

## JOHN NESCHLING

FC — Qual é o seu compositor favorito?

NESCHLING — De cinema ou em geral? Olha, essa pergunta é tão vasta que dá uma entrevista. Depende para que. Eu tenho compositores preferidos para piano, para orquestra e para cinema também, como, por exemplo, Ennio Moricone, o Nino Rotta, o Bernard Herrman, o Quincy Jones, o Lalo Shifrin.

FC — Como vê a situação da música no cinema brasileiro?

NESCHLING — Olha, a situação da música no cinema brasileiro é a situação do cinema brasileiro, das artes no Brasil. Estamos na época do despertar do profissionalismo, então muitas coisas passam despercebidas. A música tem ainda um problema específico no cinema brasileiro: de todos os elementos da linguagem cinematográfica, ela foi o que mais tarde foi descoberto pelos cineastas. Veja bem: quando o Buñuel dispensa a música nos filmes dele, dispensa conscientemente, não é? Entre nós, só agora os cineastas estão despertando para a importância da música como um elemento de linguagem. Por outro lado, as dificuldades financeiras fazem com que a mú-

# O SOM

sica seja a última coisa pensada pelo produtor. Geralmente, ele só procura o compositor quando o filme está na fase final de montagem e, naturalmente, a verba já estourou. Então, se você parte a princípio para fazer uma música em que não pode usar mais de cinco músicos, você tem de imaginar tudo dentro destas limitações. No Brasil não existe uma escola de música para cinema, existe uma série de pessoas que aprenderam na prática, inclusive eu. O Edu Lobo fez um curso de

as dificuldades financeiras  
fazem com que a música  
seja a última coisa  
pensada pelo produtor.

música para cinema nos EUA, mas fora ele, não conheço outro. A maioria dos compositores, além de não ter frequentado uma escola de música para cinema, também não tem nenhuma escola de composição. São todos músicos que vieram da música popular. Dificilmente você encontra músico erudito fazendo música para cinema. Tem um ou outro filme com música feita pelo Marlos Nobre, o Edino Krieger, o Guerra Peixe. A maioria dos filmes quem faz é o Caetano, o Francis Hime, o Edu Lobo, o Egberto Gismonti. O que acontece então é que esses compositores são autodidatas, não conseguem se livrar da marca pessoal. Quando você vai fazer a música de um filme de época, de 1850, o diretor não quer uma música do século XX. Então você precisa de uma pessoa que tenha um artesanato e possa escrever uma música do século XIX. Se você quer uma música que vai falar do futuro, você tem de falar em música eletrônica, e precisa de um compositor adequado. Nesse sentido, há muito poucos compositores que fazem isso. Cinema é aquela coisa cronometrada. Eles querem que a gente improvise muito, que use muito disco, pra usarem menos horas de estúdio e assim por diante.

Como também não existe uma escola de cinema no Brasil, os cineastas também são autodidatas e, portanto, eles próprios não têm uma noção clara do que seja música para cinema. Até bem pouco tempo atrás, confundia-se música para cinema com música de cinema, ou seja, pedia-se ao Chico Buarque para escrever uma canção para *Dona Flor* e ficava como sendo música de Chico Buarque, quando isso não é absolutamente música de cinema.

FC — Para você o que seria música de cinema?

NESCHLING — Na verdade, tem de ser uma contribuição lingüística para a leitura do filme.

FC — Como você vê isso?

NESCHLING — Você tem uma imagem e essa imagem, segundo o diretor, necessita de uma infra-estrutura sonora, seja para o que for. A música, como elemento abstrato, tem um poder muito maior do que a linguagem visual, como elemento concreto. Se na TV você tirar o som de um filme de terror, ele perde a razão de ser. Se você tirar a música do John Williams de *Tubarão*, o filme perde 80% da tensão. Isso é que eu chamo de usar a música como um elemento dramático de linguagem. No *Apocalipse*, por exemplo, o Coppola trabalhou dois anos: é um trabalho tão impressionante que todos os sons do filme são sintéticos, desde uma porta batendo até uma metralhadora. Tudo é sintético, nada é real, pois ele não usou som direto. Isso é uma utopia absoluta no Brasil, não é? Eu, pra fazer *Gaijin*, tive de me contentar com cinco músicos e olhe lá. Acho que o milagre brasileiro é conseguir fazer música para cinema com os meios que nós temos. Agora, em *Pixote*, eu consegui um convênio com uma gravadora para trabalhar no estúdio, mas, mesmo assim, tive dificuldades de horário, e tive de gravar a música inteira em cinco horas e depois ainda mixar em três. Isso, usando um pequeno número de músicos, porque as tarifas estão impossíveis, hoje em dia. *Xica da Silva*, *Dona Flor*, *Vai Trabalhar Vagabundo*, *A Dama do Lotação*, em que se usa um tema musical do Caetano ou outro compositor popular qualquer como trilha sonora sem nenhuma conexão, às vezes é uma história que se conta em termos de samba-canção, mas na hora que tem de sublinhar a linguagem, não funciona. No *Cortiço*, eu fiz as duas coisas: eu fiz a *Rita Baiana*, que é o tema do filme, mas independente disso eu fiz a trilha sonora. Uma coisa foi fazer a música tema e outra a música incidental, que traz problemas específicos. Você pode de repente supervalorizar sentimentalmente uma cena se usar uma música lacrimosa, você pode inclusive estragar uma cena romântica com uma música rebarbativa, sentimentalóide. Se você usar uma música seca e realista, pode jogar um pouco de água fria na emoção do espectador. Eu, quando trabalho com cinema, procuro trabalhar do roteiro até a mixagem.

FC — Você tem conseguido isso?

NESCHLING — Poucas vezes, mas hoje em dia estou conseguindo escolher os filmes que quero fazer. Eu coloco como condição que não me entreguem o filme pronto. Eu fiz *Os Condenados*, trabalhando desde o roteiro, fiz *Lúcio Flávio*, *Gaijin*, *Pixote* e *Bonitinha mas Ordinária*. Trabalhos em que participei desde o início até a montagem, trabalho com o montador, o técnico de som e o mixador.

FC — Dê exemplos do seu modo de trabalhar.

