

Zimbo Trio no cinema: gêneros musicais e análise audiovisual

Zimbo Trio en el cine: géneros musicales y análisis audiovisual

Zimbo Trio in Film: Musical Genres and Audiovisual Analysis

Fábio Uchôa

Universidade Anhembi Morumbi

E-mail: raddiuchoa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0091-2726>

RESUMO:

Este artigo mapeia as colaborações do Zimbo Trio com as construções musicais de quatro longas-metragens dos anos 1960 – *Noite vazia* (1964), *A margem* (1967), *O quarto* (1968) e *As armas* (1969) – examinando as figuras audiovisuais e os significados sociais recorrentes. Para tanto, realiza uma abordagem em dois passos, mesclando a delimitação das características sonoras e dos gêneros musicais (samba-jazz e bossa nova) em discos e shows, sucedida pela análise audiovisual (CHION, 2011), das figuras e funções narrativas nos filmes. Sob o viés de tais análises, busca-se problematizar a situação dessas obras em relação às tensões entre engajamento político e adesão à indústria cultural (NAPOLITANO, 2010), ou entre nacionalismo e universalismo (RAMOS, 1983), em termos de pensamento cinematográfico.

Palavras-chave: *Zimbo Trio. Canção. Cinema Brasileiro Moderno.*

RESUMEN:

Este artículo traza un mapa de las colaboraciones del Zimbo Trio con los trabajos musicales de cuatro largometrajes de los años sesenta – *Noite vazia* (1964), *A margem* (1967), *O quarto* (1968) y *As armas* (1969) – examinando las figuras audiovisuales y los significados sociales recurrentes. Con esta finalidad, lleva a cabo una aproximación en dos etapas, combinando la delimitación de las características sonoras y de los géneros musicales (samba-jazz y bossa nova) en discos y conciertos, sucedida por el análisis audiovisual (CHION, 2011), de las principales figuras y funciones narrativas de las películas. Al amparo de tales análisis,

buscamos problematizar la situación de estas obras frente a las tensiones entre compromiso político y adhesión a la industria cultural (NAPOLITANO, 2010), o entre nacionalismo y universalismo (RAMOS, 1983), en términos del pensamiento cinematográfico.

Palabras clave: *Zimbo Trio. Canción. Cine Brasileño Moderno.*

ABSTRACT:

This paper maps the collaborations of Zimbo Trio with the musical constructions of four feature films of the 1960s – *Noite vazia* (1964), *A margem* (1967), *O quarto* (1968) and *As armas* (1969) – seeking to examine the audiovisual figures and the recurring social meanings. To this end, a two-step approach is carried out, starting from the delimitation of sound characteristics and musical genres (samba-jazz and bossa nova) in records and shows, succeeded by an audiovisual analysis (CHION, 2011), of the main figures and narrative functions in the cinematographic works. Under the bias of these analysis, we seek to problematize the positioning of these works in the face of tensions between political engagement and adhering to the cultural industry (NAPOLITANO, 2010), or between nationalism and universalism (RAMOS, 1983), in terms of cinematic thinking.

Keywords: *Zimbo Trio. Song. Modern Brazilian Cinema.*

Introdução

O objetivo deste artigo é mapear as colaborações do Zimbo Trio com o cinema paulista, tendo por recorte quatro longas metragens com participação musical do grupo – *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, *O quarto* (1968), de Rubem Biáfora e *As armas* (1969), de Astolfo Araújo. Parte-se do pressuposto de que as colaborações do trio apresentam continuidades, em termos de figuras audiovisuais, gêneros musicais e significados. Por outro lado, como obras do cinema brasileiro moderno, tais filmes compartilham a inventividade visual e sonora, tensionando duas vertentes do pensamento cinematográfico do período. Enquanto os longas de Khouri, Biáfora e Araújo aproximam-se do pensamento universalista, que tratava o cinema industrial americano e o moderno europeu como referências artísticas, o filme de Candeias traz um posicionamento nacionalista, lançando olhar aos excluídos locais.

Como descrito por Ortiz Ramos (1983), no final dos anos 1950, assumem contornos mais nítidos os embates entre dois grupos de cineastas e críticos, em torno da atuação do Estado no campo cinematográfico. O polo industrialista-universalista defendia a absorção das formas artísticas e de produção estrangeiras, sem criticar ou prejudicar os fornecedores externos. Esse grupo era constituído por ideólogos das falidas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. O polo nacionalista, por sua vez, com a defesa do nacional e do popular, através de uma industrialização crítica aos monopólios estrangeiros, era composto por partidários do cinema independente, do Cinema Novo e ex-integrantes da Revista Fundamentos, tais como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos.¹ Na presente pesquisa, busca-se demonstrar que o debate das construções audiovisuais associadas ao Zimbo Trio reproblematisa as ambiguidades entre tais posicionamentos, a partir de novas bases, entre música e cinema.

Para tanto, esse estudo divide-se em dois movimentos, incluindo: a) o trajeto do Zimbo Trio nos anos 1960, explorando seus significados sociais e características em termos de gêneros musicais (samba-jazz e bossa nova),² com base na historiografia e nos estudos de música; b) uma análise dos

quatro longas com participações do grupo, anteriormente referidos, tendo em vista as funções narrativas e significados, sob o viés de uma análise audiovisual.³ Isso inclui a identificação das funções dominantes, os pontos de sincronização e as construções narrativas, paralelamente ao debate das continuidades e rupturas, entre a atenção audiovisual analisada e os aspectos histórico-musicais – especialmente as tensões entre engajamento e indústria cultural, que se ressignificam entre as diferentes transformações da MPB e da cultura das esquerdas durante os anos 1960 (NAPOLITANO, 2010), bem como entre os gêneros SJ e BN.

A MPB e o Zimbo Trio nos anos 1960: da BN ao SJ

Composto por Amilton Godoy (piano), Luiz Chaves (baixo) e Rubens Barsotti (bateria), o Zimbo Trio é conhecido pela complexidade dos arranjos e por sua associação com a cantora Elis Regina. Quanto ao estilo, traz uma aproximação entre bossa nova, jazz e samba, na linha dos trios de BN jazzística, consolidados entre 1964-65. No período em que os filmes analisados se inserem (1964-69), o trio grava discos, realiza viagens, acumula prêmios e consolida reconhecimento nacional. Isso inclui os destaques conseguidos por meio do show “O Fino da Bossa” no Teatro Paramount (1964), pelo primeiro LP “Zimbo Trio” (1964), bem como a turnê pela América latina com Elis Regina (1965) e suas aproximações com a TV Record, coroadas com o programa “O Fino” (1965-67).

Entre pesquisadores, há três chaves interpretativas que podem ser associadas ao Zimbo Trio. Para Marcos Napolitano, na linha da MPB como objeto histórico, o Zimbo caracteriza-se pela união entre tradição e ruptura – havendo no caso de “O fino” uma associação entre referências ao samba e uma coloração timbrística bossanovista (NAPOLITANO, 2010, p. 67). Na senda dessa hipótese, o Zimbo foi também pensado como paradigma das transformações da BN, em sua popularização via shows musicais e de TV (MACHADO, 2008). Já na área da música, o Zimbo foi associado ao SJ, pensado como categoria musical que une a estrutura do jazz ao *swing* do samba (GOMES, 2010). À luz dessas colocações, o grupo será aqui enfatizado entre os anos 1964 e 1969, levando em conta as tensões entre engajamento e adesão à indústria que reverberam os embates em torno da BN, do SJ e da MPB nos anos 1960.

Há diversos estudos sobre a BN, partindo de diferentes focos, como a análise da de sua concepção musical – incluindo estética, estrutura e interpretação – por Brasil Rocha Brito (1974); o debate da formação da BN com base no disco “Chega de saudade” por Júlio Medaglia (1974); ou, ainda, em Tinhorão, a interpretação da BN como movimento de estudantes urbanos, impossibilitados do contato com as classes baixas, que realizariam um “novo samba a base de procedimentos da música clássica e de jazz.” (TINHORÃO, 1991, p. 232). Em termos gerais, trata-se de um movimento consolidado em 1959, centrado em João Gilberto e sua sutileza vocal, incluindo o rigor, a clareza, a condensação de procedimentos e o olhar ao cotidiano, sem abrir mão do desejo de conquistar as grandes massas (MEDAGLIA, 1974, p. 119-123). Em comum a tais estudos, pode-se destacar os debates sobre a incorporação de influências estrangeiras, especialmente o jazz, sobre o reprocessamento da canção nacional, especialmente o samba, bem como acerca da singularidade musical e estética assumida pela BN. Entre 1962 e 1964, período que precede a fundação do Zimbo Trio, a BN é tomada pela polarização interna, entre aquilo que Vinícius de Moraes considerava uma linha nacionalista e voltada ao diálogo com as raízes brasileiras e uma linha jazzística, aberta aos triunfos internacionais representados pelo show no Carnegie Hall (Nova Iorque, 1962) (MORAES *apud* SILVA; FONTOURA, 1963).

