarinete.

O trecho de duas escalas intercaladas é repetido duas vezes, sugerindo uma colagem em sequência da música.

A sonoridade é mais próxima das composições orquestrais de Pixinguinha, utilizadas em *Um dia qualquer*.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A rapidez das escalas e a tensão dos acordes intercalados constituem uma oposição ao ritmo com o qual as personagens são apresentadas: João está deitado, e Joana executa algum tipo de movimento. Sua consonância está nitidamente ligada à velocidade dos pensamentos de João e a libido demonstrada por Joana.

A música sai de cena junto com os pensamentos nos quais Joana aparece. Quando João toma a cadela nos braços, não há mais a presença de música.

Não há nenhuma tentativa de sincronização entre imagens e eventos sonoros.

Sequência 6 – João corta a língua de Seu Maneco

Localização temporal no filme: 35'31" – 36'45"

Duração – 01'14"

Imagem 71: Seu Maneco pesa sua borracha.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 72: João corta a língua de Seu Maneco.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Seu Maneco pesava sua borracha com um funcionário de João, que interrompe a pesagem e resolve realizá-la ele próprio. O intuito é informar que o peso da produção era menor. Atento, Seu Maneco reclama, e acusa o capataz de roubá-lo (Imagem 71).

João imediatamente avança sobre Seu Maneco e começa a espancá-lo. Em um dado momento, dois funcionários do capataz intercedem na luta, derrubando e imobilizando o seringueiro. É quando João se debruça sobre ele, que continua a xingá-lo, e lhe corta a língua (Imagem 72), ordenando em seguida que seja jogado no rio.

Descrição das músicas

Um pequeno trecho musical é utilizado na sequência. Trata-se de uma parte da música utilizada na sequência 3, que já mencionamos, e foi reaproveitada da cena no motorista em *Um dia qualquer*.

Aqui, a música se inicia com o acorde nos metais, aqueles que surgem repentinamente e iniciam uma sequência de escalas ascendentes e descendentes rápidas e enérgicas.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

O uso do trecho musical tem início no momento em que João se atira sobre Seu Maneco para golpeá-lo e permanece durante a luta, sendo retirado apenas quando os funcionários do capataz imobilizam o seringueiro.

A música é ouvida em primeiro plano, acompanhada dos ruídos da luta corporal, e apenas uma fala de Seu Maneco é realizada, chamando o capataz de “miserável”. Todos os outros diálogos da cena são realizados antes ou depois do uso da música.

A força da música realça a violência de João, mais ainda pelo fato de ser utilizada apenas enquanto dura a luta. Uma vez o seringueiro imobilizado, ela sai de cena, como também a ação da luta. A repetição do uso aponta para a antecipação da personalidade violenta de João na sequência 3, quando as mesmas escalas informam sua presença, porém navegando tranquilamente numa canoa.

Sequência 7 – Inácio fabrica um boneco de Judas negro

Localização temporal no filme: 39’38” – 42’05”

Duração – 02’27”

Imagem 73: Inácio chora o sequestro da filha.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 74: Inácio fabrica o boneco.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Esta é uma sequência que se inicia logo após João sequestrar Joana.

O capataz, após a pesagem da borracha de Inácio, informa que o valor a ser pago pela mercadoria não é suficiente para cobrir suas dívidas com a administração do seringal, e que tomará Joana como pagamento.

Inácio é ameaçado com uma faca pelo capataz e orientado a deixar o local. Enquanto João leva embora sua filha, Inácio é apresentado em um plano fechado (Imagem 73). O seringueiro deixa o local em sua canoa, chamando João de Judas.

Um corte leva a Inácio em frente à sua casa fabricando um boneco de Judas, mas negro. Um outro seringueiro se aproxima em sua canoa e indaga por que ele está trabalhando em plena

sexta-feira santa, quando percebe o que de fato Inácio está fazendo. O boneco do Judas é enquadrado em plano fechado (Imagem 74).

O seringueiro, então, segue o caminho do rio, prometendo encontrar Inácio durante a reza. No caminho, encontra outros seringueiros e conta sobre o boneco que viu na casa do amigo.

Ao final, a sequência ainda mostra Inácio concluindo o boneco, subindo em sua canoa e pondo-se a remar em direção à capela, para a reza, tendo como fundo um pôr de sol.

Descrição das músicas

Uma melodia na flauta transversal. Acompanham acordes num teclado e alguns efeitos de percussão. Tem ritmo lento e tranquilo.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

Essa passagem musical é utilizada pela quarta vez no filme. E pela quarta vez ela se inicia com a imagem de Inácio sozinho. As anteriores são nas sequências 2 e 4. Indiscutivelmente, Luxardo cria um tema para Inácio com essa melodia, ideia quebrada uma única vez na sequência 3, como já descrito.

A diferença é que, nessa sequência, a melodia se inicia em primeiro plano auditivo, com a imagem do seringueiro, e depois oscila entre o primeiro plano e sua redução, para que os diversos diálogos sejam sobrepostos. Todavia, em momento nenhum o caráter tranquilo e sereno da melodia entra em conflito com o contexto das cenas que se encadeiam e os diversos diálogos, todos tendo o rio como fundo.

Sequência 8 – Joana lembra do assassinato da mãe enquanto João tenta estuprá-la

Localização temporal no filme: 42'05" – 46'15"

Duração – 04'10"

Imagem 75: João tenta estuprar Joana.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 76: Lembrança de Joana: o assassinato de sua mãe.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

João e Joana estão na casa do capataz. Ele se despe e ordena que ela lhe dê um banho, sob ameaça de ser espancada. Ela inicia a obrigação enojada, virando o rosto para não lhe olhar. Ele, então, pergunta se ela nunca havia visto um homem nu e se dirige até ela, tomando-a por força pelos braços e iniciando uma tentativa de estupro, rasgando suas roupas às gargalhadas.

Joana resiste (Imagem 75), luta contra o capataz, e durante o tempo em que tenta se desvencilhar do algoz, é acometida por recordações do dia do assassinato de sua mãe (Imagem 76), ocorrido em situação de semelhante violência sexual. Durante as lembranças, Joana clama pela mãe e assusta João, pois ela havia perdido a fala no exato dia do assassinato.

O capataz então a deixa no quarto, veste-se e sai com uma garrafa de bebida nas mãos.