NESCHLING — A partir do momento em que o roteiro está pronto, eu procuro assistir às filmagens, vou para ver o trabalho do diretor com os atores, pra ver o clima do cenário. Quando acabam as filmagens eu procuro manter sempre contato com a moviola. Procuro ver o primeiro corte pronto sem tempos, só para sentir, o que não é muito fácil em moviola.

FC — A partir desse momento você já idealiza seu trabalho?

NESCHLING — O meu trabalho musical é muito estranho, porque é muito introvertido. Eu demoro muito a conceber a idéia, concebo primeiro teoricamente, faço mil anotações enquanto vejo a moviola, escrevo um teminha que me ocorre, coisa muito pessoal. A partir do segundo corte, eu peço uma

projeção em banda dupla, porque aí já tenho uma idéia melhor. Se possível, já com uma ou duas bandas de ruído. Se é som direto, ainda melhor. *Bonitinha*, por exemplo, é todo dublado, então é mais difícil ainda. No caso do *Lúcio Flávio*, eu cheguei à conclusão de que queria usar um sax para o personagem título. Então, eu falei com o Babenco: "quero usar um saxofone". Ele adorou a idéia e fez o tema, que considerei perfeito. Ele adorou, mas disse que não dava pro filme. Fiquei desesperado. Um belo dia, ele me chamou e mostrou um disco do Gato Barbieri pra eu ouvir, porque tinha o clima de desespero que ele queria. Ouvi. A música do Gato não tinha nada pro filme, mas o título de uma das músicas *Milonga Triste*, me levou à possibilidade de usar um choro triste, uma modinha triste. Esse tema, o Babenco adorou. Daí, eu falei que ia chamar o Paulo Moura pra tocar sax e improvisar comigo. É claro que eu poderia ter apresentado uma música e dito: "faça o que você quiser" e tudo ficaria muito mais fácil. Fiz isso uma vez no *Cortiço* e foi uma tragédia. Quando entreguei a fita para o diretor, ele já estava com os tempos mais ou menos prontos. Depois, teve um segundo corte e eles cortaram a cena com a música. Fiquei muito chateado e foi a última vez que trabalhei nesses moldes. Por incrível que pareça, foi o filme onde me deram mais possibilidades técnicas — tinha uma orquestra de cordas, um grupo de choro, a Zezé Motta — mas menos possibilidades artísticas.

sica lacrimosa, melodramática.

FC — Por que você disse não interferir nos ruídos do filme?

NESCHLING — Não há muito como interferir. Se o cara bate uma porta de carro, o barulho tem de ser de uma porta de carro. Eu posso, isso sim, propor ao diretor uma cena onde ele retire todos os ruídos e eu faça uma música incidental.

FC — Mesmo aceitando uma estética realista, será que esses ruídos não fazem parte da descritiva sonora?

NESCHLING — Acredito que fazem, mas ainda não chegamos a essa sofisticação. Ainda não tive nem as possibilidades técnicas e acredito que nossos técnicos de som também não tenham.

FC — Estou sentindo que você está dividindo a trilha em duas partes: a) música de cinema e incidental, b) ruídos e falas.

NESCHLING — É isso. Como meu trabalho ainda está sendo desenvolvido, acredito que ainda vai chegar lá. Talvez, depois da entrevista, eu tenha feito a minha cabeça. Ainda não me preocupei com ruído de porta de carro, de avião, de buzina mas, com o tempo e o melhorar das condições técnicas, será o caso de me preocupar com tudo que é som em cinema.

FC — No seu trabalho, você tem tido contato com os técnicos de som?

# OS COMPOSITORES

Betty Faria e Marcus Vinicius. O *Cortiço-1978* de Francisco Ramalho Junior. "O filme onde me deram mais possibilidades técnicas e menos possibilidades artísticas".



Zenildo Santos, Fernando Ramos da Silva e Gilberto Moura. *Pixote-1980* de Hector Babenco.

ainda não me preocupei com o ruído de porta de carro, de avião, de buzina.

FC — Até que ponto você leva em conta o uso de ruídos?

NESCHLING — Depende muito do diretor de som e do diretor do filme. Eu procuro interferir o máximo possível no uso do som, não nos ruídos de porta, etc., mas a música de rádio, música incidental. Por exemplo, no *Pixote*, tem muita discoteca dentro da FEBEM, tem muito rádio, muita televisão. Eu escolhi os programas de TV, as músicas usadas nas festas, etc. Um filme tem de ter unidade sonora.

FC — E na mixagem?

NESCHLING — Estou presente, embora nesse momento o diretor tenha muito mais voz ativa do que eu, né? Eu apresento minha música, faço uma pré-mixagem e a partir daí é o diretor que mixa, ele é que tem de saber se quer a música um pouco mais alto, ou se está interferindo muito na cena. Eu discuto muito com ele, acho isso muito importante. Na época da chanchada, existiam o Lyrio Panicali e todo esse pessoal fantásticamente artesanal, mas que, apesar de altamente profissionais, eram *à la Hollywood* e sem nenhuma criatividade sonora em cima do cinema. Na época do Glauber e do Cinema Novo, a música era deixada sempre em segundo plano, ou então chamavam compositores populares para escrever um tema específico para o filme. Só há sete ou oito anos atrás os diretores começaram a tomar essa consciência.

FC — A que você atribui esse súbito interesse?

NESCHLING — Porque nós temos uma cultura importada e por isso estamos sempre atrasados. Mas, mesmo no cinema estrangeiro, o Nino Rotta, Ennio Moricone, Bernard Herrman, John Williams, Lalo Shifrin só começaram a fazer música para cinema nos últimos 20 anos. Antes era uma mú-

NESCHLING — Tenho. Tive nos filmes do Babenco e em *Os Condenados*, mas no *Gaijin* não assisti às filmagens.

FC — Que tipo de contatos?

NESCHLING — Procuro conversar com eles sobre a concepção sonora do filme, que tipo de ruídos vão botar, etc.

FC — Que acha da possibilidade de um seminário com músicos, técnicos e diretores sobre o problema do som no cinema brasileiro?

