

A trilha musical de Moacir Santos para *O Beijo*: estudo dos Créditos Iniciais¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Lucas Zangirolami Bonetti

Universidade Estadual de Campinas – lucas@lucasbonetti.com.br

Claudiney Rodrigues Carrasco

Universidade Estadual de Campinas – carrasco@iar.unicamp.br

Resumo: O presente artigo se debruça sobre a trilha musical composta por Moacir Santos para os Créditos Iniciais do filme *O Beijo* (1964), de Flávio Tambellini (1925-1976). A partir da análise audiovisual pudemos relacionar a música com os demais elementos visuais, como a reprodução fragmentada do quadro *Cristo Carregando a Cruz*, de Hieronymus Bosch, e as informações textuais que constituem a sequência dos Créditos Iniciais do filme em questão, que permitem explicitar os processos composicionais de Santos.

Palavras-chave: Trilha Musical. Créditos Iniciais. Moacir Santos. *O Beijo*.

Film scoring composed by Moacir Santos for *O Beijo*: a study of the Initial Credits

Abstract: This article focuses on the musical score composed by Moacir Santos for the Initial Credits of *O Beijo* (1964), by Flávio Tambellini (1925-1976). From the audiovisual analysis we could relate the music with other visual elements, such as the fragmented reproduction of the painting *Christ Carrying the Cross* and the textual information, which is the sequence of the Initial Credits of the film in question, which allow us to explain the compositional processes of Santos.

Keywords: Film Scoring. Initial Credits. Moacir Santos. *O Beijo*.

1. Moacir Santos e o cinema brasileiro

Moacir Santos ainda hoje é pouco reconhecido como compositor de trilhas musicais e este artigo é parte de uma pesquisa que resgata suas composições para o cinema brasileiro em meados dos anos 1960². A atuação de Santos no cinema e no audiovisual foi crucial para sua carreira, tendo sido inclusive a ponte para sua mudança rumo aos EUA em 1967, quando compôs para *Love in the Pacific*, de Zigmunt Sulistrowsky (DIAS, 2010: 38-39). Ainda no Brasil, ele trabalhou como compositor e/ou diretor musical das seguintes películas: *Seara Vermelha* (1964), de Alberto d'Aversa (1920-1969); *O Santo Módico* (1964), de Sacha Gordine (1910-1968) e Robert Mazoyer (1929-1999); *Ganga Zumba* (1964) e *A Grande Cidade* (1966), de Carlos Diegues (1940-); *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra (1931-); e *O Beijo* (1964), de Flávio Tambellini (1925-1976).

2. O Beijo

O filme de Flávio Tambellini é uma adaptação da peça *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues (1912-1980), publicada em 1960 e encenada pela primeira vez em 1961 pela companhia teatral “Teatro dos Sete”. É sabido que o autor da peça não ficou satisfeito com o resultado do filme, pois o diretor acabou dando um toque mais autoral no roteiro, não sendo fiel à obra que lhe serviu de referência.

Sua singularidade no rol das transposições rodriguianas, alterando o enredo da peça, esvaziando a componente social e geográfica, lapidando a tipologia interpretativa e emprestando um look expressionista à composição o coloca em um patamar diferente. Nelson não gostou do resultado e creditou o fracasso do filme à ambição artística do projeto, (...) (HEFFNER, s/d: p. 1).

A história também inspirou outras produções; como o *remake* lançado posteriormente, em 1981, dirigido por Bruno Barreto (1955-) intitulado *O Beijo no Asfalto* e até mesmo o clipe da música “Pelo engarrafamento”, do cantor Otto (1968-), de 2001.