Descrição das músicas

Durante a sequência é utilizado um solo livre e agitado de bateria.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

O solo de bateria tem início quando as visões de Joana também principiam, e terminam quando João a solta. Dessa maneira, parece que Luxardo quis evidenciar também a aproximação do momento em que Joana voltaria a falar, tanto quanto os movimentos do embate corporal entre os dois. De uma maneira ou de outra, os ritmos agitados apresentam uma relação de

conformidade com a movimentação dos atores, a partir do momento em que a tentativa de estupro se inicia.

O uso de um solo de bateria também é recorrente no filme, e já havia sido utilizado numa cena inicial, que será descrita nas sequências adicionais, mais à frente no texto.

Sequência 9 – Inácio chega à capela para rezar sobre a imagem do Cristo morto

Localização temporal no filme: 46'18" – 50'20"

Duração – 04'02"

Imagem 77: Inácio chega à capela.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 78: Visão de Inácio. João chicoteia a imagem do Cristo morto.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Inácio chega à vila sozinho em sua canoa e se dirige para a capela, onde todos estão rezando sobre uma imagem do Cristo morto. Ele, então, se aproxima da imagem para realizar suas orações (Imagem 77), momento em que Seu Maneco se posta ao seu lado.

Após se ajoelhar em frente à imagem, Inácio passa a ter uma série de visões que se iniciam com a própria imagem do Cristo ganhando vida e se movendo.

Nesse momento, a montagem inicia um jogo de alternância entre cenas do interior da capela e de João, que está no atracadouro dos barcos se embebedando após o fracasso no ataque à Joana. São mostradas em ciclos imagens de João bebendo e de Inácio vendo o Cristo se mover, até que o seringueiro recobra o controle de sua consciência e fixa o olhar sobre a imagem do Cristo morto, agora estático.

Quando as visões parecem ter sido controladas, Inácio é surpreendido com uma visão ainda mais surpreendente: João se levantando atrás da imagem do Cristo, com um chicote em mãos e dentes caninos proeminentes. O capataz golpeia a imagem do Cristo com o chicote

enquanto encara Inácio (Imagem 78). Após os golpes, o seringueiro novamente retoma seus pensamentos e se levanta, dirigindo-se para fora da capela. Na saída, mesmo se deparando com uma forte chuva, sobe em sua canoa e rema até o atracadouro, onde encontrará o capataz desacordado pela bebida ingerida.

Descrição das músicas

A música desta sequência é a reutilização da música da primeira sequência descrita para o filme. O arranjo para coro da melodia de *Esse rio é minha rua*, executada em vocalise, num ritmo lento, como uma marcha. Neto (2013) comparou-a às ladainhas.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A música é iniciada com uma imagem do lado externo da capela. Logo em seguida, Inácio é apresentado chegando em sua canoa. É utilizada em toda a sequência, até a chegada de Inácio ao atracadouro, após deixar a capela.

O jogo de alternância da montagem, entre o interior da capela e João no atracadouro é acompanhado por um jogo de intensidade da música. Sempre mais forte nas imagens da capela, e reduzida quando João está em cena.

Na primeira vez em que Inácio retoma a consciência e percebe que o Cristo é, de fato, apenas uma imagem, há uma interrupção do uso da música. A cena em que João chicoteia a imagem do Cristo é realizada apenas com o apoio de um ruído forte, como um trovão.

Tão logo Inácio recobra os pensamentos pela segunda vez, a música retorna.

É a segunda vez que a música é utilizada, e pela segunda vez também contribuindo para a evocação de um contexto religioso.

Sequência 10 – João, crucificado sobre uma pequena jangada, é rebocado pelo rio, puxado pela canoa de Inácio, e alvejado com um tiro executado por Seu Maneco

Localização temporal no filme: 51'14" – 54'24"

Duração – 04'02"

Imagem 79: João crucificado.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 80: Seu Maneco atira em João.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 81: João morto.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 82: Inácio se isenta de culpa.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Inácio rema em sua canoa, rebocando sobre uma pequena jangada o capataz, amarrado a uma cruz, como o boneco do Judas negro (Imagem 79).

Inácio olha para o capataz e o indaga sobre sua conhecida valentia naquele momento.

João, através de seu olhar, não se demonstra ameaçador agora, antes arrependido.

Quando Inácio passa em frente à casa de Seu Maneco, ele percebe o que está se passando e fazendo um gesto de vibração com o que vê, dirige-se para dentro de sua casa. O capataz, amarrado e amordaçado, novamente com o olhar, expressa preocupação. Quando retorna,

armado com sua espingarda, Seu Maneco desfere um tiro certo em direção ao capataz, matando-o (Imagens 80 – 81).

Após o tiro, Inácio olha para o corpo do capataz e se justifica, afirmando que Deus sabe que ele não teve culpa (Imagem 82). O seringueiro segue em sua canoa e abandona o corpo de João na jangada, à deriva, seguindo pelo curso do rio.

As imagens de João crucificado à deriva fecham a sequência.

Descrição das músicas

São duas as músicas utilizadas nessa sequência.

A primeira é um solo de flauta acompanhado de tambores e um timbre de teclado. O ritmo dos tambores é contínuo, em ostinato⁷⁵, e num andamento moderado. Os tambores conferem ao trecho musical uma conotação de música tribal.

A segunda música, um arranjo orquestrado, é iniciado por uma melodia lenta nas cordas, que em seguida dialoga com um trompete solene.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

A sequência pode ser dividida em duas etapas, antes e depois da morte do capataz, ideia ratificada pela maneira como as duas músicas são utilizadas.

Na primeira parte, o trajeto da canoa de Inácio rebocando a jangada com João é acompanhado pela melodia na flauta com os tambores acompanhando. O caráter tribal da música, associado à imagem do capataz amarrado, cria uma tensão, uma espera por um acontecimento ritualístico. A morte de João está próxima, como um tipo de sacrifício.

Quando Seu Maneco avista a jangada de sua casa, a música é interrompida.

A segunda parte da sequência pode ser considerada após o tiro, quando a música volta a ser utilizada, dessa vez, a segunda melodia.

Esse novo trecho musical é a reutilização da primeira música ouvida em *Um dia qualquer*. Seu caráter solene é explorado por Luxardo, nas duas ocasiões, associando-a à morte. No primeiro filme, a morte de Maria de Belém, expressa na tristeza de Carlos. Agora, em *Brutos inocentes*, a morte de João, o capataz. A música é sustentada até o final da sequência, com as imagens da jangada à deriva pelo rio.