NESCHLING — No Rio, já se fez coisa parecida. O José Joffili fez durante três segundas-feiras conversas sobre música no cinema. Mas eu achei muito fechado: era só ele e um músico. Acho que um seminário mais amplo seria fantástico para dar conscientização aos músicos e diretores. Chamar o pessoal que tem trabalhado mais ultimamente, o Francis Hime, o Edu Lobo, o Egberto Gismonti, o Remo Usai, o Sérgio Ricardo, o Tom Jobim. Caetano se possível, o Guerra Peixe, que é da velha escola. E trazer alguém de fora pra dar aula pra gente, o Moricone ou o Lalo Shifrin. Mesas redondas, seminários e palestras, para que os estudantes e os jovens compositores possam participar. E, principalmente, conscientizar os produtores a reservarem uma verba para música. *Os Sete Gatinhos*, por exemplo, que tem toda uma proposta estética, tem músicas de Roberto e Erasmo Carlos que já existiam antes, uma coisa fora de propósito. São músicas que todo mundo conhece porque ouve no rádio. Já na *Dama do Lotação*, o Neville usou todo tempo aquela música do Caetano e me encheu o saco, mas de qualquer maneira era uma música feita para o filme. Nos *Gatinhos* não, usou música que já existia.

(entrevista a Jean Claude Bernardet)

qualquer um  
que pretenda  
fazer música  
de cinema  
tem de conhecer  
uma moviola.

## J. LINS

FC — Como você começou a fazer música para cinema?

LINS — Em 1970, eu era professor do Instituto Villa-Lobos e trabalhava com música experimental. Foi quando o Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, que estava dirigindo *Mãos Vazias*, me procurou querendo que eu fizesse a música, já que também era um filme experimental. Depois disso, nunca mais parei, pois descobri o cinema como veículo de expressão sonora.

FC — Você viu alguma diferença entre a música que você fazia antes e uma trilha sonora?

LINS — Não existe o cinema e a música no cinema. O que existe é uma arte complexa que engloba imagem e som, tendo, portanto, a música como um dos seus elementos. Para falar a verdade, não gosto muito deste papo de música X imagem. A verdade é que o cinema ainda está no primeiro estágio no que diz respeito à utilização do elemento sonoro, ainda na sua fase naturalista. Dizer que a informação sonora raramente ocorre sem estar associada a uma imagem é uma pobreza. Desde quando os ouvidos precisam pedir permissão aos olhos? Dentro em breve se fará um cinema que usará recursos semelhantes aos da narrativa visual, que pode reportar um elemento desvinculado da ação.

FC — Já se faz isto atualmente no Brasil?

LINS — Já existem avanços. *Coronel Delmiro Gouveia*, para mim, foi um. Certas características psicológicas do personagem são sublinhadas pela música, sem que o diretor tivesse que recorrer a imagens ou palavras.

FC — Você fez estas experiências também em outros filmes?

LINS — Em cada filme você tem de transar um tipo de música. . . Foi em *Ladrões de Cinema*, 1977, que pela primeira vez fiz um trabalho mais abrangente, fui mesmo diretor musical. Não fiquei só no âmbito da música, pude trabalhar com todos os elementos sonoros, dos ruídos à dublagem, o que será sem dúvida o papel do compositor de cinema no futuro. Em *O Princípio do Prazer*, também do Bigode, a música está cheia de referências à música popular brasileira. Não chego a citações, mas induzo à lembrança de músicas que foram sucesso. Já em *Bububú no Bobobó*, do Marcos Farias, tive de me reportar ao teatro mambembe brasileiro, e não teria dado pra trabalhar bem se eu não tivesse familiaridade com o teatro de revista, se não tivesse aprendido trabalhando com o Gugu Olime-



Rubem de Falco.  
Coronel Delmiro  
Gouveia-1978 de  
Geraldo Sarno.  
"Características  
psicológicas do  
personagem  
sublinhadas  
pela música, sem  
recorrer a imagens  
ou palavras".

## DIREITOS AUTORAIS

Segundo Tito Mendes, diretor da Ordem dos Músicos, o problema de direito autoral do músico de cinema envolve as sociedades arrecadoras. Em primeiro lugar, frisa ele, temos de distinguir o editor que acumula a função de músico autônomo, isto é, aquele músico que faz a trilha sonora de um filme a partir de criações musicais suas, daquele que trabalha com música de terceiros. Neste último caso, o editor é um assalariado que necessita inclusive da autorização dos autores para a inclusão de suas músicas na trilha, e os direitos autorais serão arrecadados em cima de cada autor e pela sociedade a que é filiado. Sendo, porém, o editor um músico autor, a ele caberá 0,5% da renda do filme, arrecadados pela sociedade a que for filiado.

Já para Orlando Soares, presidente da ECAD (Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais), o problema da trilha sonora em filmes obedece a dois direitos distintos. O de sincronização, que regula a inclusão de obras de músicos na trilha sonora de uma fita via entendimento direto entre o compositor e o produtor do filme; e o direito de execução pública, regulamentado pelo Decreto 980 e estipulado em 0,5% da renda bruta do filme, e incluído no valor do ingresso padronizado. Na ECAD, a arrecadação deste percentual está a cargo do senhor Pernambuco, que, por depender do borderô enviado da Embrafilme, distribui o dinheiro arrecadado bastante esporadicamente.

Carlos Eduardo Martins

cha. Então, a música caminha com a proposta cinematográfica. E não faz parte dos meus sonhos que ela venha a ter no cinema a função de conduzir a ação. Isso, eu acho uma falta de respeito total. Outro dia me chamaram para sonorizar o único filme colorido que existe sobre Getúlio Vargas: um concerto de Villa-Lobos no estádio do Vasco da Gama. Recusei com veemência. Afinal, ou é documento ou filme de autor.

FC — Falemos agora de sua formação musical.

LINS — Sempre fui um compositor erudito. Ora, um compositor fechado demora dez anos para tocar sua música para trezentas pessoas e depois fecha a partitura. Acho que nas escolas de música deveria haver uma cadeira de música para cinema, para poder-se fazer música e uma arte mais democrática ao mesmo tempo.

FC — Como você vê o uso do som e da música nos filmes nacionais?

