

A música no cinema brasileiro: análise da trilha musical do filme *Argila*

COMUNICAÇÃO

Cintia Campolina de Onofre

Faculdade de Música Carlos Gomes – profa.cintiampolina@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda a análise da trilha musical do filme *Argila*, lançado na década de 1940 no Brasil. A música se divide em original composta por Radamés Gnattali e não original com canções e composições de outros músicos. O trabalho responde algumas questões referentes a inserção e as funções das composições musicais presentes nos filmes musicados por Gnattali sob o olhar de diversos diretores do cinema nacional.

Palavras-chave: *Argila*. Trilha sonora. Gnattali. Cinema brasileiro.

The Brazilian Cinema Music – Analysis of the Soundtrack *Argila* film

Abstract: This paper demonstrates the analysis of the soundtrack of the film *Argila*, launched in the 40s in Brazil. The music is divided into original composed of Gnattali Radames and not with original songs and compositions of other musicians. The study answers some questions regarding the inclusion and the functions of musical compositions present in movies with music composed by Gnattali with several directors of national cinema.

Keywords: *Argila*. Soundtrack. Gnattali. Brazilian cinema.

Introdução

O que marca a década de 40, e principalmente a de 50 no meio musical e cinematográfico no Brasil, é a relação de parceria que se desenvolveu entre três segmentos culturais e de comunicação: o rádio, o cinema e as gravadoras. Havia uma gama de músicos, compositores, cantores de rádio, radialistas e outros profissionais trabalhando no cinema. É importante pontuar que essa tríade foi a marca registrada desse período. Era notória a sistematização dos trabalhos realizados por uma equipe de profissionais para que tudo funcionasse perfeitamente, principalmente nas estações de rádio. A produção contava com arquivos para partituras, *casting* de músicos e cantores contratados, outros tantos arregimentados e maestros e arranjadores fixos. Desta forma, gerava-se a expansão no setor musical e o início de uma configuração para as indústrias do rádio, do cinema e das gravadoras.

O filme *Argila* foi dirigido por Humberto Mauro, de 1938 a 1940 e produzido pela Brasil Vita Filmes no período de implantação do Estado Novo (1937-1945), sob a presidência de Getúlio Vargas. No período em que dirigia *Argila*, Mauro trabalhava no INCE, Instituto

Nacional de Cinema Educativo (INCE), em um projeto que visava o uso do cinema para fins educativos. Naquele momento, o cinema e o rádio eram veículos de comunicação muito utilizados para divulgação de temas nacionalistas e educacionais. O programa de governo tinha questões de industrialização e nacionalização do país como principais metas e é interessante notar que em Argila há também uma representação desse processo tão almejado pelo governo de Vargas.

A inserção da música composta por Radamés no cinema falado

O filme Argila tem a assinatura musical de Radamés Gnattali (1906- 1988) e de Villa Lobos (1887- 1959). Nosso objeto de estudo é a obra de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro e para este entendimento, investigamos sua atuação no campo da música popular e erudita ao longo de sua carreira para perceber influências ocorridas em suas composições que também surgem em sua música para o cinema.

Um divisor na carreira de Radamés ocorreu em 1936, quando foi inaugurada a PRE-8 Sociedade Rádio Nacional do Rio de Janeiro, onde o músico atuou como pianista e posteriormente como arranjador e maestro. É de conhecimento público que a Rádio Nacional foi uma das transmissoras mais importantes do país, que em 1943 era considerada a emissora mais possante da América do Sul (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 53). Gnattali permaneceu por 30 anos como maestro e arranjador da Rádio Nacional, onde contribuiu com mais de 10 mil arranjos musicais para variados programas (DIDIER, 199, p. 41). Com relação a sua participação na programação, Radamés relatou:

Comecei a trabalhar na Nacional, primeiro com um regional, violão, cavaquinho. A Rádio Nacional tinha uma orquestra de salão para tocar melodias e operetas, tinha uma orquestra de *jazz* para tocar música americana e tinha uma orquestra de tango. E eu passei a tocar nas três. Daí me veio a idéia de escrever uns arranjos de música brasileira. O primeiro que fiz foi do *Carinhoso* do Pixinguinha, para orquestra grande (CABRAL; CARVALHO, O pasquim, 1977).