A primeira aparição do Zimbo na boate *Oasis* (1964) com Norma Bengell, coincide com nova fase da BN, durante a ditadura civil-militar, em contexto de consolidação da indústria cultural, expansão do mercado fonográfico e redefinição da MPB. A anterior polarização entre engajamento e adesão ao mercado será nuançada. Despontam os diálogos com a juventude universitária, por meio dos shows no Teatro Paramount e depois via TV, em programas como “O fino”, com presença marcante do Zimbo Trio. Os espetáculos no Paramount unem músicos estreados e consagrados, funcionando como um elo entre o público da BN e a posterior explosão da MPB na TV. As tendências musicais, por sua vez, explicitam-se nos três álbuns gravados em tais eventos – *O Fino da Bossa Nova*, *Os Grandes Sucessos* e *Paramount - o templo da bossa*. Há neles amplo espaço para a música instrumental, especialmente a partir de trios – baixo, bateria e piano – e outras formações jazzísticas. No primeiro dos discos, desponta o Zimbo Trio, firmando seu virtuosismo associado à BN instrumental. O arranjo para *Garota de Ipanema*, por exemplo, traz uma leitura jazzística com “breaks, mudanças de andamento, ornamentos introdutórios e modulares, improvisos sobre a

melodia original” (NAPOLITANO, 2010, p. 44). Os shows colaboram para a popularização da BN, unindo profissionalização e afirmação de uma cultura jovem de oposição, porém aberta à indústria cultural.

Com a TV, nota-se uma ampliação do público, incluindo uma sobreposição de experiências culturais, de um público acostumado ao rádio do fim dos anos 1950 e à MPB televisionada dos anos 1960. Amplia-se também a noção de MPB, herdeira da BN, mas agora incorporando novos estilos musicais. Mapeando essas tensões, vale destacar definições de MPB por pesquisadores do período. Em “O conceito de MPB nos anos 60”, Napolitano (1999) refere-se à MPB como centro de um amplo debate estético-ideológico. Para ele, a MPB fundamenta-se nos embates entre BN e samba tradicional e, por outro lado, nos diálogos com diferentes “gêneros musicais, timbres, padrões de interpretação e performance” (NAPOLITANO, 1999, p. 13) Entre suas características: “a incorporação de materiais musicais ‘populares’ (vividos pelos segmentos mais baixos da pirâmide social)” através de “técnicas musicais sofisticadas (desenvolvidos pelos segmentos sociais médios e superiores)” (NAPOLITANO, 1999, p. 22). No campo da estética, Celso Favaretto (2007) defende uma linha evolutiva da MPB, incluindo a BN como origem e o Tropicalismo como marco renovador. Enquanto na MPB havia uma contraposição ao isolamento de tradições musicais, o Tropicalismo avançaria para os não limites entre os gêneros nacionais e estrangeiros, mas também entre engajamento e diversão. Sob o viés de uma análise ideológica, Walnice Galvão defende a inexistência de engajamento na MPB. Para ela, tais canções denunciam, mas não trazem imperativo de ação, apenas evasão, a partir de ampla mitologia, de figuras como a da “espera”, ou de um “dia que virá” (GALVÃO, 1976, p. 95).

Vale lembrar que a explosão midiática do Zimbo Trio se associa à participação em “O fino”, programa televisivo considerado “lugar eleito pela crítica e autores, como palco da consagração da moderna MPB como um fenômeno ‘de massa’, atingindo um público eclético, amplo e variado” (MACHADO, 2008, p. 15). Os musicais de TV formam um novo gênero, herdeiro de experiências do rádio e do teatro, a partir de uma estética híbrida – unindo bailes estudantis, concertos musicais e performances teatrais engajadas. Entre tais programas pode-se citar “O fino” (maio 1965), que era líder de audiência na TV Record, colaborando com a padronização dos seriados musicais. O programa era apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, com acompanhamento do Zimbo Trio. Contando com forte investimento em equipe – trabalhos da Equipe A, capitaneada por Marcos

Lázaro (MACHADO, 2008, p. 71) – o programa foi um grande sucesso. A dupla Elis Regina/Jair Rodrigues funcionou bem – ela conquistava os fãs da bossa nova e ele se encarregava dos que eram contra (MELLO, 2003, p. 111). Vale também lembrar da importância das performances de Elis com “Suas interpretações [...] eletrizantes, a alegria contagiosa que transmitia [...] com um compósito de voz e corpo, canto e coreografia articulados numa alegria juvenil e irresistível [...]” (CAMPOS, 1974, p. 54). Quanto ao repertório, era amplo, unindo gerações e gêneros musicais:

O repertório do programa tentava conciliar “tradição” e “ruptura”. A base instrumental do Zimbo trazia de volta alguns ornamentos e uma acentuação rítmica que remetia ao samba tradicional, ao mesmo tempo em que a coloração timbrística trabalhava dentro da informação bossanovista, só que mais próxima ao hot-jazz (baixo, bateria, piano). [...]. Os constantes pot-pourris, uma das marcas da dupla Elis e Jair, eram muito questionados por alguns músicos e críticos, mas acentuavam o efeito de apoteose carnavalesca na plateia (NAPOLITANO, 2010, p. 67).

Durante esse trajeto, a MPB se reconstrói, abarcando um conjunto mais amplo de gêneros e experiências estéticas, conciliando “qualidade e popularidade”, “mercado e engajamento político” (NAPOLITANO, 2010, p. 69). O Zimbo Trio aproxima-se desse paradigma, ao trabalhar com o repertório da BN e do samba, a partir de arranjos e técnicas inspiradas pelo jazz. Tal dualidade foi uma marca do grupo nos shows do Paramount e na TV, motivando diálogos com Elis Regina, que unia brasilidade, jazz e uma linguagem cênica despojada. Segundo Elisete Cardoso, Elis opunha-se à sobriedade interpretativa, esbanjando “seu domínio de ornamentos e sua afinação perfeita, mas sem pretender a ‘limpeza’ vocal: o ataque silábico, as mudanças de andamento, as divisões rítmicas sugeriam uma volta ao som sujo das gafeiras e dos clubes de hot-jazz (CARDOSO *apud* NAPOLITANO, 2010, p. 84).

Por outro lado, à luz do samba-jazz, o Zimbo dialoga com um gênero musical existente desde os anos 1950, fundamentado em improvisos sobre elementos do samba. Tal prática precede a BN, sendo inaugurada por músicos como Jonny Alf, Luizinho Eça e João Donato, marcando os anos 1963-67, a partir de trios de inspiração jazzística.⁴ Na linha de Jonny Alf, nota-se uma base rítmica proveniente do samba, associada a procedimentos do jazz. Entre as diversas incorporações ou bricolagens: o improviso como momento virtuoso dos instrumentistas; o formato triádico dividido entre exposição do tema/improvisação/reexposição do tema; em termos melódicos certos padrões do fraseado jazzístico, bem como a “atmosfera ardente, vibrante, com dinâmicas fortes e performances intensas [...]” (GOMES, 2010, p. 59). A exploração dos “limites possíveis de execução, com

solos extensos e virtuosísticos”, permitem aproximações com o *hard-bop*, configurando o SJ como gênero instrumental vigoroso. A BN, ao contrário, com seu “caráter suave, intimista, econômico e conciso”, funda-se num ritmo sintético, recriado a partir da matriz do samba, mas que tende à síntese e à contenção. Trazendo “o canto sussurrado, a melodia de notas longas sobre os graus altos da harmonia, [e] o ritmo enxuto” (GOMES, 2010, p. 59), a BN pode ser aproximada do *cool jazz* – tendência caracterizada naquele período pelas notas longas e a postura *cool* de Miles Davis. A referida metáfora, pensando SJ e BN como correspondentes brasileiros do *hard-bop* e do *cool jazz*, já estava presente no debate dos anos 1970. É o caso da pesquisa de Brasil Brito, que retoma o paralelismo mencionado, porém indicando que o recurso ao silêncio na BN seria herança da música erudita minimalista (BRITO, 1974).