LINS — Qualquer das formas da realidade brasileira abordadas pelo cinema traz junto o elemento sonoro. Não se concebe um jogo de futebol sem a torcida vibrando. Alguém imagina o carnaval sem música? A chanchada foi quantitativamente o ponto culminante da utilização da música no cinema brasileiro. Mas era o sucesso fácil das gravadoras em detrimento da música. Com o Glauber Rocha, o uso da música assumiu um

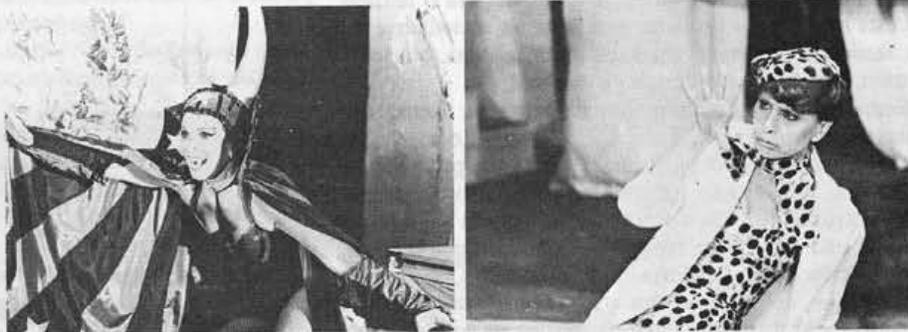
FC — Como tem sido seu trabalho com os cineastas?

LINS — Trabalho com o diretor, discutindo o roteiro, o papel que a música possa vir a desenvolver. Acompanhar as filmagens também é muito útil porque, assistindo, posso perceber a intenção do diretor quando corta ou não corta, se coloca a câmera nesta ou naquela posição. Embora seja uma coisa delicada você trabalhar ali, com um técnico de som também presente fazendo o trabalho dele. Às vezes, é preciso chegar e dizer: "escuta, para mim, se o microfone estiver daquele lado, vai ser ótimo, porque capta mais os harmônicos da voz da atriz."

FC — Você faz música para cinema como ampliação do mercado de trabalho ou mais como uma nova forma de expressão?

LINS — Novas formas de expressão eu faço na minha música, não no cinema. O cinema para mim representa a subsistência, porque compositor no Brasil e nada é a mesma coisa. Talvez eu seja o único compositor de música erudita que viva de composição. As escolas não ensinam e a maioria dos meus nobres colegas têm uma visão elitista da música. Sentem-se agredidos se uma frase se sobrepõe à sua melodia. Meus colegas ou são instrumentistas ou funcionários públicos.

FC — Fale agora das suas condições de trabalho.



Gracinda Freire e Nélia Paula.  
Bububú no Bobobó-1980 de Marcos Farias.

conteúdo novo, porque é a música que imprime um caráter unificador à problemática dos seus filmes. O Cinema Novo foi também um elemento renovador na utilização da música no cinema brasileiro. Nelson Pereira dos Santos botou Zé Keti nos seus primeiros filmes, e hoje fez um filme sobre música sertaneja. Através da história do nosso cinema, vemos duas tendências muito claras de encarar a música no cinema. De um lado, a música como elemento de divulgação do filme, o puro e simples domínio do mercado. Do outro lado, os realizadores que não sacrificam o conteúdo sonoro dos seus filmes em função de uma estrela de gravadora nos letreiros. É bom não esquecer que a indústria discográfica no Brasil é a terceira do mundo, muito maior, portanto, que a cinematográfica.

FC — Em que fase da produção você, como músico, é chamado para colaborar: roteirização, filmagem, montagem?

LINS — Acho que qualquer um que pretenda fazer música de cinema tem de ter umas aulas de montagem, tem de conhecer uma moviola. Em geral, o músico é chamado para musicar o copião, quando não é chamado pra compor a música que o diretor imaginara. Pessoalmente, só aceito trabalhar se me são dadas condições objetivas de criação. Por isso, talvez, já trabalhei em mais de trinta filmes, mas apenas de uns seis ou sete diretores. A música de um filme, para mim, não é um verniz aplicado à película. Ao contrário, é um dos elementos que totalizam a linguagem cinematográfica.

LINS — O grande problema das nossas condições é mesmo a falta de recursos para contratar vinte músicos quando se precisa de vinte músicos. Se o produtor só pode pagar sete, componho então para quatro — e que o saldo seja utilizado no aparato técnico. Porque temos equipamento técnico de nível internacional. Afinal, a CBS, a Phonogram e a Warner atuam no Brasil. Mas é caríssimo. Um simples gravador custa cerca de cem vezes o salário mínimo. Já o equipamento de sonorização, com a exceção dos gravadores Nagra, é muito precário. Se conseguimos bons resultados, é graças aos técnicos, que são, via de regra, ótimos criadores.

FC — Você tem admiração por algum trabalho de trilha sonora em cinema brasileiro ou estrangeiro?

LINS — Alexandre Nevsky, do Eisenstein, me impressiona muito — ali foram estabelecidas as normas do cinema sonoro. Temos uma contrapartida brasileira, que é O Descobrimento do Brasil, de Humberto Mauro, que aliás, depois, transcendeu esta ortodoxia na série Brasileiras e na Velha a Fiar. Outro filme marco para mim é Hiroshima, mon amour, do Alain Resnais. Este cara foi o primeiro que tratou o som nas suas quatro dimensões totalizantes. Há sempre um som informando, determinando o estado psicológico, mesmo quando o personagem não está em cena. Gosto de Dodeskaden, do Kurosawa, de que (parece) ninguém gosta. Aruanda, de Linduarte Noronha, fecha minha lista de melhores, pois pela primeira vez os elementos do povo exercem a própria crítica.

(entrevista a Hilda Machado)

## REMO USAI



Remo Usai, veterano da trilha sonora, já trabalhou em mais de 85 filmes desde que, retornando de Los Angeles, onde estudou música de cinema, fez a trilha de *Pega Ladrão*, de Alberto Perialisi, em 1958.

Para ele, o cinema sempre colocou um problema: trabalhar com restrição de verbas. Em contrapartida, foi esse mesmo cinema que lhe trouxe a satisfação de ser remunerado convenientemente, o que é de fato a grande motivação do seu trabalho. Já a satisfação espiritual, que considera um prazer quase físico, ele a encontra na música — seja ou não de cinema. “A realidade brasileira é demasiado cruel para o músico, quando este se dispõe a procurar um lugar na sociedade e ser por ela reconhecido como um artista consagrado. Músico é como porco, só é apreciado depois de morto.”