A partir daí, Radamés começou a testar uma das inovações que fez na música popular ao acrescentar a orquestra de cordas no acompanhamento do samba¹ em 1937. Juntamente com Pixinguinha, o maestro dividiu as orquestrações para canções dos maiores artistas na década de 30 (DIDIER, 1996, p. 20). Radamés foi responsável pelo acompanhamento de gravações em importantes gravadoras do período, como a RCA Victor e a Columbia, e orquestrou canções para os cantores mais solicitados no período como Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvia Caldas e Carlos Galhardo. Inicialmente foi muito criticado e

posteriormente copiado por inserir uma orquestra de cordas nos arranjos das músicas Lábios que beijei e Juramento falso de J. Cascata e Leonel Azevedo, cantadas por Orlando Silva. Em 1938, ele introduziu uma orquestra com três saxofones e flauta na gravação das canções carnavalescas A Jardineira e Meu consolo é você, também gravadas pelo cantor. Outro caso ocorreu na década de 40, quando lançou a orquestração do conhecido samba-canção Copacabana, de João de Barro e Alberto Ribeiro, interpretado pelo cantor Dick Farney. Neste arranjo Radamés utilizou oboé, violoncelo, duas violas, oito violinos e dispensou o pandeiro para obter uma marcação rítmica de samba-canção mais leve, contrastando com a voz grave e com toque suave do cantor, causando um grande impacto na carreira do artista (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p.127).

Nesta fase, também notamos o envolvimento de Radamés com a música de cena. Estamos nos referindo ao famoso samba-exaltação de Ary Barroso, *Aquarela do Brasil*, exibido no Teatro Municipal do Rio de Janeiro na revista *Joujoux e Balangandans*. Esta apresentação contou com as orquestras da Rádio Mayrink Veiga e Rádio Nacional sob sua regência. No espetáculo, a canção Aquarela do Brasil foi executada com um arranjo diferente e ousado, segundo Barbosa e Devos, “um arranjo no qual os metais e as palhetas apresentavam uma nova função” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 48). Neste, a introdução incorporou-se à melodia e tornou-se marca do maestro desde então, sendo posteriormente apropriada por outros arranjadores. Esse arranjo foi o primeiro a ser gravado, mas a inovação dos instrumentos de sopro marcando o ritmo advém de um episódio com Luciano Perrone. Neste período a Rádio Nacional ainda não tinha um número expressivo de instrumentistas de percussão e o amigo Perrone, então baterista da Rádio sugeriu que Radamés escrevesse arranjos nos quais a marcação do ritmo fosse distribuída para os instrumentos de sopro.

Adentrando os anos 40, Radamés efetivou sua carreira na Rádio Nacional, já era o primeiro maestro da casa e como reconhecimento por seu trabalho e teve outro marco de sua carreira: a atuação no programa “Um milhão de melodias” (1943). O programa foi patrocinado pela Coca Cola e criado para lançar o refrigerante no Brasil, sob o comando de Almirante, também na Rádio Nacional. Para o programa, Radamés ampliou a orquestra, completando os naipes das madeiras, metais e saxofones, enfatizando nos arranjos as cordas a arco e introduzindo a harpa, a celesta e os tímpanos. Dentro dessas mudanças na instrumentação havia também uma base rítmico-harmônica, com piano (tocado pelo próprio Radamés), percussão (Luciano Perrone: bateria e tímpanos, João da Baiana no pandeiro, Heitor dos Prazeres tocava caixeta ou prato com faca e Bidê no ganzá) e um regional de choro completo (José Menezes, Garoto e Bola Sete cordas dedilhadas: cavaquinho, violão tenor,

banjo, violão, viola caipira). Essa base pode ser considerada uma das inovações mais importantes que Radamés introduziu na Rádio Nacional, pois até então, as bases das orquestras de rádio não introduziam instrumentação brasileira e eram centradas em instrumentos como piano, bateria, contrabaixo e guitarra, padrão norte americano. O programa permaneceu 14 anos no ar.