⁷⁵ Repetição de um padrão musical. Pode ser melódico ou rítmico.

Sequência 11 – Inácio vai buscar Joana na casa de João

Localização temporal no filme: 54'25" – 55'20"

Duração – 00'55"

Imagem 83: Inácio grita por Joana.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 84: Joana conta ao pai o ocorrido.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Descrição das imagens

Inácio chega à casa do capataz e grita pelo nome de Joana que, ao ouvi-lo, sai da casa em direção à canoa do pai. No caminho vê o corpo de João na jangada e hesita, mas logo em seguida prossegue e alcança o pai, que a acaricia.

Descrição das músicas

Aqui ocorre uma nova repetição de um trecho musical já utilizado. Trata-se da segunda parte da música da sequência 2, aquela em que pai e filha entram na mata atrás de caça. Essa seção da música, na sequência 2, é apresentada após o tiro no quati. Um trecho de improvisos na flauta, com acompanhamento de teclado e percussão.

Relações entre músicas e imagens na cena audiovisual

Essa música, na sequência 2, ocorre quando Joana volta para casa sozinha pela floresta. Isso sugere a possibilidade de Luxardo ter tentado criar um tema também para Joana, ideia que, em certa medida, fica prejudicada pela distância temporal para a recorrência, e pelo fato de Joana ter aparecido outras vezes no filme sem o uso da melodia, diferentemente do que fez com o tema atribuído a Inácio, utilizado com maior regularidade. Todavia, essa ainda é a associação mais evidente para o uso da música nessa sequência.

Comentários sobre as relações entre música e imagem em *Brutos inocentes*

Antes de continuarmos analisando nossas impressões sobre as relações entre músicas e imagens em *Brutos e inocentes*, convém acrescentarmos algumas informações importantes sobre a autoria da música. Os créditos do filme, dessa vez, fazem menção expressa à sua originalidade, citando como autor, o compositor Paulo André Barata.

Em conversa realizada ao telefone, na data de 14 de janeiro de 2016, Paulo André confirmou que compôs a música, de fato, exclusivamente para o filme, tanto os trechos instrumentais, quanto as canções *Esse rio é minha rua* e *Indauê Tupã*. Luxardo, quando o procurou, disponibilizou-lhe o roteiro escrito, além de manter com ele algumas conversas sobre como projetava as cenas em que a música seria incluída.

O maior exemplo de o compositor ter podido trabalhar a partir de informações do filme é o uso da melodia do carimbó *Esse rio é minha rua* num arranjo sem letra, para coro com acompanhamento, e que foi usado para evocar contextos religiosos.

Paulo André, com essa iniciativa, pautou musicalmente no filme a oposição entre o sacro e profano. Uma mesma melodia, em dois contextos opostos, utilizados inclusive em encadeamento imediato na montagem, nas sequências 2 e 3. O compositor também nos afirmou que compôs sempre tendo em mente as paisagens ribeirinhas da Amazônia, e lembrava nitidamente que Luxardo havia chamado a atenção para as cenas em que as canoas apareceriam com um pôr do sol ao fundo, para as quais Paulo André destinou trechos executados na flauta transversal.

As gravações foram realizadas antes da edição final do filme, e mesmo tendo o compositor trabalhado como figurante nas cenas do cortejo e da festa no atracadouro, a essa altura, a música já estava pronta.

Paulo André ainda recordou os nomes dos músicos que participaram das gravações: Maisena – baixo, Sam – teclado, Tota – bateria, Paulo Sérgio Freire – percussão, Armando Moura Palha – flauta, ele próprio ao violão e, nas duas canções, Walter Bandeira como cantor.

Todavia, identificamos que, além da música original de Paulo André, Luxardo incluiu trechos instrumentais aproveitados do filme *Um dia qualquer*, sem realizar nenhuma menção sobre isso nos créditos.

Dessa forma, podemos entender as músicas de *Brutos inocentes* em três grupos: as duas canções, as músicas instrumentais, compostas por Paulo André Barata com arranjos que utilizam instrumentos mais comumente encontrados na chamada música popular, e os trechos aproveitados de *Um dia qualquer*, com arranjos orquestrais. Da mesma forma com a qual

abordamos o filme *Um dia qualquer*, nessas análises não trataremos das canções no interior de *Brutos inocentes*.

Como já percebido em *Um dia qualquer*, também em *Brutos inocentes* sequências inteiras são delineadas pela música. Os pontos de corte, dessa maneira, são evidenciados musicalmente, dando relevo a sua duração. A montagem de Luxardo, para Xavier (1977), passa a ter, nesse caso, uma “dimensão sonora”. “Na construção de toda uma cena, a descontinuidade visual encontra mais um forte elemento de coesão numa continuidade sonora que indica tratar-se o tempo todo do ‘mesmo ambiente’” (XAVIER, 1977, p. 28). Podemos ampliar essa noção de “mesmo ambiente” para outros fins, como um mesmo episódio da narrativa, por exemplo.

Na sequência 1, a música se inicia quando as pessoas descem da canoa e só se encerra quando Inácio e Joana se ajoelham em frente ao estandarte.

O mesmo recurso é utilizado durante o filme nas sequências 2 – quando Inácio e a filha entram na floresta juntos, na sequência 4 – quando o seringueiro recolhe a seiva das árvores, igualmente na sequência 7 – quando fabrica o boneco do Judas negro e na sequência 9 – quando participa da reza na capela.

Luxardo ainda faz o mesmo na sequência 10, quando João é morto, amarrado a uma cruz numa jangada, mas com a diferença de dividi-la em dois momentos, utilizando duas composições distintas.

Encontramos ainda outra ideia muito frequente no filme desde a sequência 1, a de criar uma sinergia entre a sonoridade da música e o ambiente geral das cenas. Para Chion (2015), a música contribui para modular o espaço cinematográfico, no qual os sons realistas descrevem apenas certas condições. “A música muitas vezes fornece ao som realista uma expressividade do espaço, utilizando seus próprios códigos”. (CHION, 2015, p. 224, tradução nossa). No caso de *Brutos inocentes*, ela obtida também através das intenções musicais de Paulo André, que dispunha de informações sobre o filme.

Nessa sequência, a música é utilizada para enfatizar o contexto religioso, iniciativa que será repetida na sequência.