Mesmo trabalhando com poucos recursos, Remo não tem queixas quanto à qualidade do equipamento a seu dispor. Mesmo apresentando suas limitações, este pode ser inteligentemente aproveitado no que se refere à orquestração e uso do instrumento. “Se você trabalha em um estúdio pequeno, você não pode usar tímpanos, é claro. Pode-se dizer, portanto, que eu danço conforme a música. Aliás, gosto sempre de frisar que, antes de ser um artista, eu sou um técnico.”

A integração do profissional de música na equipe de um filme depende do gênero do filme. “Se é um musical, quem faz o som deve ter pleno conhecimento do roteiro.” Em geral, no entanto, Remo começa a trabalhar apenas na montagem.

Dentre os filmes cujas trilhas-sonoras mais o impressionaram, um se destaca, segundo ele: *The Big Country*, de William Wyler; “nele foram usados com harmonia os elementos fundamentais da música no cinema: o ritmo, a melodia e o contraponto — e com efeitos extraordinários”. Remo admira ainda os filmes de James Bond, os trabalhos de Michel Legrand, John Barry e John Williams, além do trabalho de David Raksin em *Laura*, de Otto Preminger.

“A função da música no cinema é a de suporte dramático e psicológico das seqüências visuais. A trilha sonora não é uma sinfonia, não é uma peça de concerto. É uma série de retalhos de formas de curta duração, fragmentos musicais, trechos inacabados, músicas sem começo nem fim, aberturas sensacionais e finais grandiosos.”

Autor, entre outros, das trilhas de *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias e *Pecado na Sacristia* e *O Caso Cláudia*, de Miguel Borges, Remo Usai acaleta dois projetos que ainda espera realizar: um musical sério e uma suite sinfônica baseada em temas de filmes.

Hilda Machado

Dois exemplos de chanchada carnavalesca, quantitativamente o ponto culminante da utilização da música popular no cinema nacional. *Aurora Miranda* em

Alô Alô Carnaval-1936 de Adhemar Gonzaga. Murilo Nery e Sonia Mamede em

É a maior-1958 de Carlos Manga.



## PAULO MOURA

FC — Antes de fazer a trilha sonora de *A Lira do Delírio*, você já tinha feito alguma coisa para cinema?

PAULO MOURA — No final da década de sessenta eu fiz uma série de discos para a gravadora Equipe, que se dedicava ao lançamento de instrumentistas brasileiros. Nem é preciso dizer que faliu. Nesta época, conheci o chefe do Departamento Cultural da Embaixada dos Estados Unidos. Ele era muito interessado em cinema, e viu nos meus discos um jeito assim de escrever para cinema. Até me liberou a moviola da embaixada, onde estive praticando durante algum tempo.

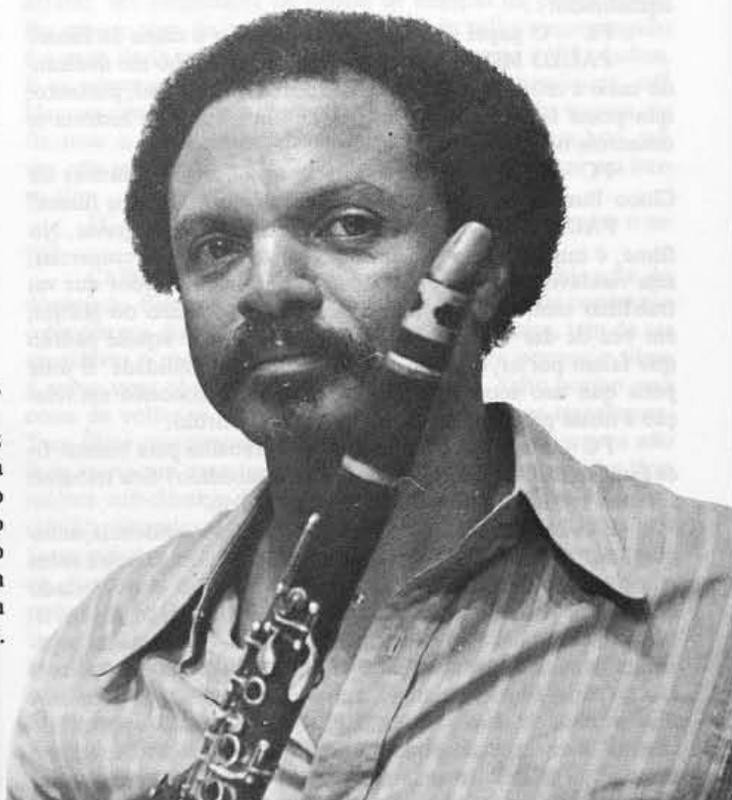
o diretor de cinema e o músico buscam uma linguagem que faça a nação brasileira mais integrada, mais unida.

Depois parei, porque não via perspectiva em fazer música de filme, o cinema brasileiro não estava tão desenvolvido como está hoje. . .

FC — Como foi o seu trabalho na *Lira*: tem umas músicas que são do seu disco, outras não, é isso?

PAULO MOURA — Quando o Walter Lima me mostrou o filme, ele já tinha incluído algumas músicas do meu disco *Confusão Urbana, Suburbana e Rural*, além de umas coisas também do Jamelão e outros compositores. Então ele deve ter achado que o clima do meu disco tinha um estilo apropriado para o filme. A minha intenção era fazer uma música nova para o filme, mas acontece que tudo já estava tão integrado que não valeria a pena mexer. O que nós fizemos, além do que já tinha, foi mais ou menos uns vinte minutos. É um trabalho mais sério e foi feito, é claro, depois que o filme já estava pronto. Esse processo foi diferente do outro filme que fiz mais recentemente, *Parceiros da Aventura*.

FC -- Diferente como? Você compôs durante a filmagem?



PAULO MOURA — Na *Lira*, o que fizemos foi assistir ao filme juntos várias vezes, fizemos a minutagem e o Walter me deixou livre para escolher o que eu colocaria em determinados lugares. A maneira mais comum é essa, fazer o trabalho depois que o filme já está pronto. Algumas músicas a gente escreve de uma maneira que parece que foram feitas especialmente para aquela cena, quando às vezes já estavam na mente. Quer dizer, são composições que já existem e podem receber um tratamento novo. Por exemplo, aquela valsa que fiz, no *Parceiros*, para a dona Iaiá. . . Ela já existia, era um pouco diferente. Modifiquei para dar o clima de uma senhora dona de pensão que gostava de música e, naturalmente, seu gosto devia ser mais voltado para as valsas tradicionais brasileiras.