Podemos afirmar que Radamés iniciou o que se tornou marca registrada em sua carreira para o rádio e para o cinema: a união da orquestra completa com a base harmônica desempenhando padrões rítmicos. Além desta característica rítmico harmônica, os arranjos eram baseados na harmonia com inclusão de acordes dissonantes, principalmente com adição de nonas e estudos oriundos do *jazz* americano. É importante ressaltar que esse tipo de pensamento harmônico aparece mais acentuado na obra de Radamés para o cinema nos anos 50. Assim, com relação à análise da música do filme *Argila*, é possível notar muitas destas características musicais citadas anteriormente.

As músicas presentes no filme *Argila* e participação de Radamés Gnattali

O longa-metragem *Argila* apresenta Carmem Santos, na época também dona da produtora do filme, no papel principal de Luciana, uma viúva rica e admiradora de obras de arte. Ela mora em um castelo e se interessa pela cerâmica Marajó, típico artesanato local. A moça compra uma fábrica produtora de cerâmica e passa a incentivar a arte Marajó. Luciana conhece Gilberto, artesão local também apaixonado pelos objetos de cerâmica marajoenses. Gilberto é noivo de Marina, jovem do vilarejo onde moram. Com o passar do tempo, Gilberto e Luciana se apaixonam. O pai de Marina, também funcionário da cerâmica, vai procurar Luciana e relata que Gilberto acabou o noivado com Marina e que todos na casa estão muito tristes e abalados. Luciana, então desiste de seu amor e diz para Gilberto que não o ama e que nunca o amou. Gilberto vai embora desiludido e Luciana desolada, o vê partir pela janela do castelo.

Argila apresenta em sua totalidade 21 inserções musicais dentre composições originais, temas não originais e canções de cultura popular e é centrado principalmente na presença da música orquestral sinfônica. A análise da trilha musical deste filme, parte da verificação da aproximação do caráter nacionalista e educativo do filme com música, para entendermos sob que aspectos a mesma está inserida dentro da narrativa. O filme conectou quatro figuras importantes no cenário cultural brasileiro: Radamés Gnattali, Roquette Pinto, Humberto Mauro e Villa Lobos. Segundo Almeida: “Independente de suas qualidades ou defeitos, *Argila* criava um pretexto para a exposição de divergências em torno do cinema

educativo e nacionalista” (ALMEIDA, 1999, p. 228). Além dessas afinidades, a narrativa foi calcada na cultura popular, utilizando a cerâmica marajoara como tema norteador. Consideramos que tudo isso colaborou para que o filme acentuasse o caráter nacionalista proposto.

Logo nos créditos iniciais do filme, ouvimos um tema orquestral com melodia no naipe de cordas em andamento lento. No início do filme a música é creditada a Villa Lobos, Heckel Tavares e Radamés Gnattali. Também há a menção para Canção de Romeu composta por Roquette Pinto com letra de Joracy Camargo, com solo de violoncelo de Iberê Gomes Grosso. Na canção, os créditos trazem a assinatura de Radamés Gnattali como arranjador. Esse tema aparece recorrente no filme, sob forma de *leitmotiv*. No *site* oficial sobre Radamés Gnattali, também consta que a seleção musical é de Radamés Gnattali. Assim, sabemos de antemão que Radamés não compôs a trilha musical do filme todo.

No filme aparecem canções justificadas na ação narrativa. A primeira delas é Canção de Romeu com letra de Olavo Bilac, música de Roquette Pinto, arranjo orquestral de Radamés e apresentada por uma voz masculina, na festa de Luciana. Doutor Barroca, amigo de Luciana, faz tudo parecer uma encenação, dá uma capa para o cantor e pede para Luciana colocar outra capa. A moça fica no degrau mais elevado e o homem canta aos pés da escada como se fosse uma serenata. O arranjo de vozes da harmonia acompanha as figuras musicais da linha melódica, sem contrapontos. A melodia não se destinou ao poema completo, somente sobre os versos: 1, 2, 9 e 11.