O Zimbo Trio dos anos 1960 pode ser visto como um SJ camerístico, com arranjos complexos. Os dois primeiros discos – “Zimbo Trio vol. 1” (1964) e “Zimbo Trio vol. 2” (1965) – deixam claras as particularidades do grupo: um som instrumental, virtuoso, com músicos de técnica apurada, tocando um repertório pautado pela música brasileira, incluindo ritmos inspirados pelo samba, bem como fraseados influenciados pelo jazz.⁵ A complexidade dos arranjos inclui a construção de ricas atmosferas, com muitas convenções rítmicas e melódicas. As músicas dos dois discos extrapolam a forma jazzística (*hard-bop*) do tema/improvisação/tema, trazendo novas versões de cada tema e incluindo solos – especialmente os de contrabaixo – que por vezes não ocupam a integridade de um *chorus*. O repertório desses discos mescla o samba-canção (Tito Madi), diferentes gerações da bossa nova, além de composições de músicos do trio (Luís Chaves e Adilson Godoy). Quanto à hibridez do procedimento e a complexidade do arranjo, a primeira e a última música do disco de 1964 chamam atenção pela experimentação percussiva de tonalidades afro, associada à virtuosidade do piano, com frases por vezes de intenção jazz; a considerável quantidade de convenções motiva mudanças de atmosfera ao longo de cada execução do tema. Já no disco de 1965, uma função similar será realizada pela música “Arrastão” (Edu Lobo). Até 1969, o Zimbo lança outros discos solo, mantendo tais tendências, por vezes dialogando com novas gerações da MPB, bem como trazendo experimentos em contato com o samba e regionalismos brasileiros.⁶

Nos trabalhos do Zimbo com Elis Regina – especialmente o show o “Fino da Bossa” (1964) e sua transposição para a TV, “O fino” (1965-67) – o grupo contém seu virtuosismo, dedicando-se ao acompanhamento da vocalista. Há uma readequação, aos moldes mais contidos da BN, mas não

sem limitar os arranjos e criações de atmosferas. Não à toa, os *pot-pourris* serão marca registrada dos trabalhos com Elis – neles, a sucessão de ambiências parece adequar-se à prática instrumental do trio, incluindo modificações de andamento, timbres, além de convenções rítmicas e melódicas ligando as diferentes músicas. O álbum “O fino do fino: Elis Regina e Zimbo Trio” (1965) é um bom exemplo dessa tendência – incluindo uma relativa contenção do virtuosismo, somada à complexidade das convenções ao longo dos arranjos.⁷

Construções audiovisuais associadas ao Zimbo Trio

Em seu trajeto, o Zimbo reverbera embates históricos, especialmente aquele entre engajamento e indústria cultural, bem como, no campo musical, as tensões entre BN e SJ. A partir deste tópico, o cinema coloca-se como quarto passo das transições da MPB e do Zimbo Trio entre rádio, shows musicais e TV. Vale questionar como as tensões próprias às composições do trio transformam-se ou respeitam padrões quando transpostas aos filmes.

Antes da análise, é possível delimitar cinematograficamente os longas de Khouri, Biáfara, Candeias e Araújo. Eles fazem parte do denominado cinema brasileiro moderno, possuindo traços como a autoria, os diálogos com o cinema de poesia, o esgarçamento das tramas, assim como a experimentação sonora, especialmente por meio do embaralhamento das relações entre sonoridades intra e extradiegéticas. Quanto à sua narrativa, tais obras tratam de personagens falidos ou movendo-se em direção à morte, e cujas interioridades solitárias são construídas por mediação dos espaços urbanos.

Quanto aos embates culturais da época, as obras dialogam predominantemente com uma tendência universalista, de adesão de referenciais estrangeiros de estilo e produção. O embate entre nacionalismo e cosmopolitismo, presente no trajeto da MPB nos anos 1960, desdobra-se também no campo do cinema, explicitando-se na criação do Instituto Nacional de Cinema (1966-1975), órgão mediador das relações entre cinema e Estado, que assumia “explicitamente o financiamento da produção nacional de filmes” em longa-metragem (SIMIS, 2004, p. 299). Como sugerido por Ortiz Ramos, o órgão teria gestão em contato com defensores da vertente universalista, tendo entre seus representantes Flavio Tambellini, Rubem Biáfara e Moniz Vianna. O INC fomentará com recursos provenientes da Lei de Remessa de Lucros ao exterior, revertidos em premiações e/ou

coproduções com empresas estrangeiras, desdobrando-se em estímulo a obras nacionalistas, universalistas e neutras em relação aos dois polos, com “uma pequena vantagem em termos de números de filmes” aos universalistas (RAMOS, 1983, p. 62). Como indicado, três dos filmes aqui debatidos dialogam com o universalismo. *Noite Vazia* é realizado pelo principal herdeiro da Vera Cruz, com filmagens nos estúdios da empresa. Já *O quarto*, além do apoio financeiro, será contemplado com o prêmio de melhor ator e de melhor roteiro de 1968 do INC. Astolfo Araújo, com *As armas*, por sua vez, chegou a ser considerado de “uma nova safra de diretores ligados ao grupo” universalista de fins dos anos 1960 (RAMOS, 1983, p. 62). Numa vertente oposta, *A margem* de Candeias aproxima-se da experiência das populações excluídas, ou em trânsito, sugerindo uma noção de cultura mais nacionalista. Apesar do posicionamento divergente, o filme será laureado pelo INC com os prêmios de melhor direção, melhor música e melhor atriz coadjuvante, numa ação que abafou a explosiva presença de *Terra em transe* de Glauber Rocha no mesmo ano (RAMOS, 1983, p. 72). Ecoando tais posições, acredita-se aqui que o debate dos filmes de Khouri, Biáfara, Araújo e Candeias, sob o viés das construções musicais, traz novos olhares quanto às suas colocações nacionalistas ou universalistas, incluindo aproximações e ambiguidades, na senda das colocações de Anita Simis (1996), que atentou às cisões presentes entre tais tendências.

Neste tópico, passaremos a uma descrição das figuras audiovisuais, decorrentes das colaborações do Zimbo Trio com os quatro longas do período selecionados, trazendo o cruzamento de duas frentes indagativas: por um lado, a áudio-visão, tomada como inspiração teórico-metodológica da área da análise fílmica e, por outro, os parâmetros histórico-musicais anteriormente debatidos. Na primeira vertente, trata-se de examinar as composições associando-as à atenção audiovisual, uma atitude perceptiva específica, segundo a qual os sons aportam constantemente efeitos, sensações e significados às imagens, através de um fenômeno de projeção denominado “valor acrescentado” (CHION, 2011, p. 12) Abordar as construções musicais associadas ao Zimbo Trio sob o viés da áudio-visão de Michel Chion consiste em considera-las nas relações, sempre transitórias, instituídas com as imagens; com a colaboração das ideias de sons *in, fora de campo* e *off*, ou, no caso das construções musicais, em *música de ecrã*, *música de fosso* ou *musica on the air*.⁸ Não será aqui reproduzida *tout court* a análise audiovisual de Chion, mas uma aproximação, para a análise das dimensões narrativas e significados assumidos pelas músicas e sons realizados pelo trio – e, nesse sentido, levando em conta as funções dominantes, os pontos de sincronização e as construções narrativas.⁹

Num segundo movimento, que pode ser paralelo, são questionadas as continuidades e rupturas entre a atenção audiovisual delimitada e os aspectos histórico-musicais – especialmente as tensões entre indústria cultural e engajamento político; universalismo e nacionalismo; ou entre os gêneros SJ e BN; aqui tratados a partir de seus embates/interseções, não reduzidos a polaridades simétricas entre si.

***Noite Vazia* (1964)**

O filme de Walter H. Khouri é conhecido por inspirar-se em Antonioni, através do formalismo da fotografia, a fragmentação da montagem e a temática da solidão, que é trazida através de diferentes traços estilísticos. A intriga enfatiza os trajetos de Luisinho (Mário Benvenutti) e Nelson (Gabriele Tinti) em suas buscas por diversões extraconjugais, como tentativas sempre falhas de acabar com o tédio. Em *Noite Vazia*, nota-se uma geografia física e sonora muito bem demarcada entre as experiências externas, em bares pela cidade, e o seu envolvimento com duas prostitutas de luxo, ao longo de uma noite dentro do apartamento. Após perambularem por restaurantes e boates, em busca de algo diferente, encontram duas prostitutas (Odete Lara e Norma Bengell), levando-as a um apartamento onde buscam-se, confrontam-se e simulam situações de prazer, sem conseguir completar-se, até o amanhecer. Enquanto a cidade coloca-se como fragmento, reverberando o atonalismo do acompanhamento musical, dentro do apartamento destacam-se os envolvimento pessoais e corpóreos, onde o próprio presente se fragmenta, abrindo espaço a pesadelos e recalques. No final da noite, incompletos, Luisinho e Nelson marcam nova noite de buscas.