O fio condutor da história é o beijo dado por Arandir (Reginaldo Farias) em outro homem, que agoniza no chão após ser atropelado em uma rua movimentada no centro do Rio de Janeiro. O jornalista Mário Ribeiro (Jorge Dória) e seu sogro, Aprígio (Xandó Batista), estão no local e veem o ocorrido. O jornalista inicia uma perseguição a Arandir, publicando diversas notícias sensacionalistas, tanto expõe uma possível condição de homossexualidade quanto acusando-o de infidelidade ao seu casamento com Selminha (Nelly Martins), ambos considerados tabus sociais no contexto do filme. Para ajudá-lo no processo difamatório, Mario Ribeiro conta com a ajuda do delegado Cunha (Ambrósio Fregolente), que promove agressivos interrogatórios com os envolvidos no caso. Dália (Norma Blum), irmã de Selminha, descobre que na verdade seu pai tem uma espécie de amor platônico por Arandir. Levando o longa-metragem a um desfecho trágico no qual o sogro mata Arandir em um ataque de ciúmes, e este, quando está agonizando no chão pede um beijo a Dália, fechando o ciclo do roteiro.

Curiosa é a posição de Jean-Claude BERNARDET em um escrito datado do final dos anos 1960, no qual podemos apontar que a recepção por parte da crítica não foi diferente da do próprio Rodrigues:

Sexo desenfreado e abjeção, alimentados na pequena e alta burguesia, essas são as principais características da obra teatral de Nelson Rodrigues que chamaram a atenção dos produtores cinematográficos. Nelson Rodrigues nunca fez cinema mas teve várias peças (...) filmadas. (...) em *O Beijo*, ao adaptar *Beijo no asfalto*, Tambellini eliminou o que de mais válido havia na peça, a imprensa sensacionalista, conservando apenas o sexo, a que deu uma forma do gênero expressionista norte-americano (BERNARDET, 2007: 129-130).

Apesar de BERNARDET dizer que Tambellini eliminou a imprensa e conservou o sexo, essa afirmação pode ser contestada. Pois na verdade o sensacionalismo da imprensa ainda está presente na narrativa e não podemos dizer que o sexo é mostrado de forma agressiva, pois a sexualidade é mostrada e refletida de uma maneira muito alegórica e pouco explícita, mesmo para os padrões da época.

BERNARDET também comenta o fato de que muitos filmes contemporâneos também exploraram a figura do jornalista como articulador dos enredos:

(...) o jornalista tem contato com muita gente de meios sociais vários, mexe com assuntos diversos, mas em geral fica flutuando entre essas pessoas e esses assuntos sem integrar-se realmente (é pelo menos a imagem que se tem comumente do jornalista); ele é um pouco uma roda solta. O jornalista, protagonista de vários filmes recentes (*Canalha em Crise*, *O Beijo*, *Society em Baby-doll*, *O Desafio*, *Terra em Transe*), passou a aparecer com frequência no cinema brasileiro (BERNARDET, 2007: 142, grifo do autor).

Uma opção dramática do filme é que grande parte da carga emocional é dada ao jornalista em questão. Inclusive, no início do filme, o primeiro plano enquadra o rosto de Mário Ribeiro, bem na altura dos olhos. Sugerindo a impressão de que toda a história é nada mais nada menos que a sua própria visão dos fatos.

2.1 A música de *O Beijo*

O discurso da trilha musical de *O Beijo* apresenta um caminho narrativo bastante preciso, e isso se dá especialmente pela instrumentação das inserções musicais e pelo uso do timbre como material demarcador. Três grandes pilares se caracterizam como os elementos estruturantes:

I) Nos primeiros minutos do filme os sons manipulados “abrem” a percepção do espectador substituindo os sons/ruídos diegéticos³, toda uma estética sonora se instaura durante o trecho.

II) Em toda a parte central do filme, desde o minuto vinte até o fim da primeira hora, um ostinato rítmico no tímpano é inserido persistentemente de maneira a demarcar uma sonoridade recorrente. Funcionando como um *leitmotiv*⁴ do assédio à personagem de Selminha.

III) Apresentados pela primeira vez exatamente na metade do filme, os Trechos Orquestrais ganham força e se estabelecem como sonoridade principal no último terço do longa-metragem.