Também os temas instrumentais criados por Paulo André priorizam a sonoridade da flauta, com melodias que fluem com tranquilidade, sem muitas tensões tonais e, principalmente, sem variações bruscas de intensidade. Dessa forma, a música, com timbres suaves, andamentos e intensidades contidos, sugere que a floresta não é um local ruidoso, e reafirma o bucolismo das imagens. Essa ideia também pode ser observada, por exemplo, nas sequências 2, 4 e 7.

A sequência 2, na qual Inácio e Joana entram na floresta, reitera outra técnica que Luxardo também demonstrou em *Um dia qualquer*, e a qual Matos (2014) denomina por

“ênfase na ação”. Diversos eventos da sequência são pontuados, como demonstramos nas descrições. Para alcançar essa ênfase, Luxardo estabelece sincronias.

Há diversas maneiras de se estabelecer sincronia temporal entre música e imagem. A mais exata, em que a música “cita” minuciosamente a maior quantidade possível de movimentos nas imagens, é conhecida como *mickey-mousing*, em função de seu grande uso em desenhos animados. Esses movimentos citados musicalmente possuem uma localização temporal na sequência denominada, no vocabulário técnico da produção cinematográfica, por *hit point* (para Chion, pontos de síncrese). A quantidade de *hit points* acaba por graduar a sincronia estabelecida. Nessa sequência de *Brutos inocentes*, Luxardo não utiliza *mickey-mousing*, antes observamos alguns gestos musicais pontuando e também delimitando eventos da ação dramática. Trata-se de uma sincronia mais sutil.

Outra característica marcante no trabalho de Luxardo no filme é o uso de uma melodia como tema.

No cinema, este é um dos recursos mais habituais para incidir sobre aspectos significantes. O termo *leitmotiv* (motivo condutor) é alemão e designa uma pequena célula rítmica e melódica associada a um significado concreto (objeto, personagem) ou abstrato (emoção, sentimento, situação). (RADIGALES, 2008, p. 25).

Na sequência 2, quando o diretor retoma a melodia inicial da flauta, e ao final, quando Inácio torna a ser apresentado, esse recurso é percebido. Em seguida, confirmado, quando por mais duas vezes, a melodia é relacionada à imagem de Inácio, sempre em plano médio ou fechado.

Antecipar uma informação relevante para a narrativa por intermédio da música se configura em outra iniciativa que encontramos no trabalho de Luxardo.

Do ponto de vista horizontal, os sons e as imagens não são elementos alinhados como as estacas de uma paliçada [...]. Têm tendências, indicam direções, têm leis de evolução e de repetição que mantêm um sentimento de expectativa [...]. É pela música que esse efeito é mais conhecido [...]. (CHION, 2008, p. 49).

Destacamos dois episódios mais relevantes em *Brutos inocentes*: aquele da sequência 2, na qual João é visto numa canoa em plano aberto, num contexto tranquilo e silencioso da paisagem natural da cena, mas acompanhado de uma agitação repentina na música, tanto rítmica quanto timbrística, além da intensidade do trecho. O contraste entre música e contexto visual aponta para uma associação ao comportamento violento da personagem João. Convém lembrarmos que o mesmo trecho musical é utilizado quando, na sequência 6, João corta a língua de Seu Maneco.

É também com a presença de João em cena que se dá o nosso segundo exemplo, na primeira parte da sequência 10, na qual Inácio reboca com sua canoa uma pequena jangada

onde está João, imobilizado e amarrado a uma cruz. A música, um solo de flauta, inclui um batuque constante, que não encontra correspondência direta nas imagens, esse conflito sugere uma expectativa, que se dissolve quando a música é retirada de cena no momento em que Seu Maneco avista a jangada e corre para pegar a arma com que executará João. A tensão do batuque, que confere uma característica tribal, ritualística, para a música, funciona como a antecipação de um ritual semelhante a um sacrifício.

Nas sequências 5 e 8, Luxardo procura estabelecer – mais com efeitos sonoro-musicais do que com melodias estruturadas – relações com estados psicológicos das personagens. São os casos em que as escalas de clarinete se associam aos pensamentos de João com Joana, ou quando um solo de bateria é relacionado ao momento em que Joana tem recordações incômodas sobre o assassinato da mãe enquanto João tenta estuprá-la.

Chion compara esse uso da música aos monólogos interiores que alguns diretores utilizam com o uso da palavra, afirmando que dessa maneira a música contribui para a continuidade das dimensões subjetivas e psicológicas no interior dos filmes. “[...] se há algo que a música expresse ricamente, sem que nenhum outro elemento do cinema possa substituí-la nessa função, é o fluxo cambiante das emoções sentidas por um personagem” (CHION, 2015, p.229, tradução nossa).

Antes de apresentarmos, a seguir, as sequências que não foram analisadas mais minuciosamente, entendemos ser importante refletir sobre os motivos para Luxardo incluir em *Brutos inocentes* trechos musicais da música de Pixinguinha utilizados em *Um dia qualquer*.

A hipótese que nos parece mais adequada é a de que a música produzida por Paulo André acabou sendo insuficiente para as pretensões do diretor. Ele dispunha de duas canções, *Esse rio é minha rua* e *Indauê Tupã*, e duas composições instrumentais mais longas, a adaptação da melodia de *Esse rio é minha rua* para um vocalize utilizado em contexto religioso, e a música que aparece pela primeira vez quando Inácio e Joana entram na mata, na sequência 2. Afora esses exemplos, há mais algumas pequenas melodias como o solo de flauta na cena em que pai e filha dormem na rede etc.

O argumento que nos inclina a creditar que a música, em sentido quantitativo, era insuficiente, é o número de reutilizações dos trechos musicais. Duas vezes o arranjo para vocalize (a capela só é utilizada como cenário nessas duas oportunidades), quatro vezes a primeira melodia da sequência 2 (o tema de Inácio), e seis vezes a canção *Indauê Tupã*.

Luxardo utilizou a música de Pixinguinha principalmente seguintes circunstâncias: para expressar o comportamento violento de João, sendo que em *Um dia qualquer*, o trecho havia sido utilizado para ressaltar o aborrecimento de um motorista, e para dar relevo dramático à

imagem de João morto na cruz, com um trecho que no filme anterior estava relacionado à tristeza de Carlos pela morte da esposa. Portanto, eventos de contexto aproximado, e para os quais a música de Paulo André ofereceria resistência no estabelecimento das relações, daí nossa conclusão de que a reutilização da música de Pixinguinha foi a maneira que o diretor encontrou de resolver as lacunas impossíveis de serem preenchidas com a música de Paulo André Barata.