O arranjo musical foi realizado por Rogério Duprat, a partir de acurada atenção às relações entre imagens e músicas – incluindo longo trabalho de Duprat, Mauro Alice e Khouri em torno da moviola, ou a assistência de Ernest Hack para a projeção de extratos do filme, quando as músicas eram checadas com projeção (VIDAL JR; TINÉ, 2019). Neste filme, destaca-se o repertório entre o SJ e a BN, o virtuosismo instrumental e ritmos de bateria predominantemente conduzidos no prato. A geografia de *Noite Vazia* caracteriza-se pela transformação de procedimentos, entre os motivos dodecafônicos do início/final do filme, relativos à metrópole externa, e as músicas presentes em interiores, como os bares e o apartamento.

As músicas colaboram com os desencontros internos e externos aos personagens, afirmados por meio de diversas estratégias audiovisuais, entre o alegórico e a construção de uma escuta com ambiguidades, entre *música de fosso* e *música de ecrã*. Avançando com a identificação dos dominantes, as músicas de *Noite Vazia* dividem-se em três modalidades: 1) um *leitmotiv* e temas¹⁰ que gravitam em torno dele, concentrados no início e no final, acompanhando a situação-mote de solidão; 2) *músicas de fosso*, cujas fontes não são encontradas dentro da diegese, mas que, em suas interações com outros tipos de músicas, demarcam os locais e as sucessões de situações; 3) *músicas de ecrã*, com fontes sonoras diegéticas, mas que muitas vezes se perdem, entre oscilações de volume e interrupções, trazendo ambiguidades quanto às suas fontes originais. Tais funções e suas significações, porém, devem ser pensadas ao longo do filme, em situações específicas, que trazem diferentes ambiguidades ao mundo das personagens, mimetizando sua incompletude.

Alguns dos sentidos trazidos pelo acompanhamento musical colocam-se desde o início, com a música dodecafônica que é escutada entre os créditos iniciais e a sequência de abertura. A sucessão de esculturas com fundo negro, sobre a qual desfilam os créditos, tende a associar a equipe, as faces erodidas e as notas dispersas de piano. O ruído de prato, com volume em ascensão, acompanha a transição para a sequência de imagens noturnas, que trazem a própria metrópole como fragmento. Desde o início, portanto, música e imagens figuram a dispersão – associada a uma busca arqueológica, que une corpos e espaços. Ao longo de *Noite Vazia*, tais sentidos são revisitados, em momentos de reincidência das notas de piano sobre as faces pensantes dos personagens. No final do filme, a volta da paisagem urbana externa é acompanhada pelo retorno do motivo dodecafônico: ao som de ruídos de prato que logo dão espaço a notas sintetizadas de teclado, vemos fragmentos da cidade em aurora; o motivo é retomado durante a despedida dos casais, na Praça Roosevelt, que é apresentada por meio de um *travelling* – vemos os corpos das personagens ficando para trás, sob o crescendo de notas esparsas de teclado. Neste caso os sons acompanham a estranheza da composição visual, na qualidade de “índice sonoro materializante” (CHION, 2011, p. 91), direcionando a interpretação da sequência à solidão inerente ao espaço. O dodecafonismo retorna na última sequência do filme, na qual observamos uma grande árvore, inicialmente próxima, mediada pelo olhar do personagem, e depois distante, por meio de um grande plano geral, com solidão reenfatizada pela música.

Noite Vazia é marcado pela bipolaridade entre um casal pervertido (Odete Lara e Mário Benvenuti) e um casal romântico (Norma Bengell e Gabriele Tinti), que por vezes são invertidos, havendo ainda relações simétricas, de amizade ou atração, entre as duas mulheres e os dois homens. Ao referir-se a tais dualidades como um delírio *voyeur*, Bernardet indica que: “Voyeurs são as personagens em relação a si próprias e aos filmes pornográficos [assistidos], e também o diretor e os espectadores em relação às personagens” (BERNARDET, 2007, p. 124). Tais dualidades são acompanhadas por outras, incluindo os espaços – metrópole/apartamento – e a subjetividade do relato – com traços estilísticos situados entre o objetivo e o subjetivo. As músicas, por sua vez, colaboram com ambiguidades particulares – sob o ponto de vista da variação da intensidade subjetiva. O *leitmotiv* dodecafônico, por exemplo, é uma *música de fosso* que, apesar de não ser escutada pelos personagens, diz muito sobre sua interioridade. Coloca-se como comentário sobre a solidão. Sua potência figurativa, como mediação entre vida interior e exterior, ganha intensidade pouco antes do amanhecer. Os sons dodecafônicos voltam quando, pelo ponto de vista da própria personagem (Norma Bengell) folheamos o livro *Kama Kala* sobre escultura erótica indiana (ANAND, 1962). Nesse momento, o orientalismo presente nos créditos iniciais é retomado e associado à vida interna dos personagens. Na cena seguinte, o sexo entre ela e Nelson é construído à luz dos mesmos sons, intensificando a figuração entre os corpos, uma sexualidade exótica e a interioridade dos personagens.

Na qualidade de ambientações sonoras, as músicas executadas pelo Zimbo colaboram com a sucessão das ações entre diferentes locais, explorando também os limites entre *música de fosso* e *música de ecrã*. Na qualidade estrita de *músicas de fosso*, teremos a sequência no restaurante japonês, quando os dois casais se conhecem, bem como a passagem de Luisinho e Nelson pelo primeiro dos bares – em ambos os casos, não identificamos a fonte sonora, mas as modificações de intenção e volume colaboram para a sensação de sucessão temporal. A construção das diferentes ambientações também será marcada por músicas *de ecrã*, cuja memória das fontes sonoras torna-se rarefeita. É o caso das músicas tocadas dentro do carro de Luisinho: no início do filme, vemos sua mão sobre o rádio, ligando o botão para escutarmos “Zimbo Samba”; algum tempo depois, na volta ao carro para a carona a Nelson, o rádio não é mais visto, embora deduza-se que a nova música seja

emitida pelo rádio. Durante a noite, dentro do apartamento, nota-se um processo parecido, com a visualização de uma vitrola, logo no início das ações, mas que é esquecida entre as sucessões e modulações dos volumes das músicas.

Quanto aos possíveis pontos de sincronização, vale partir da estrutura geral de *Noite Vazia* em A/B/A, sendo “A” a concentração do *leitmotiv* dodecafônico no início e no final do filme. A progressão é comparável à estrutura típica do *hard-bop*. Quanto aos estilos musicais, além das tendências dodecafônicas, concentradas no início e no final, há muito SJ, com virtuosismo e improviso, incluindo ritmos que não escondem os diálogos com a BN e o samba. O fato de identificarmos o rádio no início, a vitrola no meio do filme e os próprios trios tocando em alguns dos bares trazem associações entre a diegese e os trajetos midiáticos dos trios instrumentais existentes extrafilme. Neste caso, na nomenclatura de Chion, tratam-se de *músicas de ecrã on the air* empáticas, que trazem algo sobre a condição dos personagens. Quanto à função narrativa predominante, as músicas executadas pelo Zimbo colaboram com a sucessão das ações e criação de ambiguidades dentro do quadro geral da solidão.

A margem (1967)

O primeiro longa-metragem de Ozualdo Candeias é considerado uma das origens do Cinema Marginal. Seu enredo é rarefeito, trazendo as perambulações de dois casais, entre as várzeas do rio Tietê e o centro de São Paulo, numa situação limítrofe entre vida e morte. *A margem* fundamenta-se na perambulação e na ambiguidade do estilo, trazendo especificamente uma perambulação pedestre, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, dos corpos e das consciências, em diálogo com os enquadramentos e as atmosferas do filme. Tais ambiguidades ecoam sobre os comentários de pesquisadores, que enfatizam sua tentativa de “dignidade em meio ao lixo” (GAMO, 2000, p. 25), ou sua “busca do sublime dentro do abjeto” (RAMOS, 1987, p. 87); entre os críticos, Moniz Vianna atenta a um cinema que, “partindo do plano realista mais brutal, às vezes necessariamente sórdido, não vacila em ascender a um plano surrealista” (VIANNA, 1968, p. 8). As relações estabelecidas entre as várzeas abandonadas e o aspecto *cool* das músicas são fundamentais para a construção de tais ambiguidades audiovisuais.