Abre a janela... acorda!
Que eu, só por te acordar,
Vou pulsando a guitarra, corda a corda,
Ao luar!

As estrelas surgiram
Todas: e o limpo véu,
Como lírios alvíssimos, cobriram
Do céu.

Não foi o vento brando
Que ouviste soar aqui:
É o choro da guitarra, perguntando
Por ti.

Vem, que esta voz secreta
É o canto de Romeu!
Acorda! quem te chama, Julieta,
Sou eu!

Essa canção é apresentada com arranjo orquestral de Radamés, entretanto as imagens da orquestra não aparecem em cena. Analisando a trilha musical de filmes hollywoodianos nos anos 30 e 40, esse recurso de colocação da música desta forma tornou-se uma convenção. Esse tipo de inserção musical em filmes foi comentado por diversos autores. Gorbman aponta esse tipo de emprego da música em filmes dentro do princípio da invisibilidade do aparato sonoro, no qual o aparato técnico da música não diegética não é visível (GORBMAN, 1987, p. 83). A autora estabelece um paralelo com o princípio de

invisibilidade do aparato técnico visual, assim como não vemos câmera, microfones e outros aspectos técnicos em cena, a instrumentação na qual a música é apresentada também não aparece. Outro trabalho que discute esse tipo de colocação da música é do compositor americano Earle Hagen². O autor discute sobre a transição do diegético e não diegético e para ele, muitas seqüências de filmes utilizam esse tipo de inserção que ele denomina como uma inserção híbrida, entre o plano diegético e não diegético (HAGEN, 1971, p. 53). A inserção híbrida pode referenciar a duas fontes de emissão sonora em uma mesma seqüência ou plano, esse tipo de construção sonora no filme ele denomina de *source scoring*. Vale notar que em outros filmes das décadas de 30 e 40 musicados por Radamés, esse tipo de inserção foi bem comum e que o processo inverso ocorre década de 50, no qual a mostra da fonte sonora se tornou constante.

Esse tema, Canção de Romeu, aparece no filme 7 vezes sob diferentes arranjos e duas tonalidades diferentes, entretanto não configura somente um elemento dentro da narrativa. Ele surge para uma situação, personagem e para um objeto de adorno marajoense, o maracá. Além dos créditos iniciais, o tema é ouvido na demonstração da canção por Barroca que canta para Luciana, no momento em que Gilberto devolve o maracá para Luciana, no momento em que Gilberto e sua namorada caminham e nas seqüências finais do filme quando Gilberto abandona Luciana. Nos créditos iniciais e na apresentação da canção, presente na primeira parte do filme, a tonalidade presente para o tema é Sol Maior:

| |
|--|
| leitmotiv Canção de Romeu |
|  |
| Exemplo 1: Trecho da melodia principal da <i>Canção de Romeu</i> – filme <i>Argila</i> |

Participação de Villa Lobos em Argila

Há também inserções com caráter de cultura popular no filme. No salão marajoara do castelo de Luciana, há uma apresentação da dançarina Anita Otero, com uma coreografia baseada em danças indígenas ao som do bailado extraído de uma lenda amazônica: Mandu-Çarará de autoria de Villa Lobos. O músico esteve na Amazônia e estudou a música da região, um destes estudos culminou na composição Mandú Çarará, bailado utilizado em Argila. O bailado apresenta vozes femininas e masculinas, com acompanhamento de tambores e ruídos de chocalhos indígenas. A câmera parada focaliza o palco no qual a índia se apresenta e

depois corta para planos mais aproximados do rosto dela e planos médios de sua dança. No final, o número musical apresenta três cortes rápidos para os músicos vestidos de índios que tocam ao lado do palco, em plano de conjunto. Essa é outra característica da presença do regionalismo e da afirmação da cultura nacionalista no filme. O autor comenta que não sabe ao certo quem sugeriu a Villa Lobos o tema do bailado Mandú-Çarará. Segundo entrevista para Alex Viany, Mauro disse que a música foi composta especialmente para o filme (ALMEIDA, 1999: 204). Entretanto, Villa Lobos já tinha composto a cantata homônima em 1939 para câro infantil, câro misto e orquestra. Portanto, a inserção musical no filme foi uma adaptação deste tema.