Outras sequências de *Brutos inocentes* não foram anteriormente detalhadas na pesquisa

Da mesma maneira realizada com as sequências não contempladas com a descrição pormenorizada da pesquisa no filme *Um dia qualquer*, apresentaremos abaixo as sequências excluídas do filme *Brutos inocentes*.

Embarcações chegam à margem de um rio para uma procissão

Localização temporal no filme: 00'18" – 00'49"

Duração – 00'31"

Imagem 85: Embarcações no rio.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 86: Plano fechado da imagem da pomba no estandarte.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Na sequência que dá início ao filme, duas embarcações navegam por um rio até a margem (Imagem 85), em uma delas há um menino vestido de branco com um manto vermelho, usando uma coroa sobre a qual há uma pequena imagem de uma pomba e empunhando um pequeno cetro. Também há uma pessoa segurando um estandarte vermelho sobre o qual também há uma pequena imagem de uma pomba branca na extremidade superior da haste (Imagem 86),

além de outra bordada no tecido. Todas essas informações indicam tratar-se da Festa do Divino Espírito Santo⁷⁶.

Fogos de artifício são disparados na chegada à margem e durante a cena, e algumas legendas são lidas sobre as imagens. Tratam-se de alguns agradecimentos iniciais e informações da história do filme, principalmente o seu contexto amazônico.

Em ritmo de carimbó⁷⁷, a canção utilizada⁷⁸ é *Indauê Tupã*, sedo que aqui a música de autoria de Paulo André Barata vem associada à letra de um poema de seu pai, Ruy Paranatinga Barata, que contém em seus versos elementos presentes visualmente na cena, como as embarcações (canoas).

João, o capataz, interrompe uma festa

Localização temporal no filme: 03'17" – 06'02"

Duração – 2'45"

Imagem 87: João sai de casa.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 88: João interrompe a festa.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Nessa sequência, João, o capataz, está dormindo em uma rede. Do lado de fora, próximo a casa, há uma festa, e diversas pessoas dançam um carimbó tocado pelo mesmo grupo de músicos que seguia a procissão, novamente em cena, caracterizando o uso diegético da música. A canção utilizada é *Esse rio é minha rua*, a mesma citada na sequência anterior, quando utilizada sem a letra, com a melodia em vocalize.

⁷⁶ O assunto é abordado com maior profundidade em Neto (2013).

⁷⁷ Aqui o termo faz referência a um gênero musical dançante tradicional no estado do Pará.

⁷⁸ Matos (2015, p.56) descreve esse tipo de uso da música no cinema como uma “referência espacial”. Para que essa função se realize plenamente é fundamental o conhecimento da cultura musical sobre a espaço geográfico ao qual a música se refere.

Ao perceber a música, João levanta-se subitamente e vai até o lado de fora, grita com todos no intuito de encerrar a diversão (Imagem 87). Não recebendo a atenção das pessoas da festa, retorna ao interior da casa para pegar um chicote. Sai novamente, desce as escadas e vai até o pequeno atracadouro onde ocorre a festa e, estalando o chicote, interrompe a música e a dança que ali ocorria, atacando a todos (Imagem 88). Algumas pessoas correm, outras caem no chão e outras ainda se atiram ao rio.

A investida de João sobre a festa ocorre nos últimos trinta segundos da sequência, e durante sua permanência é utilizado um improviso solo, em uma bateria, com ritmos curtos e acelerados. É um gesto musical agitado, como ficarão todas as pessoas presentes em cena e, principalmente, o próprio capataz, João. Há uma correria generalizada em cena. Tentando escapar de João, as pessoas correm em diferentes direções. João também o faz, perseguindo-as com seu chicote. Nessa movimentação, a câmera segue João, e há quatro cortes num espaço curto de tempo. O ritmo da montagem não chega a acompanhar a bateria, seria mesmo impossível, mas é umas das cenas com montagem mais dinâmica de todo o filme.

Essa aproximação entre ritmo da música e ritmo das imagens potencializa a percepção da velocidade que se deseja transmitir (Matos, 2014, p.77), nesse caso, a correria das personagens em cena.

Ao final da cena, a imagem de João é “congelada” e substituída pela de uma vitória-régia, sobre a qual são informados os créditos iniciais do filme. A música ouvida durante os créditos é uma versão instrumental e mais acelerada de *Indauê Tupã*, com improvisos de flauta.

Seu Maneco chega de canoa para visitar Inácio

Localização temporal no filme: 17'28" – 17'52"

Duração – 0'24"

Imagem 89: Seu Maneco visita Inácio.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Esse trecho do filme é talvez o momento mais intrigante, no sentido de estabelecer relações entre imagem e música de todo o estudo. Após encontrar João no rio, o seringueiro, Seu Maneco, rema até a casa de Inácio, onde lhe dirá que não tem nada para os filhos comerem em casa (Imagem 89).

A cena que antecede a das imagens de Seu Maneco remando, são de outro canoero transportando borracha com o uso da canção *Indauê Tupã*. O corte das imagens desse canoero para as de Seu Maneco, corta também bruscamente a canção, e insere sem pausa um curtíssimo trecho orquestrado, com as características da música de *Um dia qualquer*, uma melodia executada com energia por metais.

Não há uma mudança no ambiente geral entre as cenas, como ocorre com a música. Também não há qualquer tentativa de sincronia. O ritmo musical contrasta com a suavidade da canoa de Seu Maneco. É de fato, uma sequência que resiste às tentativas de se estabelecer relações audiovisuais. Matos (2014, p.77) afirma que “às vezes, com o intuito de criar efeitos inusitados, o compositor [no nosso caso, o diretor] pode ser orientado a trabalhar num ritmo aparentemente ‘errado’ para a sequência”.

Uma possibilidade, que tende a parecer forçada, é de a música estar antecipando nessa cena o caráter violento que viria a assumir Seu Maneco no momento em que executa João, o que, de certo modo tem precedente nos procedimentos de Luxardo.

Inácio e Joana acordam em suas redes em casa

Localização temporal no filme: 29’31” – 29’55”

Duração – 0’24”

Imagem 90: Inácio dorme na rede.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 91: Joana dorme na rede.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Essa é uma breve transição no filme, situa-se entre os pensamentos de João, na sequência 5, e as imagens dos seringueiros levando sua produção até o capataz, para o acerto de contas.