A margem é uma obra com raras falas de personagens. O acompanhamento musical, por sua vez, possui importante função narrativa, colaborando com a criação de atmosferas. Quanto às principais funções das músicas e sons, *A margem* é um filme composto por *músicas de fosso*, raras falas descompassadas, que se colocam como comentários sonoros, e ruídos ambientes. Apesar de não escutadas pelos personagens, as músicas mimetizam seu estado transitório, através de um sentimento *cool*, em termos de algo ao mesmo tempo sofisticado, fluído e sublime.

As relações imagens-sons trazem uma sucessão de ambiências, destacando ações, gestos ou situações de modo bastante fluído. Os temas tocados pelo Zimbo Trio avançam a partir de um jogo de oscilação de volumes e justaposição de fragmentos, demarcando uma clara geografia sonora – opondo as margens da cidade e o centro urbano. Nos espaços de várzea identificam-se intenções mais calmas e, no centro urbano, um aceleração dos ritmos e frases musicais.

Quanto aos instrumentos e seus timbres, há uma interação de referências, trazida pelas linhas de piano/teclado, contrabaixo acústico, violão e percussão com tambores graves.¹¹ Enquanto as intenções criadas pelo piano baseiam-se em fraseados jazzísticos, as melodias executadas pelo violão trazem algo de caipira, além dos ritmos em sintonia com caribenho ou o afro – tanto devido à tonalidade quanto às células rítmicas.

Para examinar os sentidos audiovisuais das músicas durante *A margem* e em sua geografia entre margens e centro urbano, podemos partir de sua abertura. Entre os créditos iniciais e a aparição de um time de futebol (no sexto minuto), são colocados os principais motivos musicais que serão repetidos ao longo da história. Assim, durante os créditos, sob fotogramas estilizados do próprio filme, escutamos uma melodia rural ao violão, indicando um mundo em tensão, vivenciado pelos excluídos. Logo depois, com as imagens da barca aproximando-se de uma ponte, já no espaço de várzea, continuamos com a tensão, porém construída por meio de notas graves de piano e percussão. Em todo esse início as repetições melódicas e rítmicas tendem ao *cool*, com simplificação e limitação da quantidade de notas. Quando iniciadas as trocas de olhares entre os personagens, notamos também o *leitmotiv* do filme: uma frase inicialmente de 5 notas, que posteriormente é ampliada para 12 notas, tocada ciclicamente com diferentes variações, rearticulações e intenções.¹² Variando entre a distensão *cool* e o apoteótico, esse tema retornará em momentos de contato com a morte, concentrados especialmente no início e no final do filme – quando a barca

recolhe os personagens moribundos, ao som do *leitmotiv*, cantado de modo trágico com som de coral.¹³ As aparições deste motivo central sugerem assim uma estrutura “A/B/A” da obra: nota-se no começo e no final as presenças da música-tema e, ao longo da parte central do filme, uma sucessão de diferentes melodias e improvisos – mas sempre de modo a comentar situações e gestos. Desse modo, enquanto a estrutura geral inspira-se no mapa tradicional do *hard-bop* – tema/improviso/tema –, a parte central “B”, por sua vez, respeita uma lógica fluida de temas, com intenções e atmosferas diferentes do jazz.

No trecho intermediário “B”, as músicas inserem-se como comentários, que ressaltam os afetos, conflitos e interações corpóreas. Entre esses casos, podemos destacar: a) os passeios e trocas de olhares envolvendo o engravatado (Mário Benvenuti) e a morena (Valéria Vidal) em um galpão abandonado, acompanhados por uma melodia de contrabaixo, explicita a sensualidade dos gestos e dos movimentos dos corpos; b) o tema executado em som de órgão, de intenção litúrgica, associado às ações ocorridas em uma igreja abandonada; c) um cortejo de casamento, realizado nas imediações de uma favela, acompanhado por uma grave melodia, executada em contrabaixo com arco, com intenção fúnebre; d) um casal que brinca, mimetizando os gestos de um caminhoneiro que pega sua amada na beira da estrada, acompanhado pelo som que lembra uma pianola; e) já no centro da cidade, a única música reconhecível como BN cria um ambiente de felicidade durante as interações da loira (Lucy Rangel) com uma estátua; f) uma briga noturna entre o engravatado (Benvenuti) e os pedreiros de uma obra, acompanhada por melodia de piano e percussão inspirada no samba.

Nessas passagens, a música colabora para a criação de atmosferas e a sucessão de momentos. Algumas poderiam destacar-se do próprio filme, como miniatrações: casos da interação lúdica do casal em “d”, ou do estranho cortejo nupcial em “c”. Nesses trechos, desponta uma importante pesquisa sonora: do violão que tende ao berimbau, remetendo-se à capoeira; das cordas com sonoridade rural; ou de ritmos que aludem lutas das populações negras ou excluídas, como sonoridades de resistência. As músicas tratadas até aqui são *músicas de fosso* com potência de comentário.

A única cena na qual esse padrão de *músicas de fosso* é rompido, trazendo um ponto de sincronização pouco mais evidente, merece comentários. Nela, um grupo de personagens dança *twist*, de modo sensual, dando-nos a entender, pelos movimentos corporais sincronizados, que escutam a música em destaque, embora não haja nenhum rádio ou vitrola identificável no ambiente. Trata-se de uma situação ambígua, de uma *música de fosso* que se quer *música de ecrã*; como se os sons fizessem parte de um mundo onírico, compartilhado pelas personagens.

Esse jogo entre *música de fosso* e *música de ecrã* permite aproximações entre *A margem* e *Noite Vazia*. Enquanto no filme de Khouri as *músicas de ecrã* com fontes rarefeitas trazem algo sobre a solidão das personagens, em *A margem* a *música de fosso* ambígua coloca-se como comentário, que denuncia um mundo de fragmentos culturais. As ambiguidades entre o abjeto e o sublime já referidas, podem ser retomadas em suas relações com o contexto de realização de *A margem*. Por um lado, as paisagens desabitadas trazem uma cidade periférica ou da não cidadania, típica de filmes do Cinema Marginal. Por outro lado, a presença do Zimbo Trio, bem como uma montagem com ênfase aos planos-ponto-de-vista (POV), realizada por Máximo Barro, sugerem relações com um cinema “universalista”, na senda de diálogos estabelecidos por Candeias durante sua formação no Seminário de Cinema do MASP.¹⁴

***O quarto* (1968)**

Dirigido por Biáfora, montado por Máximo Barro e produzido pela empresa de Astolfo Araújo – com uma equipe próxima àquela que realizaria *As armas* (1969) –, desde seu início *O quarto* explicita o diálogo com o cinema moderno italiano. De fato, a intriga geral, de um funcionário de classe média e seus desencontros com o mundo, dialoga com os dramas pessoais e a incomunicabilidade na linha de Antonioni. A busca pela complexidade da construção fotográfica, os quadros e a arquitetura moderna brasileira despontando aqui e ali, bem como a visita a ambientes de alta sociedade, não deixam de dialogar com *O eclipse*, que será fartamente citado – seja pela construção da lâmpada como ofuscamento do olhar, seja pela atmosfera geral de desencontro. Neste filme, além de consolidar o requinte de alguns dos espaços visitados pelos personagens, a música colabora com a construção interna de Martinho (Sérgio Hingst).

O quarto acompanha a vida de um funcionário público em crise com o trabalho e a vida amorosa. O descompasso e a solidão são as tônicas gerais, com variações, centrando-se na metáfora do abandono de Martinho em seu apartamento na zona leste de São Paulo, bem como em seu autodesprezo, diante de um problema ocular em estágio avançado. Tendo a solidão do quarto como espaço de enfermidade, os descompassos físicos e emocionais, com as mulheres e com a cidade recolocam-se. Assim, desde a informação sobre a doença do protagonista, o acompanhamos no espaço de trabalho, um escritório de contabilidade, onde é desqualificado pelos companheiros. Percorremos com ele as ruas do centro e as imediações do Parque Dom Pedro II, em seus envolvimento com prostitutas, ou shows de *strip-tease*, sempre em chave de descompasso. Ao visitar sua irmã, Martinho é cobrado por não ter se casado. Novas tentativas de encontros, ou coincidências, ocorrem. Caso de uma senhora apaixonada pelo personagem, que costuma assediá-lo, e cuja filha, moça de família, parece interessar-se sinceramente por ele. Por fim, uma relação pouco mais detida, com uma mulher de alta sociedade que adota o amor de Martinho para esquecer um caso anterior. Sem adequar-se ao mundo, Martinho termina o filme sem emprego ou companhia feminina.