Permeando os três pilares descritos acima estão as inserções de “Für Elise”⁵, que são apresentadas no início, no meio e no fim do filme, e que, de certa forma, trazem certa unidade musical à trilha, pois o tema vai sofrendo transformações a partir da fricção com os outros elementos apresentados. Por exemplo, as quatro primeiras inserções de “Für Elise” na trilha se dão por instrumentos solo: saxofone, piccolo, flauta, saxofone, respectivamente. Já a última aparição do tema, que é inclusive a última música ouvida em todo o filme, se dá com características orquestrais, ou seja, o tema se apropria da instrumentação que se tornou recorrente ao final da narrativa, propiciando uma fusão do material temático com a instrumentação.

Também é possível notar que alguns dos outros elementos musicais que não comentados especificamente acima são ramificações dessa “veia” principal que estrutura a trilha do filme, tornando-a coesa. Sendo suas inter-relações significativas de rápida compreensão, especialmente por parte de um espectador atento.

2.2 Créditos Iniciais

A concepção dos Créditos Iniciais do filme abrange a sobreposição de quatro diferentes planos, são eles: o discurso do narrador, a imagem, a música e o texto escrito dos créditos em si. Todos eles dialogam de modo a formar uma estrutura coesa, inclusive com a trama do filme, anunciando ao espectador o que ele pode esperar da obra audiovisual que assistirá. Essa seção do filme tem início aos três minutos e quarenta e sete segundos e é precedida pela sequência inicial, comentada acima, que constrói a tensão de todo o longa-metragem: o beijo.

Segue abaixo a transcrição do texto recitado pelo narrador⁶ durante os Créditos Iniciais, que é fragmentado em cinco partes, intercaladas com os trechos musicais:

“Beijou o cara, o morto não pediu o beijo. Ou pediu?”

Já estava morto, de olhos abertos e mortíssimo na hora do beijo.”

[1º trecho musical]

“Comunicar a morte é fácil, chato é explicar o beijo, chato pra burro.”

[2º trecho musical]

“Homem não beija homem, mas um general francês beija outro general francês.

Sujeito casado, bem vestido, a viúva vai ficar besta. *Granfino* morre menos, *granfino* quase não morre. No necrotério todos são iguais, o cadáver é numerado.”

[3º trecho musical]

“No morto, os sapatos são mais tristes que os pés.

Que ideia besta de beijar o atropelado. Eles se conheciam, ninguém beija um desconhecido.”

[4º trecho musical]

“A nossa mais secreta utopia é a morte.

Fratura de crânio, hemorragia intracraniana”

O contexto da fala do narrador sugere que seja um pensamento de Mário Ribeiro e mostra a dúvida presente em seu discurso, tanto no que se refere a uma questão prática como: o atropelado já estava morto ou não, para pedir um último beijo? Até uma reflexão social, quando afirma que, independentemente do valor agregado ao beijo, ele é difícil de explicar, levando-se em consideração a hipocrisia da sociedade em que a trama ocorre; ou quando tenta destituir valor homofóbico lembrando que dois generais franceses se beijam, e nesse contexto não haveria problema. Ao final ele volta a duvidar de Arandir quando sugere que ambos eram amantes, pois “ninguém beija um desconhecido”.

No que tange ao plano imagético, a sequência dos Créditos Iniciais se dá inteiramente mostrando ao espectador o quadro *Cristo Carregando a Cruz*⁷, de autoria atribuída ao artista holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), datado do início do século XVI, reproduzido na figura a seguir:



Figura 1 – Reprodução do quadro *Cristo Carregando a Cruz*, Hieronymus Bosch, século XVI.

Os planos são constituídos por recortes de diferentes porções da imagem, sendo que só o compreendemos como um todo ao fim, quando a câmera se afasta e capta a parede da sala de estar em que o quadro está pendurado, casa essa que depois descobrimos ser do homem atropelado que recebe o beijo. Esse procedimento sugere uma percepção muito distinta da obra de arte, polarizando pequenos núcleos de “personagens” e ampliando o entendimento.

No quadro, é possível perceber um grande grupo de seres humanos estilizados de forma grotesca que parecem intimidar uns aos outros, a sugestão de intimidação é causada tanto pelos semblantes quanto pelos gestos corporais, e isso tudo em volta da figura de Cristo carregando a cruz.