Inácio acorda (Imagem 90), ao som de um solo de flauta transversal sem nenhum acompanhamento, e olha para Joana, ainda dormindo (Imagem 91). Depois disso fica pensativo por alguns segundos. Uma leitura possível é a de que a tranquilidade da melodia e o momento de paz da família, criam uma expectativa positiva para a sequência dos fatos, quando João planeja vender sua produção de borracha e deixar o seringal em busca de tratamento para a filha.

Diversas sequências curtas que utilizam a canção *Indauê Tupã*

Localização temporal no filme: 17'09" – 17'28"

Duração – 0'19"

Imagem 92: Várias canoas no rio.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Localização temporal no filme: 19'31" – 20'15"

Duração – 0'44"

Imagem 93: Canoa transporta a borracha pelo rio.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Localização temporal no filme: 29'56" – 30'46"

Duração – 0'50

Imagem 94: Seringueiros transportam a borracha.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Localização temporal no filme: 33'04" – 33'26"

Duração – 0'22"

Imagem 95: Seu Maneco deixa a casa de Inácio.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Localização temporal no filme: 57'15" – 58'05"

Duração – 0'50"

Imagem 96: Inácio e Joana voltam para casa.



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Nos cinco trechos acima citados, Luxardo utiliza a canção *Indauê Tupã*. Ora com o trecho da letra, ora com uma seção instrumental, mas reproduzindo a melodia da letra, como uma referência direta.

Em todos os casos canoas navegam pelo rio (Imagens 92 a 96), e um dos versos da canção diz: “a canoa vai de proa, e de proa eu chego lá”, estabelecendo relação direta entre canção e imagens.

4. NOTA SOBRE A CRÍTICA

Antes de concluirmos nosso texto, extrapolando nosso interesse original pelos filmes em si de Líbero Luxardo, entendidos como fenômenos artísticos, julgamos que uma breve nota sobre as poucas críticas encontradas a respeito da música de seus filmes nos ajudará a contextualizar nossas considerações finais.

Inicialmente, encontramos nessa crítica, no mais das vezes indiretamente, a ideia de que o diretor negligenciava o processo de inclusão da música na arte cinematográfica. Segundo Veriano, o interesse primordial de Luxardo quando produzia um filme era a qualidade da fotografia, o diretor, “[...] quando elogiava um filme, a primeira coisa que mencionava era a condição das imagens. Apaixonado sempre por fotografia, era um perfeccionista na área. O resto improvisava-se” (VERIANO, 2006, p.38).

Sobre *Um dia qualquer*, em crítica publicada no ano de 1965, no jornal *A província do Pará*, João Jesus Paes Loureiro, após dedicar generosos parágrafos sobre o texto do roteiro, a atuação dos atores, a fotografia, escreve que “a música de Pixinguinha e Waldemar Henrique não funciona. Sublinha decorativamente a trama. Não interfere em sua expressividade”. (VERIANO, 1983, p.238).

Já sobre *Brutos inocentes*, Veriano afirma que não teve sua música inicialmente composta por Waldemar Henrique, porque o mesmo recusara o convite. O motivo teria sido o descontentamento com o uso de sua música nos filmes anteriores. Sobre o trabalho de Paulo André Barata, escreveu o historiador que ele

[...] assumiu a trilha sonora de “Brutos inocentes”. Mas é claro que o compositor não assistiu a mixagem, não soube como sua música figurou entre às imagens. Um acorde repentino numa sequência em que um negro (Bubul) surgia crucificado, amarrado numa forquilha sobre uma jangada à deriva no rio, foi criticada por Paulo (e a crítica local) ao ver a primeira cópia (VERIANO, 2006, p.47).

O tom da crítica à época de lançamento dos filmes de Luxardo era negativo, um pouco menos para *Brutos inocentes*. Não que houvesse uma unanimidade absoluta, mas, na maioria das vezes, os escritos apontavam para o que consideravam as falhas dos filmes. Esse sentimento geral, sobre todos os outros aspectos do trabalho do diretor e não apenas sobre a música, além das referências citadas, também pode ser confirmado em Veriano (1983, 1999, 2006, 2008) e Castro (1985, 1986). Neto (2013) dedica uma seção de seu trabalho exclusivamente para a apreciação da crítica dos filmes de Luxardo, na qual rediscute alguns apontamentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o exame dos dois filmes de Luxardo incluídos no trabalho, as constatações sobre as relações encontradas entre músicas e imagens nos ajudam a compreender algumas características do processo criativo do diretor. Em nenhuma literatura que trata de sua obra encontramos considerações dessa natureza.

Iniciemos nossas observações finais tratando da origem das músicas utilizadas, se originais, ou pré-existentes.

Como já mencionamos, acreditamos que a autoria da música instrumental de *Um dia qualquer* pertence integralmente a Pixinguinha. Essa música muito provavelmente era toda pré-existente ao filme, mesmo a instrumental de uso extradiegético, com arranjos orquestrados, andamentos mais lentos e caráter mais sóbrio, das quais identificamos apenas a *Canção da Odalisca*. Além de Luxardo não ter utilizado o adjetivo “original” nos créditos, podemos considerar o fato de termos identificado auditivamente uma parte considerável das melodias e todas terem sido compostas anteriormente ao ano de sua produção.

O termo “músicas originais” é utilizado nos créditos de *Brutos inocentes*, no qual Luxardo contou com composições originais de Paulo André Barata, e aproveitou trechos da música de Pixinguinha utilizados nove anos antes em *Um dia qualquer*.

A primeira consequência disso é que a música instrumental de *Um dia qualquer* apresenta uma unidade sonora mais consistente, que transita entre as composições orquestrais e os choros de Pixinguinha. Já no filme *Brutos inocentes*, essa unidade estético-musical é quebrada. Os arranjos das músicas originais de Paulo André são muito diferentes. Não afirmamos com isso que não seja coerente utilizar num mesmo filme estéticas musicais distintas, mas, no caso de *Brutos inocentes*, músicas esteticamente distintas foram utilizadas com objetivos semelhantes.

Ainda que a música de *Brutos inocentes* tenha sido planejada pelo compositor originalmente para o filme, os efeitos disso para o trabalho de Luxardo apresentam alcance limitado. Isso por que a música foi gravada em separado e antes da montagem. No momento da finalização, portanto, o processo de montagem dos dois filmes acaba por ser semelhante, ficando as alternativas de construir relações de sincronia entre músicas e imagens resumidas à edição. A diferença é que Paulo André concebeu suas composições imaginando as cenas a partir do roteiro, alcançando resultados impossíveis de se obter com o uso integral de música pré-existente, como o já mencionado uso duplo da melodia da canção *Esse rio é minha rua*.