Ao longo do trajeto, as músicas colaboram com a construção da vida interna de Martinho, bem como com os efeitos de ação e de requintamento dos ambientes visitados. A estrutura sonora é composta por três principais tipos de som: os ruídos ambientes, internos e externos aos espaços apresentados; os diálogos entre os personagens; as músicas com predomínio dos improvisos de piano. Enquanto os dois primeiros correspondem a sonoridades diegéticas, as músicas possuem um carácter ambíguo. Passando à identificação das funções dominantes de tais músicas, trata-se de *músicas de fosso*, que dialogam com as experiências do personagem; em algumas passagens, porém, colam-se de tal modo aos movimentos especiais e corporais, podendo ser aceitas como *músicas de ecrã* sem fontes sonoras identificáveis.

A estrutura musical inclui peças especialmente executadas por piano, eventualmente acompanhadas por contrabaixo e/ou percussão. Assim como em *Noite Vazia*, há um *leitmotiv* que se repete. Em *O quarto*, trata-se de um tema modal, de procedimento *cool*, com repetições e o prolongamento das notas, centrando-se num acorde menor com 13ª menor, tocado a partir de diferentes intenções. O tema acompanha a apresentação geral do filme, composta por imagens da cidade de São Paulo, que progridem de planos do centro urbano para planos das imediações da Zona Leste. Ao adentrarmos o apartamento, a música assume nova variação, repetitiva, com acordes e arpejos

improvisados sobre a harmonia do *leitmotiv*. Acompanhando as imagens do despertar do personagem, temos uma variação mais sintética do tema, com maior fragmentação e dissonância; o desenvolvimento musical cessa estrategicamente, para o *flashback* da consulta com o oculista, retornando com intensão sintética e menor volume, para o encerramento dessa primeira sequência interna ao quarto. Embora inserida como *música de fosso*, no plano em que o personagem olha para a luz, há o estabelecimento de um breve paralelismo entre o *zoom-in* e a fragmentação do tema, trazendo uma associação entre o *leitmotiv* e o adoecimento do personagem – sendo este um *ponto de sincronização* bastante importante para o filme. Entre os diversos retornos do *leitmotiv*, notam-se novos arranjos, incluindo mudanças de velocidade e dos instrumentos presentes.

A colaboração da música para a sucessão de ambiências, bem como para a intensidade da ação e sensação de ocupação física de espaços, explicita-se durante os deslocamentos de Martinho pela cidade. Ainda no início, o protagonista passa por um teatro, onde assiste a duas apresentações de *strep-tease*, acompanhadas por um tema musical, tocado por um trio de músicos ao pé do palco. Apesar de vermos diretamente a fonte de execução da música, a construção é descompassada, mantendo a natureza do acompanhamento musical enquanto *música de fosso*, associada à experiência do personagem. Cada show é acompanhado por uma ambientação musical diferente e, após a saída do teatro, percebe-se uma nova música que passa a acompanhar o personagem pelas ruas; embora com volume mais baixo, não se trata de reverberação da música tocada dentro do teatro. Trata-se, sim, de uma nova ambientação, reverberando a experiência de Martinho em sua busca, como uma continuidade do *voyeurismo* experimentado dentro do teatro. Assim como na sequência inicial do filme, há aqui uma sucessão de atmosferas que, embora a partir de temas diferentes, sugere aproximações entre as situações vistas e a experiência interna do personagem. O referido uso da *música de fosso* para a sucessão de ambiências, por sua vez, apresenta-se em outros espaços visitados pelo personagem, caso dos bares, festas, galerias ou momentos de sexo.

Durante o caso com a moça de alta sociedade (Giédre Valeika), desde o deslocamento dos dois de carro em direção à mansão, nota-se uma nova música, de execução bastante improvisada, que será o tema do casal. Trata-se de um trecho melódico de “Corcovado” (Tom Jobim), que é executado em piano. Enquanto a composição vincula-se ao repertório da bossa nova, o procedimento cíclico nos

remete ao *cool jazz*, confirmando a bricolagem cultural também em *O quarto*. Tal fusão de gêneros – jazz e bossa nova –, por sua vez, parece dialogar com as diferenças de classe entre os personagens de Hingst e Valeika.

A última sequência do filme, que apresenta a volta de Martinho ao apartamento, desempregado e arrasado, pode ser tomada como um dos pontos culminantes do uso da *música de fosso* para trazer o universo interno. Desde a volta do personagem à sua residência, notamos a retomada do *leitmotiv*, executado de diferentes modos pelo piano e pelo contrabaixo, mas com rupturas para *flashes* das memórias de Martinho – incluindo o vulto da moça de família, recusada por ele, acentuada por um ataque de notas agudas de piano, ou, posteriormente, o pensamento vago em torno da socialite, com a retomada de um trecho de “Corcovado”. No encerramento de *O quarto*, o próprio tema se desintegra em meio à repetição de notas. A partir das descrições aqui feitas, portanto, são identificadas duas principais funções narrativas para as músicas: por um lado, as *músicas de fosso* em diálogo com a situação interna do personagem; por outro, as *músicas de ecrã* ou *de fosso* com função de sucessão de ambientes e ações.

Quanto aos gêneros musicais, nota-se o piano como coluna central, trazendo improvisos de intenção *cool*, sobre temas situados entre o jazz e a BN. A face repetitiva e sintética contribui com o requinte dos ambientes, ou da vida ambicionada por Martinho. O som da bateria desponta em passagens pontuais, enfatizando ritmos em diálogo com a bossa nova. Em *O quarto* o virtuosismo do Zimbo é amenizado, atribuindo aos procedimentos *cool* – repetição, extensão e concisão – uma função narrativa que mimetiza a interioridade do protagonista.

***As armas* (1969)**

Dirigido por Astolfo Araújo, *As armas* tem a colaboração de Rubem Biáfara com o roteiro e com a produção, realizada pela mesma empresa de *O quarto*. O filme dialoga com as narrativas sobre os movimentos armados, de oposição aos militares nos anos 1960; a representação da guerrilha aqui presente, entretanto, possui tonalidades reacionárias – tratando-a como a ação de foras da lei e, quanto ao gênero, unindo algo de *gangster* e de *western*. Nessa senda, o trabalho com sons/músicas sugere paralelos entre os guerrilheiros de *As armas* e um grupo de bandidos, que lutam por uma mala de dinheiro e um estoque ilegal de armas.

A intriga acompanha César (Mário Benvenuti), um motorista que colabora com um grupo de esquerda e, aos poucos, se desilude. Isso se dá devido ao autoritarismo do chefe, chamado de “professor”, ao fato de não ver sentido nas ações desenvolvidas e, sobretudo, por querer uma fatia maior do contrabando em jogo. Cesar resolve boicotar o grupo, assassinando o líder, seduzindo sua filha e roubando o dinheiro. O filme aos poucos torna-se uma perseguição de bandidos sem caráter atrás de um baú de dinheiro. Sob o ponto de vista predominante, diversos são os indícios da natureza criminosa da ação e da eminência de sua repressão. Isso inclui desde o paralelo entre as ações dos protagonistas e as imagens documentais da repressão policial ao maio de 1968 francês à punição de Cesar com a própria morte. No final do filme, o grupo será visto caminhando por um trilho de trem, como se estivesse no velho oeste.

Quanto às funções sonoras proeminentes, o trabalho do Zimbo Trio concentra-se na criação de sons *off* e de extratos musicais que se colocam como *música de fosso*. Tais músicas enfatizam tensões, deslocamentos ou expectativas da ação representada pelas imagens. Nota-se uma experimentação musical mais contida – centrada em instrumentos de cordas e percussão – com a criação de estranhezas, em termos de ritmos e intervalos sonoros. As cordas trazem timbres aveludados, remetendo-se a culturas locais brasileiras. Dentre os trabalhos aqui debatidos, *As armas* é o mais nacionalista quanto à criação sonora/musical. Nenhum tema ou procedimento remete-se ao jazz, trazendo, ao contrário, diálogos com a cultura brasileira.