FC — Neste filme, você interpreta um músico. E nas cenas do bar onde você começa a tocar, as músicas também já existiam?

PAULO MOURA — É exatamente a mesma música, na versão antiga. No *Parceiros*, eu também gostaria de ter escrito a música depois do filme pronto. Mas, por problemas de recursos financeiros, tive de gravar algumas músicas antes, as cenas passadas no bar, para um resultado sonoro melhor.

FC — Você prefere fazer a música depois do filme pronto ou durante as filmagens?

PAULO MOURA — Não acredito ser muito comum compor durante o filme. Podemos pensar nas músicas durante as filmagens, mas só depois do filme pronto que se percebe a melhor orquestração e o próprio tratamento melódico adequado.

FC — O que acha das trilhas sonoras dos filmes nacionais?

PAULO MOURA — Desses últimos filmes, assisti a *A Intrusa*, *Gaijin* e *Bye Bye Brasil*, que são de Astor Piazzola, John

Neschling e Roberto Menescal. Em *Bye Bye*, me parece haver uma preocupação de fazer um som instrumental muito inspirado nas orquestrações do Bill Evans. E às vezes incomoda bastante ver um caminhão correndo na estrada, numa estrada brasileira lá do Nordeste, aquela região que a gente sabe como é, e uma música assim tão refinada. Não tem muito a ver. Do Piazzola eu gosto muito, mas nesse filme, *A Intrusa*, me parece que em determinados momentos você não vê o filme, vê a música. Não está equilibrado. Já no *Gaijin* está melhor, acho mais equilibrado. . .

FC — O papel do compositor é captar o clima do filme?

PAULO MOURA — No momento, eu venho me dedicando mais à música do Rio de Janeiro. É bem possível, portanto, que possa fazer melhor a música de um filme cuja história se desenrole no Rio.

FC — Que acha dos cineastas que utilizam músicas de Chico Buarque ou Milton Nascimento, etc., nos seus filmes?

PAULO MOURA — Eles têm facilidade para gravar. No filme, é importante que a música tenha sua carreira comercial, seja vendável. Agora, às vezes, não sei, o orquestrador que vai trabalhar num tema de autor famoso como Chico ou Milton, em vez de dar o clima apropriado, vai buscar aquele padrão que falam por aí, que é o padrão Globo de qualidade. É uma pena que isso aconteça. Talvez seja por preconceito em relação à nossa própria música, a música de subúrbio.

FC — Acredita que o músico que trabalha para cinema fica famoso mais rápido se o filme é bem sucedido? Seu trabalho foi mais requisitado depois da *Lira do Delírio*?

PAULO MOURA — Quanto a uma maior evidência, acho que não. Não sinto nenhuma diferença na minha carreira antes ou depois. Além dessas duas trilhas, comecei a do seriado *Plantão de Polícia*, da TV-Globo, porque precisavam de um tipo de música que fosse do Rio de Janeiro. . . Depois eles pegaram a fórmula e continuaram a fazer, mas fui eu quem comecei lá. . . (risos) Depois da minha aproximação com o Zé Medeiros no *Parceiros da Aventura*, passei a conhecer mais o pessoal de cinema. Perderam um pouco o medo, esse negócio de repente chamarem fulano de maestro. Todos estão fazendo questão de serem chamados de maestros agora. Qualquer pianista é maestro, você entende?

FC — Você acha que o personagem que interpreta nos *Parceiros* retratou bem o músico brasileiro? Tem alguma coisa da sua vida?

PAULO MOURA — Bem, é a realidade da vida que leva um músico brasileiro e, como você sabe, o músico tem problemas sérios. O diretor de cinema, de um lado, e o músico, de outro, os dois buscam, como os outros artistas, uma linguagem que possa unir mais, que faça a nação brasileira cada vez mais integrada, mais unida. E o músico, ali no filme, sofre pressão também das multinacionais. Minha única intenção em fazer o filme foi passar esse recado, que estava lá no roteiro escrito pelo Zé Medeiros e o José Louzeiro.

(entrevista a Ângela José)

## CAETANO VELOSO

*Poderia colocar uma tabuleta na porta da minha casa: faz-se arte. Ao chegar à porta onde poderia estar a tabuleta, som de crianças brincando. Uma voz chamava por Moreno. Juntei-me a ela e fizemos um coro. O portão se abre.*

— Seu pai está?

— Tá sim.

— Veja se ele pode me atender.

Enquanto aguardava, fiquei brincando com um cachorrinho que tentava sair para a rua.

— Você é da Embrafilme? Pode entrar.

Na copa aparece Caetano, de pijama estampado de verde. Me conduz à sala e pede que aguarde um pouco, pois acaba de levantar-se. Na sala, rodeado por Moreno e seus amigos, tento ligar o gravador lendo as instruções. As crianças acham engraçado um entrevistador que não sabe ligar o gravador. Depois de tudo resolvido, o teste é feito com Moreno, que canta: — *Alô alô Chacrinha/que é que é fumacinha/etc/*. . . Ao ouvir o som gravado, comentou:

— Minha voz é horrível.

Carlos Alberto Martins, o *Beca*



FC — Qual é a do cinema pra você?

CAETANO — Sempre tive vontade de fazer cinema, porque pensava que era a minha arte, que era o meu veículo. Depois, sem eu planejar, a música me arrebatou. Mas eu ainda penso muito em cinema, mas já de uma maneira diferente.

FC — Como surgiu seu primeiro contacto com o cinema em termos de trabalho?

CAETANO — Na verdade eu me profissionalizei como músico ao fazer música para um filme. O Álvaro Guimarães, lá

por volta de 1965 em Salvador, me convidou para fazer a trilha sonora de uma peça e de um curta-metragem que ele havia dirigido. Ele me dizia: "você é um grande músico, tem de fazer, tem de fazer". E terminou me incentivando. O nome do curta era *Moleques de Rua*...

FC — Esse filme era uma produção do Glauber Rocha?