Esse exemplo, inclusive, nos inclina a deduzir que, se Luxardo dispusesse de mais recursos técnicos e financeiros, provavelmente lançaria mão do recurso da recorrência de temas musicais ao longo do filme, com maior sofisticação, mais próximo da perspectiva wagneriana. Isto é, com variações timbrísticas, de andamento, e outras possibilidades musicais. A ideia da reutilização de melodias é muito presente nas obras do diretor, e sempre com implicações narrativas, tornando a música de fato incidental, mas sempre limitada à repetição da mesma gravação.

Se cada cena apresenta seus elementos únicos, criar nuances musicais numa melodia recorrente certamente cria conseqüências expressivas mais consistentes para o filme. Acreditamos, a partir de seus filmes, que Luxardo tinha essa consciência, mas estava limitado por recursos técnicos.

Retomemos ainda o que acreditamos ser o principal recurso técnico do diretor para estabelecer sincronias: a edição. Um exame mais detalhado da música utilizada na sequência 3 de *Brutos inocentes*, quando Joana está em casa e põe flores na sepultura de sua mãe – a qual apontamos ser a mesma utilizada na sequência 3 de *Um dia qualquer*, quando o motorista de Carlos se aborrece –, elucida uma das técnicas que Luxardo utilizava para estabelecer relações entre músicas e imagens sem empregar música original planejada e gravada a partir do tempo calculado das sequências.

O mesmo trecho é utilizado, mas há uma ligeira diferença no momento em que o acorde de metais surge. O trecho está completo em *Brutos inocentes*, mas foi editado em *Um dia qualquer* com a supressão de um compasso. Isso demonstra que Luxardo não só manipulava o tempo das cenas, mas quando necessário, também executava cortes e junções nas composições.

Ao espectador que ouve a música nos filmes como um ingrediente natural a eles, o pormenor música/imagem não faz maior sentido, mas para os que se dedicam a estudar o assunto, essa ideia não se sustenta: o diretor sempre utiliza intencionalmente essa relação. Se bem que seja verdade haver diretores que, por opção, não trabalham com a música, são poucos os que mantêm uma visão do cinema em que a música não tem lugar, mas isso não invalida o fato de que ao ser estabelecida, ela sempre cumpre algum objetivo que a pesquisa pode e deve aclarar.

No caso de Luxardo, a música é um elemento essencial na construção dos seus filmes. Primeiro pela quantidade, pois está presente em todos os momentos. Depois pela constatação de que está lá deliberadamente. Definitivamente, Luxardo gesticula com a música em seus filmes, explora suas relações tanto horizontal como verticalmente.

Em seus filmes, os gestos imitativos não recaem sobre a obviedade de estabelecer síncrese permanentes, ou utilizar os instrumentos musicais para produzir efeitos de sonoplastia, semelhantes a onomatopeias. Seus alinhamentos por gestos imitativos entre música e cena são mais sutis, como quando a música de *Brutos inocentes* evoca uma atmosfera bucólica, ou escalas musicais se associam a estados psicológicos de personagens.

Há também os gestos originais – tanto em *Brutos inocentes* como em *Um dia qualquer* – há momentos em que a música nos sugere algo que não está visível, o contraponto, a verticalidade.

Carlos e Maria de Belém se veem pela primeira vez, os olhares sugerem interesse, atração, até mesmo uma libido, mas os acordes nas cordas crescem em intensidade, estabelecendo uma tensão musical que sugere algo trágico. Luxardo prenuncia o que só mais tarde o espectador descobrirá.

Assim também ocorre quando, num rio tranquilo, no qual, às margens, Joana visita o túmulo de sua mãe, um gesto musical irrompe tendo como imagem associada apenas uma canoa, distante, em plano aberto, que desliza suavemente pelo rio. São escalas enérgicas nos metais, acompanhadas de percussão. Um contraponto explicado pela personalidade violenta do capataz que está na canoa, mas que sequer é mostrado em primeiro plano ou realiza algum diálogo ou gesto violento nesse momento.

Certamente, a música nos filmes de Luxardo não é utilizada de maneira improvisada. Pelo menos não no que diz respeito às ideias para criar relações e produzir resultados estéticos. Ainda que possamos concordar que do ponto de vista técnico, em alguns momentos, esse improvisado pareça justificável. Porém, não julgamos que isso seja motivo para demérito, antes reflexo das condições nas quais o diretor realizava seus filmes à época.

As principais evidências dessas condições são, portanto, problemas de sincronia e reutilizações constantes de uma mesma gravação.

As análises que apresentamos ao longo do estudo, permite-nos concluir que o adjetivo “decorativa”, atribuído pela crítica à música de *Um dia qualquer*, carece de consistência, como também a ideia de que, excetuada a fotografia, todo o resto em Luxardo era improvisado.

Sobre a crítica de que havia “um acorde repentino” numa cena na qual a jangada com João crucificado estava à deriva no rio, não o constatamos. Duas podem ser as explicações para essa discrepância. A primeira, a de que após a crítica, Luxardo modificou a música da cena. Essa é uma explicação muito provável, uma vez que o texto informa que a crítica foi construída sobre uma “primeira cópia”. A outra, a de que a cena não era exatamente a de João crucificado, mas a da aparição da canoa de João no momento em que Joana está no túmulo de sua mãe, na

sequência 3. Se houve esse equívoco, a questão já foi explicada na própria análise da sequência na qual o que há é um problema de sincronia que decorre de uma disparidade de duração entre o tempo do evento sonoro e o da cena filmada. Essa circunstância, de fato, cria um estranhamento ao espectador, que percebe que a música que se relacionava a João, também alcança a imagem de Joana sobre o túmulo na montagem final. Nós a consideramos antes como mais uma consequência dos limites técnicos em que Luxardo produziu seus filmes.

Não poderíamos encerrar o trabalho sem reconhecer a limitação de nossas descrições estabelecida pela própria dificuldade que há em traduzir um som ou uma imagem em palavras. Ao emprendermos esse esforço, valendo-nos do suporte da fenomenologia, acreditamos ter tomado o caminho de, pelo menos, tentar reduzir a distância entre aquilo que é intuído e o que é exteriorizado através da descrição dessa intuição pela linguagem verbal.