Valeria questionar a omissão do repertório característico do trio, associado à BN e ao SJ: será que uma trupe de foras da lei não mereceria o requinte do repertório consolidado do Zimbo? A omissão é significativa, trazendo um posicionamento em relação aos protagonistas e diferenciando-os em relação à elite ou às classes médias representadas em *Noite Vazia* e *O quarto*. No filme de Astolfo, em termos narrativos, as experimentações sonoras colocam-se como comentários-denúncia das ações dos guerrilheiros. Cumprindo essa função, é possível trazer como exemplo as aparições da música-tema do filme, as presenças cíclicas dos comentários sonoros, bem como a presença de um extrato da música “Berimbau” (Baden Powell),¹⁵ também utilizada como comentário.

A ênfase aos sons em detrimento das músicas insere *As armas* no debate iniciado em *Vidas Secas* (1963), em cuja proposta sonora Geraldo José opta por sonoridades regionais. No filme de Astolfo, tais sonoridades mantêm-se como comentários que trazem informações sobre as ações diegéticas. Assim, o *leitmotiv*, composto por um soar cíclico de notas de rabeca, desdobra-se entre os créditos iniciais e a primeira sequência – na qual vemos imagens de um parque de diversões e uma barraca de tiro ao alvo, escutando no *fora de campo* o diálogo pessimista entre dois homens sobre os impasses políticos do país. As associações entre o mapa de um espaço árido, as armas da barraca de tiro ao alvo e a tensão cíclica do tema em rabeca levam a pensar num espaço *fora da lei*, com um quê de nordeste brasileiro. Apesar do sotaque regional, a execução com notas prolongadas traz o *cool* típico do Zimbo Trio. Distanciando-se do samba, tal trabalho dialoga com as tendências do *Quarteto Novo*, visto por Marcelo Gomes como marco divisor do SJ do período, por unir engajamento político e musicalidades nacionalistas, avançando a “uma série de ritmos aceitos como de origem nordestina como o baião, forró, xote, entre outros” e sem mais caber nas designações anteriores de BN e SJ (GOMES, 2010, p. 86). O *leitmotiv* é retomado em momentos de tensão, eclodindo no final: quando os guerrilheiros seguem sua briga pelo dinheiro, ao longo de uma estrada de ferro abandonada, apresentados por meio de imagens em negativo. Tudo isso de modo a reafirmar o caráter transgressor e pejorativo atribuído ao grupo.

A única música do repertório da BN a figurar de modo mais claro é “Berimbau” de Baden Powell. Entendemos apenas sugestões da melodia, especialmente notas executadas pelo violão, que serão repetidas, em procedimento *cool*, ao longo do filme. As presenças da música trazem o imaginário do berimbau, da capoeira e do amor referidos pela canção – associando-os, dentro da diegese, às brigas internas ao grupo, bem como ao amor, ou sedução, ocorrida entre Cesar e Luiza (filha do líder do bando). A pesquisa do Zimbo, trazendo representações da cultura brasileira, associa-se ao engajamento próprio à cultura de esquerda no período. As lutas e o envolvimento evocados por “Berimbau”, dialogando com sonoridades locais antes caladas, colocam-se num espectro ideológico oposto às ações evocadas pelas imagens de *As armas* – que tratam os ativistas de esquerda como marginais a serem punidos. Essa construção abre um conjunto de estranhezas, que despontam aqui e ali, entre certo conservadorismo do olhar, presente na construção da intriga e o engajamento exibido nas sonoridades.

Considerações finais

A análise das contribuições do Zimbo Trio, a partir das duas frentes aqui colocadas, permitiu examinar não apenas figuras próprias aos trabalhos do trio no cinema, mas também sobrepor jogos de tensão entre engajamento e adesão à indústria cultural na frente histórica, entre BN e SJ no âmbito musical, ou ainda entre a adesão à cultura estrangeira e a reafirmação de traços regionais/nacionais no âmbito do posicionamento cinematográfico. Se o Zimbo se associa à popularização da BN, incluindo pontos de resistência, suas participações no cinema trazem também resistências à linha universalista, predominante entre os diretores de *Noite vazia* (1964), *O quarto* (1968), *As armas* (1969), especialmente a partir das propostas rítmicas e pesquisas de timbres.

No âmbito do pensamento cinematográfico, Khouri, Biáfora e Araújo associam-se aos desdobramentos industriais da Vera Cruz e à defesa dos padrões importados, interagindo com as vertentes hegemônicas do INC. A recepção desses filmes reafirma sua associação a um pensamento industrial universalista. No caso de *Noite Vazia*, o filme será comparado com obras de Antonioni, devido à postura existencial, ao apuro formal ou à temática de uma burguesia em desintegração (AZEREDO, 1964; PERDIGÃO, 1965). Se Biáfora defende *Noite Vazia* como “uma obra completa, de acabamento internacional, perfeitamente estruturada e expressiva” (BIÁFORA, 1964), por outro lado, posicionamentos nacionalistas acusaram Khouri de representar uma “burguesia derrotista” sem uma efetiva “consciência estética do Brasil” (BARROS, 1964, p. 18). Quanto a *O quarto*, as críticas de Ida Laura trazem a vivência do personagem como fenômeno universal, transposto a uma psicologia social da sociedade brasileira, com condição humana de uma determinada época, como se espelhasse a realidade social (LAURA, 1968b). Também na recepção de *O quarto*, é recorrente o argumento de que Biáfora teria precedido Antonioni e Bergman quanto ao despojamento do estilo e à interioridade das personagens (LAURA, 1968a). Na recepção de *As armas*, nota-se a tentativa de Biáfora de aproximá-lo de *Noite Vazia* e *O quarto*, devido ao seu niilismo (BIÁFORA, 1970), bem como o elogio à suposta “agudeza da observação de fatos autênticos” de nossa sociedade (LAURA, 1969, p. 31), presente no filme. *A margem*, por sua vez, seria também incorporado pela crítica universalista, com Candeias anunciado como “uma espécie de Pasolini Brasileiro” (BIÁFORA, 1967a, p. 7) e seu filme destacado como “a mais brasileira de todas as pretendidas fitas brasileiras” (BIÁFORA, 1967b, p. 24).

Esse breve mapeamento indica uma estratégia universalista, de associação dos filmes analisados ao cinema europeu à suposta representação da realidade brasileira por meio de um humanismo universal.

Por outro lado, as figuras audiovisuais mapeadas associadas ao Zimbo Trio trazem construções criativas por vezes ambíguas, ou mesmo avessas ao universalismo. Nesse sentido, vale destacar a complexidade assumida pelas interações entre *músicas de fosso* e *músicas de ecrã*, desdobrando-se em funções narrativas predominantemente de comentários, que dizem algo sobre a interioridade das personagens, ou, ainda, recorrendo à função de sucessão de ambiências/ações, presente em *Noite Vazia*, *A margem* e *O quarto*, que apresenta proximidades estruturais quanto ao seu *modus operandi* em relação aos *pot-pourris* musicais do Zimbo com Elis Regina. Muitos desses elementos narrativos desdobram-se da bricolagem musical, incluindo traços de resistência, relativos às culturas negra, caribenha ou regional brasileira face ao jazz; isso se espelha no paulatino engajamento das participações do trio, culminando com a exploração sonora de regionalismos em *As armas*.



Figura 1. Leitmotiv de *A margem* (1967). Fonte: o próprio autor.¹⁶¹⁷

Figura 2. *Leitmotiv* de *O quarto* (1968). Fonte: o próprio autor.¹⁸

Figura 3. *Leitmotiv* de *As armas* (1969). Fonte: o próprio autor.¹⁹

REFERÊNCIAS

UCHÔA, Fábio. *Zimbo Trio no cinema: gêneros musicais e análise audiovisual*
 PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
 Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45511>>

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANAND, Mulk Raj. **Kama Kala**: Some Notes on the Philosophical Basis of Hindu Erotic Sculpture. Geneva: Nagel Publishers, 1962.

AZEREDO, Ely. **Na procura do êxtase, um jogo sem vencedor**. 1964. [Recorte sem identificação, P. 542/11, do acervo da Cinemateca Brasileira].

BARROS, Jefferson. Quem tem medo de Walter H. Khouri? **Correio do Povo**. [s. l.], p. 18, 17 jan. 1965.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BIÁFORA, Rubem. Com *Noite Vazia* a definitiva maioria do cinema brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 set. 1964.

BIÁFORA, Rubem. Um Pasolini brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 fev. 1967a.

BIÁFORA, Rubem. Fitas de Bergman, Khouri e Candeias. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 24, 17 dez. 1967b.