Em um trabalho iconográfico sobre a obra de Bosch, GIBSON descreve o quadro em questão da seguinte maneira:

O primeiro plano é dominado pela figura de Cristo, quase esmagado sob a pesada cruz que Simon de Cyrene prepara para levantar de suas costas. Os Soldados Romanos se aglomeram em torno deles, suas cabeças grotescas subindo vertiginosamente para a esquerda. Apesar de suas gesticulações, entretanto, e apesar da emocionante representação da pose de Cristo desfalecendo (...), a imagem é curiosamente estática (...). Bosh apresentou o caminho para Golgotha [Calvário] como um difuso e pitoresco espetáculo em que os dois ladrões recebem tanta atenção quando o próprio Cristo. De fato, nas duas instancias, o bom ladrão é mostrado se confessando para um padre ou monge, um anacronismo que reflete a tendência do final da Idade Média de realçar o imediatismo dos eventos sacros colocando-os em uma roupagem contemporânea de modos e maneiras (GIBSON, 1972-1973: 83, tradução nossa)⁸.

Tais seres representam diversas camadas sociais, no caso, da Idade Média (clero, exército, vassallos, etc.) e eles podem ser facilmente transpostos para a realidade social do filme em questão, na qual Arandir “carrega a cruz” enquanto é pressionado pelas diversas camadas da sociedade em que se enquadra, a partir da orquestração sensacionalista da imprensa. GIBSON também diz que “as pinturas de Hieronymus Bosch frequentemente refletem o pessimismo que permeava o fim da Idade Média no norte da Europa” (1972-1973: 83, tradução nossa)⁹, outro paralelo pode ser encontrado nessa afirmação, que seria o carma da sociedade colonizada, sempre mimetizando a colonizadora e sempre defasada.

Já o plano da trilha musical da sequência dos Créditos Iniciais é formado por quatro pequenas inserções musicais que são expostas alternadamente com o texto narrado. É nítida a referência feita por Santos a uma sonoridade polifônica, relacionada com a música da Idade Média, flertando diretamente com as imagens de *Cristo Carregando a Cruz*. Os motivos rítmicos em sequência também ajudam a dar uma aura medieval à composição, por remeter aos processos composicionais de música contrapontística polifônica.

Segue abaixo a transcrição dos quatro trechos em notação musical:

Lento



The musical score consists of four excerpts, each with two staves. Excerpt 1 features Sax Baritone and Contrabaixo. Excerpt 2 features Sax B. and Cb. Excerpt 3 features Sax B. and Cb. Excerpt 4 features Cl. B., Sax B., and Cb. Dynamics include *mf*, *pizz.*, and *mp*. The tempo is marked *Lento*.

Ex. 1 – Transcrição da música dos Créditos Iniciais de *O Beijo* (3m 47s, 4m 56s e 5m 30s).

Não podemos dizer que os três primeiros trechos são polifônicos de fato, mas os grandes saltos intervalares na melodia do saxofone barítono fazem alusão ao que chamamos de “polifonia virtual”, técnica encontrada em algumas peças de J. S. Bach (1685-1750), especialmente nas suas suítes para violoncelo solo.

É curioso notar também que a quarta inserção, quando a instrumentação é maior e mais brilhante, ocorre exatamente quando o nome de Moacir Santos aparece nos créditos, dando ênfase ao seu nome. Esse procedimento remonta à tradição *hollywoodiana* de trilha musical, na qual a música dos Créditos Iniciais geralmente enfatiza nomes importantes, como o do diretor, do produtor, ou como nesse caso, do compositor.

A título de exemplo, segue a reprodução de três *frames* retirados dos Créditos Iniciais:



Figura 2 – Reprodução de *frames* dos Créditos Iniciais de *O Beijo*.