Uma melhor apreensão desse trabalho só é possível pelo contato direto do leitor com os filmes, tomando-os pelo amálgama aqui sugerido.

Segundo Mônica Luxardo, seu pai não deixou registros sobre suas decisões técnicas como diretor ou impressões sobre o cinema em geral. Face aos resultados do texto, acreditamos que colaboramos para elucidar, pelo menos parcialmente, como Luxardo pensava a relação música/imagem em seus filmes. Com base nesse resultado, também, é que nos sentimos recompensados em tentar contribuir para lançar luz sobre a produção cinematográfica que ele realizou no Pará.

Cientes da impossibilidade de esgotar o assunto ao qual nos propusemos investigar, entendemos que o trabalho se encerra tão somente como um ciclo, e muito mais propõe possibilidades para novas pesquisas conclusivas do que apresenta conclusões definitivas.

Para que os estudos do Ciclo Amazônico se completem sob a perspectiva aqui adotada, ainda devem ser estudados os filmes *Marajó – Barreira do mar* e *A promessa*, este último, o segundo episódio de *Brutos inocentes*, que esperamos possa ser remasterizado e disponibilizado.

Uma vez analisado todo o ciclo, podem ser aprofundados, por exemplo, estudos comparativos que busquem examinar a existência de um estilo comum aos filmes quanto ao uso da música.

A obra de Líbero Luxardo já motivou outros estudos acadêmicos, como o artigo publicado em 1995, *O espaço e o tempo feminino N'Um dia qualquer – Belém/1960*, da Profa. Luzia Miranda Álvares. A partir de trabalhos mais recentes como os de Neto (2013) e Oliveira (2011), estamos convencidos que a obra de Luxardo pode ser revisitada com proveito em um

ciclo contemporâneo de estudos que abarque outros aspectos da construção estética de seus filmes, obtendo-se com isso resultados até mesmo surpreendentes.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss ilustrado**: música popular brasileira. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ÁLVARES, Luzia Miranda. O espaço e o tempo feminino n'Um dia qualquer – Belém/1960. In: **Asas da palavra**: 100 anos de cinema. Belém: UNAMA, 1995.

ALVES, Bernardo Marques. **Os estudos do som no cinema**: evolução quantitativa, tendências temáticas, e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico. 2013. Dissertação. (Programa de pós-graduação em meios e processos audiovisuais) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjWu72RpqfKAhXDjpAKHdPXB_EQFggdMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F27%2F27161%2Fde-19112013-154644%2Fpublico%2FBernardoMarquezAlves.pdf&usg=AFQjCNHsQ0plROzPbqqkIw-YBLBMg3FmYQ&cad=rja>. Acesso em 18 dez. 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2013a.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2013b.

AUTRAN, Arthur. Luxardo e o cinema brasileiro. In: PARÁ (Estado). Secretaria de Cultura. **Luxardo**: 100 anos. Belém: SECULT/PA, 2008.

BALADI, Mauro. **Dicionário de cinema brasileiro**: filmes de longa-metragem produzidos entre 1090 e 2012. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. 174f. Belo Horizonte, 2007. Dissertação (Mestrado da Escola de Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 3. ed. São Paulo: Escrituras, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo: Unicamp: Edusp, 2013.

CARRASCO, Ney. **Syngkronos**: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CASTRO, Acyr. **Proteção contra a inocência**: textos críticos. Belém: Falângola, 1985.

_____. No limiar do fato. In: **Caderno de cinema**: Líbero Luxardo, o pioneiro. Belém: [s.n.], 1986. Disponível em: < <https://cinematecaparaense.wordpress.com/criticos/acyr-castro/>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

_____. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 2015.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc**: a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Lisboa: Edições 70, 2002.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

LUXARDO, Líbero. **Um dia qualquer**. Belém: Falângola, 1964.

LUXARDO, Mônica; FILHO, Líbero Antônio Luxardo. **Líbero por Mônica e Tom Luxardo**. In: PARÁ (Estado). Secretaria de Cultura. **Luxardo**: 100 anos. Belém: SECULT/PA, 2008.

MACHADO, Lauro Coelho. **A ópera alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MATOS, Eugênio. **A arte de compor música para o cinema**. Brasília: Senac, 2014.

NETO, Advaldo Castro. **O cinema ficcional de Líbero Luxardo**. 150f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. Disponível em: <<http://www.ppgartes.ufpa.br/images/download/Disserta%C3%A7%C3%B5esnormalizadas2013/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20ADVALDO%20CASTRO.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

NETO, Antônio Leão da Silva Neto. **Astros e estrelas do cinema brasileiro**. São Paulo: Edição do autor, 1998.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. **Antropologia e Filosofia**: experiência e estética no cinema e na literatura da Amazônia. 215f. Belém, 2011. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Pará, Belém, 2011. Disponível em: <<http://www.ppgcs.ufpa.br/arquivos/teses/teseTurma2006-RelivaldoOliveira.pdf>> Acesso em: 14 jan. 2016.

- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIXINGUINHA. Orquestra Petrobrás sinfônica. **Pixinguinha sinfônico**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2008. 1 CD.
- RADIGALES, Jaume. **La música em el cine**. Barcelona: UOC, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3 ed. ampl. e atualiz. São Paulo: Senac; São Paulo: Sesc, 2012.
- RIDLEY, Aaron. **A filosofia da música: temas e variações**. São Paulo: Loyola, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SADIE, Stanley (org.). **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1994.
- SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Belém: Secult/PA: Seduc/PA: Amu/PA, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 1991.
- SCHURMANN, Ernst F. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVA, Ramiro Quaresma da. **O site cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual: uma cartografia de vivências cinematográficas**. 218f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, Belém, 2015. Disponível em: <<http://ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2013/Ramiro%20Quaresma.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2016.
- TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- VERIANO, Pedro (coord.) **A crítica de cinema em Belém**. Belém: Falângola, 1983.
- _____. **Cinema no tucupi**. Belém: SECULT/PA, 1999.
- _____. **Fazendo fitas: memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006.

_____. **Líbero Luxardo (1908 – 1980)**. In: PARÁ (Estado). Secretaria de Cultura. **Luxardo: 100 anos**. Belém: SECULT/PA, 2008.

XALABARDER, Conrado. **El guion musical em el cine**. Kindle edition, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. São Paulo: Brasiliense, 1992.