BIÁFORA, Rubem. Amanhã o início. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 out. 1970.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 17-50.

CAMPOS, Augusto de. Da jovem Guarda a João Gilberto. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 51-58.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Mimesis, 2011.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, W. **Saco de gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

GAMO, Alessandro. **Aves sem rumo**: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias. 2000. 99 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2000.

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-jazz aquém e além da bossa nova**. 2010. 213 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. **A Música no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

LAURA, Ida. O quarto. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 jul. 1968a.

LAURA, Ida. Significado de *O quarto*. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1968b.

LAURA, Ida. Anatomia de uma realidade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 ago. 1969.

- MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o fino da bossa**: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira. 2008. 410 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2008.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 67-131.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-69). Versão digital revista pelo autor. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. O conceito de MPB nos anos 60. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 31, p. 11-30, 1999.
- PERDIGÃO, Paulo. Noite Vazia. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1 abr. 1965.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973)**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SILVA, Alvares da; FONTOURA, Walter. Bossa Nova rende milhões. **O cruzeiro**, 9 fev. 1963.
- SIMIS, Anita. Nacionalistas versus universalistas? *In*: SIMIS, Anita. **Cinema e Estado no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996. p. 260-275.
- SIMIS, Anita. INC (Instituto Nacional de Cinema). *In*: RAMOS, F.; MIRANDA, F. (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Ed. Senac, 2004. p. 298-299.
- STERNHEIM, Alfredo. **Máximo Barro**: Talento e altruísmo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Art Editora, 1991.
- UCHÔA, Fábio Raddi. O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66). **Revista Famecos**, v. 24, n. 2, maio/ago. 2017.
- VIANNA, Antônio Moniz. A Margem. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 8, 18 abr. 1968.
- VIDAL JÚNIOR, Itamar; TINÉ, Paulo. A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri. **Itinerários**: Revista de Literatura, n. 49, p. 97-113, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12269>. Acesso em: 15 jan. 2023.
- XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

NOTAS

1 As oposições ideológicas entre nacionalismo e universalismo estarão presentes nos posicionamentos políticos, bem como na crítica, em filmes e em formas de produção ao longo dos anos 1950-70. Entre a historiografia, serão tratadas especialmente por Bernardet e Galvão, em *Cinema: representações em caixa de eco ideológica*, à luz das construções sobre o nacional e o popular no pensamento cinematográfico dos anos 1950-60; por José Mário Ortiz Ramos, em *Cinema, estado e lutas culturais*, no mapeamento das interações entre ação estatal, postura políticas dos cineastas e direcionamentos da produção fílmica; bem como por Anita Simis, que retoma a dicotomia em *Cinema e Estado no Brasil*, questionando sua validade ao tratar de intelectuais de posicionamento ambíguos. Para um aprofundamento das definições para tais vertentes, em particular junto ao ensino de cinema na São Paulo dos anos 1950, consultar o artigo “O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias” (UCHÔA, 2017).

2 Neste artigo, as siglas SJ e BN são usadas para designar respectivamente samba-jazz e bossa nova.

3 Para Michel Chion esse tipo de análise leva em conta que o cinema não pode dividir-se entre sons e imagens, devendo-se atentar às influências e transformações entre os dois: “uma percepção influencia a outra e a transforma: não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2011, p. 7).

4 Entre os diversos grupos de samba-jazz, que gravam a partir de 1963: Bossa Três (1966), Jongo Trio (1965), Milton Banana Trio (1965), Os Cobras (1963), Meirelles e os Copa 5 (1964), Hector Costita Sexteto (1964), Dom Um (1964), Quarteto Sambacana (1965), Sergio Mendes e Bossa Rio (1964) e Trio 3D (1965) (GOMES, 2010, p. 85).

5 Ao contrário de outros trios de samba-jazz dos 1960, nos quais predominava o “samba de prato” (GOMES, 2010, p. 38), em algumas das composições do Zimbo notam-se bumbos e tambores, remetendo a acentos afros. Gomes indica que a incorporação do jazz foi acompanhada entre os bateristas brasileiros por uma modificação técnica, do “samba cruzado” para o “samba de prato”: “troca-se uma condução rítmica nesse instrumento carregada de tambores, por formas de acompanhar mais ‘abertas’, conduzidas no prato” (GOMES, 2010, p. 38).

6 Entre tais discos podemos citar “Zimbo Trio – Zimbo Trio + Cordas Vol 1 - É Tempo De Samba” (1967); “Zimbo Trio – Zimbo Trio + Cordas Vol 2” (1968) e “Decisão (1969)”

7 Nessa linha, tendendo à BN, o Zimbo grava “Elizabeth Cardoso & Zimbo Trio & Jacob Do Bandolim – Vol. 1” (1968), com um instrumentalismo mais contido, ao acompanhar a voz de Elizabeth Cardoso.

8 *Música de fosso* é aquela que “acompanha a imagem a partir de uma posição *off*, fora do local e do tempo da ação” (CHION, 2011, p. 67). *Música de ecrã* é aquela que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar e no tempo da ação” (CHION, 2011, p. 67). Os sons *on the air*, por fim, são aqueles “alegadamente transmitidos eletricamente, por áudio, telefone, amplificação etc.” (CHION, 2011, p. 64).

9 Na proposta de Chion, a análise audiovisual inclui diversos passos, para além dos três aqui destacados. A identificação das dominantes corresponde ao mapeamento das principais músicas e seu comportamento em relação às imagens; a busca dos pontos de sincronização compreende indicar momentos de importância proeminente em termos de sincronia; por fim, a análise narrativa traça as funções narrativas, assumidas pelas figuras identificadas.

10 A partitura original de Rogério Duprat, com as anotações e músicas de *Noite Vazia*, podem ser consultadas junto ao acervo da família Duprat; as páginas iniciais foram reproduzidas em artigo de Vidal Júnior e Tiné (2019).

11 Em *A margem* e *As armas*, além dos instrumentos tradicionalmente tocados pelo Zimbo Trio, nota-se a presença de linhas de violão, entre outros instrumentos de cordas – função essa que não é nominalmente identificada nos créditos de tais filmes, tampouco na bibliografia de referência ou na Filmografia Brasileira (Cinemateca Brasileira). Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso: 28 maio 2023.

12 Ver Figura 1.

13 Os créditos iniciais do filme trazem a participação do “Coral São José do Ipiranga”.

14 Máximo Barro foi professor de Candeias, durante seu curso no Seminário de Cinema do MASP, entre 1955-57. A partir desse contato, Barro diz que foi chamado para a montagem de alguns dos primeiros documentários do cineasta (*Polícia Feminina*, 1960 e *Ensino Industrial*, 1962) e posteriormente do longa *A margem*. Vale lembrar que Rubem Biáfora, fazendo parte desse mesmo círculo de contatos universalistas, chamaria Máximo Barro para montar *O quarto* (STERNHEIM, 2009).

NOTAS

15 A música relaciona-se às pesquisas de Baden Powell em torno da cultura afro e do Candomblé, tendo no arranjo original de violão uma releitura bastante interessante do toque do berimbau. Algo sintetizado em fragmentos sonoros de *As armas*. Ver: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69218/berimbau>. Acesso em: 25 jun. 2023.

16 Agradecimentos especiais ao Maestro Fábio Tagliaferri, pela ajuda com a transcrição dos *leitmotivs* aqui debatidos.

17 Transcrição de 13 compassos do *leitmotiv* de *A margem*, que começa a ser executado junto com o movimento inicial da barca, primeira sequência do filme. A frase de cinco notas, repetida com variações a cada dois compassos, será posteriormente ampliada para uma frase de 12 notas, mantendo a intenção cíclica e o prolongamento de algumas das notas.

18 Transcrição dos 10 compassos iniciais da música de *O quarto*. Trata-se de uma transcrição levando em conta apenas as notas de ponta da melodia tocada pelo piano. Os quatro compassos iniciais trazem repetições cíclicas de notas, que a partir de então desdobram-se na frase principal do *leitmotiv*. Tal tema, com algo de triste, incluindo suas variações, acompanha o percurso de imagens da metrópole até o melancólico encontro com o personagem dentro de seu apartamento.

19 Transcrição de oito compassos do *leitmotiv* de *As armas*, com ênfase à melodia, executada de modo veloz em rabeca. O tema traz a repetição de ideias e uma sensação cíclica mais exacerbada; o timbre aveludado e áspero colabora com a construção de um mundo de confrontos ao sobrepor-se ao universo árido sugerido pelas cartelas iniciais do filme.