4. Considerações finais

Pudemos notar ao longo da pesquisa sobre a obra musical para cinema de Moacir Santos que o compositor atingiu um grau de refinamento bastante elevado em seus trabalhos audiovisuais. E isso se mostrou não ser apenas no que tange à composição musical em si, mas também à articulação dramático-narrativa de sua música com as demais fragmentações do fazer audiovisual. E a análise dos Créditos Iniciais de *O Beijo* serve como um exemplo eficiente para demonstrar mais esse *métier* do compositor, até então pouco reconhecido pela comunidade musical.

Referências bibliográficas:

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARRASCO, Ney. *Trilha Musical - Música e articulação fílmica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993.

DIAS, Andrea Ernest. *Mais “coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Tese de Doutorado. Bahia: UFBA, 2010.

GIBSON, Walter S. “Imitatio Christi”: The Passion Scenes of Hieronymus Bosh. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Stichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties. Vol. 6, No. 2 (1972 - 1973), p. 83-93.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies – Narrative film music*. Londres: London, Bfl, 1987.



HEFFNER, Hernani. *O Beijo*. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/obra%20adaptada/cinema/02_01_06.php>. Acesso em: 09 maio 2013.

Filmografia:

O BEIJO. Direção: Flávio Tambellini. Produção: Flávio Tambellini. Roteiro: Glauco Couto, Nelson Rodrigues (Peça de teatro). Música: Moacir Santos. Intérpretes: Xandó Batista, Norma Blum, Jorge Dória, Eliezer Gomes e outros. 78 min. Brasil, 1964.

Notas

¹ Esse trabalho é um resultado parcial de dois projetos de pesquisa (mestrado concluído e doutorado em andamento) financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que abordam as trilhas musicais de Moacir Santos: Processos nº 2012/11195-4 e 2013/23992-9.

² A vida e obra do músico já foi bem contextualizada em diversas dissertações e teses brasileiras nos últimos anos, e o presente artigo não tem o interesse de recapitular esses dados, visto que o espaço é reduzido. Para um estudo aprofundado da trajetória de Moacir Santos sugerimos a leitura da tese de doutorado de DIAS (2010), presente nas referências bibliográficas desse trabalho.

³ Em sua importante publicação, Claudia GORBMAN (1987) “adota os termos diegético e não-diegético [ou extra-diegético] para identificar os dois tipos de inserção da música na trilha, quais sejam, a música cuja fonte pode ser identificada na ação filmada (*source music*) e aquele cuja fonte não pode ser identificada, respectivamente” (CARRASCO, 1993: 60).

⁴ O termo *leitmotiv*, que pode ser traduzido literalmente do alemão como “motivo condutor”, é usado para nomear um tema musical que apareça recorrentemente ligado a um personagem específico em produtos audiovisuais, mas ele não nasceu nesse contexto, e remete à tradição da ópera wagneriana.

⁵ Uma das composições mais famosas de Ludwig van Beethoven (1770-1827), arranjada por Moacir Santos para a trilha.

⁶ A figura do narrador pode ser considerada como uma alegoria ao próprio Nelson Rodrigues, autor do texto dramaturgico. Pois seus trabalhos usualmente colocavam em xeque sentimentos de uma sociedade hipócrita.

⁷ Esse quadro tem duas versões conhecidas, sendo que a mostrada no filme é uma reprodução da versão completa, que se encontra exposta no Musée des Beaux-Arts, em Ghent (Bélgica).

⁸ The foreground is dominated by the figure of Christ, almost crushed beneath the heavy cross which Simon of Cyrene prepares to lift from his back. The Roman soldiers close in around him, their grotesque heads rising steeply to the left. Despite their gesticulations, however, and despite the touching repetition of Christ's pose in the swooning (...), the picture is curiously static (...). Bosch presented the way to Golgotha as a diffuse, picturesque spectacle in which the two thieves and their captors receive as much attention as Christ himself. Indeed, in both instances, the good thief is shown confessing to a priest or monk, an anachronism which reflects the late medieval tendency to enhance the immediacy of the sacred events by clothing them in contemporary modes and manners (GIBSON, 1972-1973: 83).

⁹ The paintings of Hieronymus Bosh frequently reflect the pessimism which pervaded the late Middle Ages in northern Europe (GIBSON, 1972-1973: 83).