Em Argila, o músico Iberê Gomes Grosso aparece tocando violoncelo em O canto do cisne negro, composição de Villa Lobos. No filme, a justificativa para a inserção dessa música instrumental exalta a figura de Villa Lobos, mais uma vez, frisando no filme o caráter nacionalista. Esse tipo de inserção, principalmente a partir da década de 50 nos filmes brasileiros, no que concerne às canções - têm um local e um disfarce para colocação da música. Era comum a música instrumental ser inserida de forma não diegética. Neste caso, a música instrumental é colocada de forma diegética e declarada pela personagem principal que pede a música, cita o nome real do solista e do compositor da mesma. A justificativa aqui para inserção desta música é apenas o desejo de Luciana de ouvi-la. O instrumento de orquestra tocado por Gilberto une duas culturas: o violoncelo representando a cultura erudita e o chapéu de palha lembrando o matuto. Mais uma vez lembrado ao espectador o caráter da modernidade sem o esquecimento das tradições.

Considerações finais

No filme podemos citar algumas características percebidas: a primeira delas é que embora há muitas inserções orquestrais da Canção de Romeu, não há repetição de outros temas musicais, exceto O canto do cisne negro, executado por Iberê Gomes Grosso por duas vezes. Ainda quanto ao *leitmotiv* Canção de Romeu, percebemos que o tema musical por vezes está ligado ao maracá, ora ligado a Gilberto e Luciana e ainda para outras ocasiões. A música, desta forma, colabora para que a unidade se estabeleça. Entretanto, a particularidade mais importante é a opção da colocação da música regional, um fator que colaborou para que a narrativa se firmasse e auxiliasse na empatia com público. É notório que a opção de Mauro, com participação de Villa Lobos, Roquette Pinto e Radamés Gnattali, reforçou as idéias nacionalistas do período propostas pelo governo de Getúlio Vargas e essa opção está em

evidência também no plano sonoro neste filme. É a representação do Brasil Novo, com as atitudes arrojadas da personagem principal, sem perder a admiração pela arte popular do país e o Brasil Velho, com o artesão que mora no interior e não tem acesso à cultura, tudo isso combinado com a música que acompanha cada personagem e está presente nas situações por eles representadas.

Referências:

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas” – Argila, uma cena do estado novo*. São Paulo: Annablume, 1999.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto nacional de música, 1984.

CABRAL, Sérgio; CARVALHO, Hermínio B.; ALVES P., Zivaldo; JAGUARIBE, Sérgio M. G.. *Com a batuta, Radamés*. O pasquim, Rio de Janeiro, 06 maio 1977.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos – A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1999. (Tese de Doutorado).

DIDIER, Aluísio. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

GNATTALI, Roberto e BALLESTÉ, Adriana. *Cátalogo Digital Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Olhar Brasileiro, 2002

GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.

HAGEN, Earle. *Scoring for films*. Hialeah: EDJ Music Incorporation, 1971.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional – O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2005.

Notas

¹ Neste momento nas rádios, a música brasileira era tocada exclusivamente pelos conjuntos regionais, que não necessitavam de arranjos escritos e eram ágeis na improvisação. Os regionais normalmente tinham como instrumentação dois violinos, um cavaquinho, um pandeiro e uma flauta e também acompanhavam cantores. A Rádio Nacional possibilitou aos ouvintes, por meio dos músicos e maestros, outra audição da música brasileira, calcada em arranjos com outra instrumentação, no caso orquestral.

² Earle Hagen tocava trombone e integrou a famosa big *band* de Tommy Dorsey e Benny Goodman. O compositor trabalhou em cinema tendo uma larga experiência nos anos 40 nos estúdios da 20th Century Fox. Nos anos 50, deixou a Fox e começou a se dedicar à composição de música para televisão se tornando um dos principais compositores para seriados.