CAETANO — Não sei, acho que não. O Alvinho era amigo do Glauber. Já eu, não. Eles já tinham feito alguma coisa juntos em *Barravento*. O Glauber nessa época já era famoso. Escrevia em jornal e era muito polêmico. Uma figura espalhafatosa na cidade. Aliás o Glauber foi muito importante para a minha cabeça e contribuiu muito para dar a Salvador aquele quadro cultural que a gente encontrou. Era uma coisa muito boa. Eu já fiz crítica, escrevi um artigo sobre *Barravento*. Reli o ano passado. Achei bonito, não é mal, não. É engraçado.

FC — Fale da relação entre a música e a imagem.

CAETANO — É uma coisa difícil de falar, porque é uma coisa meio científica, né? O som é envolvente, te toma independente de você olhar. Já a imagem, você tem de estar de frente pra ela, é outra coisa. Música é uma arte bem antiga, cinema é uma confusão que apareceu recentemente. Mais exatamente, é uma confusão que mexe com toda essa *trip* que já rolava antes, ou seja, toda essa coisa de visual e movimento. O cinema nasceu assim: foi inventado e se desenvolveu como diversão do mundo industrial. E a música, curiosamente, por causa da invenção do disco, veio a ser assim uma coisa como o cinema. Uma arte para ser vendida universalmente como diversão. Eu sempre tenho a idéia do cinema como uma diversão, mesmo quando vejo um filme de Bergman ou qualquer coisa assim muito pretensiosa intelectualmente. Às vezes, é exatamente por ser superficial que a coisa vai mais fundo, né, o superficial é profundo.

FC — E sua participação no cinema em termos de trilha sonora?

CAETANO — Adoro o trabalho que fiz para *São Bernardo*. Sempre me refiro a isso, independentemente de estar falando ou não em cinema. Aquela música é linda. Fazer foi lindo. O método do Leon (Hirszman) era genial, porque era vendo. Ele projetava a seqüência e eu ia cantando com o gravador ligado, improvisando na hora. E assim foi feito. Só com a voz.

FC — Você tinha conhecimento do roteiro do filme?

CAETANO — Eu conhecia o livro. Ele me falou sobre o filme. Roteiro não. Eu vi o filme já pronto numa tela, não na moviola. Achei deslumbrante fazer e por causa dessa trilha eu fiz o disco *Araçá Azul*. Eu também adoro a canção da *Dama do Lotação*. Só que foi precário. No caso de *São Bernardo*, a produção da música era precária, mas não fazia mal, era eu sozinho. Já na *Dama* teve um problema muito próprio do cinema brasileiro: o som não é produzido. Eles produzem a imagem, mas não planejam a produção do som. Mas acho que mesmo assim ficou legal, porque a Cor do Som toca muito bem, eles não tem dificuldade nenhuma. Fizeram tudo direitinho com uma rapidez enorme. Nós tínhamos poucas horas de estúdio, um estúdio de baixa qualidade, mas terminou saindo tudo muito bem. Eu acho um pouco dura a mixagem da música, mas sou muito orgulhoso dela, acho muito bonita e gostei de fazer o trabalho.

Ontem o Arnaldo Jabor me chamou pra ver o filme que acabou de montar e quer que eu faça uma canção. Em geral eu digo sim a todo mundo que me chama. Fico com problema de tempo, mas eu adoro! Acho genial fazer música pra filme...

FC — Fale um pouco mais do seu trabalho na *Dama*.

CAETANO — Vi diversas vezes o filme na moviola. Ficava horas com o montador e o Neville. Ia ouvindo os diálogos, conversando e pensando sobre a história. Neville contava coisas sobre o Nelson Rodrigues, que me inspiravam muito. Por exemplo, o Nelson adora aquela frase do Waldick Soriano "eu não sou cachorro não"... Af, eu coloquei na canção.

FC — Ontem eu estava transcrevendo uma entrevista do John Neschling e ele dizia que achava a canção da *Dama* uma

música dentro do filme. Ele faz uma diferença entre música de cinema e música para cinema.

CAETANO — Claro, ele está certo. Eu acho que *São Bernardo* é tão trilha sonora como as dos filmes do Hitchcock. Mas não é padronizada, não é uma música de cinema como os americanos fazem. Enfim, não é uma caricatura, é uma música de cinema. Na verdade, o que me inspirou aquela música foi uma das coisas que eu acho melhor em termos de cinema: *Vidas Secas*. Revi outro dia em Curitiba pela TV e chorei de me arrasar. Me despedacei de chorar de emoção da beleza que é. Eu acho o som do carro de boi uma linda trilha sonora, aquilo é a mais linda música de filme do Brasil. O resto é Villa-Lobos. E se põem muitas canções antigas em filmes brasileiros, né? Mas no caso da *Dama*, tem um esboço ali de trilha sonora, eu fiz *toda* a trilha. O Neschling talvez não a considere boa, talvez não seja mesmo. Mas tem uma trilha, eu trabalhei pra burro ali.

FC — Você não acha que ela é cansativa, que enche o saco?

CAETANO — Encher o saco era uma determinação do diretor do filme. Eu me lembro muito bem de duas coisas que o Neville me disse: "Tem de ser uma coisa obsessiva, tem de ser repetitiva, o mesmo tom do princípio ao fim, porque o filme é sobre uma obsessão". Então eu fiz assim. Acho bonito essa coisa de voltar o motivo, e o som desaparece, se transforma. Tem filme americano que às vezes é chatíssimo. Agora, eu não faria como um maestro, transar orquestra, fazer variações tipo música sub-clássica. Porque fundo musical de filme é música clássica de quinta categoria. Todo mundo sabe. Então, se eu fosse maestro, eu poderia fazer. Mas eu não sei escrever música. Agora, eu acho bonito aquilo que vai, volta, vai, vem um pedacinho, volta diferente, vem em outro tom, aí volta ralentado. Igual ao que fazem hoje em dia todas as novelas da Globo. Esse tipo de música nos filmes do Godard é muito bonita, muito engraçada, porque ele faz de maneira irônica. De repente, numa hora sem nenhuma dramaticidade, entrava aquela música dramática, parecendo música de filme mesmo. Ele encomendava caricatura de música de cinema. Mas eu gosto mesmo é do Nino Rotta, sou fã dele porque ele sempre faz aquela mesma coisa, é a alma dos filmes do Fellini. Eu acho que o Neschling tem razão nesse ponto.

FC — Ele frisa muito que nós somos uma cultura importada.

CAETANO — Eu não tenho preocupação quanto a isso. Importar não é o que importa. Não é de jeito nenhum, isso é um falso problema... Eu acho que a vida é uma coisa brutal! Onde você está vivendo... Isso é irredutível. Não importa esse negócio de importou ou não importou. Você tem de viver com toda força que puder essa ou aquela situação. O próprio cinema é um negócio que não pode ser brasileiro. A câmara é estrangeira, o filme, toda a idéia.

O que é o Brasil? O Brasil não é brasileiro. Não existe o Brasil. É bom que não exista, porque assim a gente inventa. É ótimo poder inventar. Eu acho esse negócio um falso problema. Pra mim importa é o negócio sair bem feito.

Eu acho, por exemplo, o Glauber genial nesse ponto. O cinema dele é de uma irreverência cultural... Não tem a menor amarra ao problema de respeitar a boa forma. É livre, é selvagem, entendeu? Eu acho que também a música tem de ter esse pique. A vida tem de ter esse pique. E a música pra cinema também. Acho que a observação do Neschling correta porque de fato a *Dama* não chega a ter uma trilha sonora plenamente realizada. Agora, acho uma linda canção que comenta muito bem o filme. Cinema é um divertimento para as massas da sociedade industrial. Qualquer pessoa que pense o contrário disso tá por fora...

FC — E a música do Neschling para *Gaijin*?

CAETANO — É muito boa. É assim um pouco parecido com filme europeu na estrutura, não é? Mas bem feito. Ficou aquela coisa assim meio seresta interiorana brasileira. Se for

comparar a coisa da *Dama* com aquilo ali, a *Dama* é amadorístico. . .

**FC** — É exatamente isso que ele coloca. Você não acha que os filmes do Glauber são feitos sem maiores preocupações com a comercialização?

**CAETANO** — O Glauber é independente deste problema. Eu também. Minhas coisas não são profissionais. . .

**FC** — Mas cinema é uma coisa que envolve muito dinheiro.

**CAETANO** — Sabe de uma coisa? Popular não é só aquilo que vende facilmente. Os filmes do Glauber, por exemplo, são desbravadores, normativos. Inventam a possibilidade de haver cinema comercial. Do Glauber saíram as vertentes mais diversas. Ele é consciente disso e todo mundo que tem cabeça sabe. A Embrafilme, as pornochanchadas, o cinema *underground*, o experimental, a *trip* do Super-8 — tudo isso vem do Glauber, cujos filmes, se não são comerciais, não são, também, fracassos. São filmes que não precisam se vender muito, porque vão vender tantas outras coisas. Estão popularizando um futuro tão amplo. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não foi um sucesso popular, mas é um imenso sucesso popular através das coisas que nasceram dele. Tem de fazer esta diferença, senão é

importar  
não é o que  
importa.



Ronaldo Santos e André de Bansi. Nos Embalos de Ipanema-1978 de Antonio Calmon. Inspirando a canção Menino do Rio. . .



Anney Rocha e Hélio Braga. Brasil Ano 2000-1969 de Walter Lima Junior. 'O filme formador da cabeça tropicalista'.

uma idéia simplesmente consumista e passiva, pensar que as coisas tem de vender pra provar que valeu. Eu não acho que a vida seja uma agência de publicidade. . . Eu detesto ser confundido com sabonete. Eu não sou sabonete, não sou talco, não sou xampu. Detesto isso, sempre detestei.

**FC** — Sua música tem influência do cinema?

**CAETANO** — *Menino do Rio* tem muito a ver com cinema, com *Nos Embalos de Ipanema*, que gostei de ver, embora achando muito bonito sob alguns aspectos e sob outros insuportável. O menino é deslumbrante e a música tem muito a ver com ele.

**FC** — Fale agora de sua atuação em *Brasil Ano 2000*. . .

**CAETANO** — Eu adoro. Foi importante até para a formação do tropicalismo musical. As conversas com Walter Lima Junior, o Gil, o Capinam — essa parte toda da feitura do filme foi importantíssima. Ficou até meio frustrante depois o filme pronto, diante do que parecia para as nossas cabeças que ele sugeria, embora seja muito interessante. Demorou a ser lançado, depois confundiram, disseram que tinha sido influenciado pelo Tropicalismo, quando foi o formador da cabeça tropicalista. No Brasil as pessoas cometem as maiores injustiças. A trilha sonora é mais do Gil. Tem uma canção minha, *Objeto não identificado*.

**FC** — E as relações entre o cinema e o Tropicalismo?

**CAETANO** — O pessoal de cinema teve um papel importante na transa do Tropicalismo, embora os poetas concretos tenham entendido já antes, num *show* de inteligência. O Luiz Carlos Barreto foi quem colocou o nome do movimento de

é bom que o Brasil não exista,  
porque aí a gente inventa.  
inventar é ótimo.

Othon Bastos. São Bernardo- 1973 de Leon Hirszman. 'Acho São Bernardo tão trilha sonora quanto os filmes de Hitchcock'.



Tropicalia. Não que ele tivesse inventado o termo, que é invenção do Hélio Oiticica, nome de um quadro dele, uma obra genial. . .

**FC** — E o Caetano ator de cinema?

**CAETANO** — Trabalhei num filme do Haroldo Maranhão com a Renata Sorrah, um curta. Me dublaram. O filme, *Don Quixote*, era muito parecido com *Terra em Transe*, pelo qual o diretor estava apaixonado. É bonito.

**FC** — *Os Herdeiros* não tinha uma aparição sua?

**CAETANO** — Eu apareci rapidamente, entrando num lugar meio estranho com um casaco de general e um colar de dentes de jacaré. . . acho que era jacaré. . . sei lá. . .

**FC** — E *O Demiurgo*?

**CAETANO** — Ah, claro! Esse é um filme em que eu apareço o tempo todo, é um barato. Tem coisas ótimas, é bem louco, é bem Jorge Mautner. Foi feito em Londres em 1971. Mas o Gil está melhor que eu no filme. O Gil e a Dedé. Eu tô meio canastrão. Não gosto do meu trabalho. Acho que poderia ser um grande ator, mas só se eu me dedicasse a isto.