

A MÚSICA DE ROGÉRIO DUPRAT NA FILMOGRAFIA DE WALTER HUGO KHOURI: *NOITE VAZIA E AS AMOROSAS*

Itamar Vidal Junior*
Paulo José de Siqueira Tiné**

“A regra geral é a de que ninguém pode violar impunemente as leis da vida. Por um princípio científico, e não apenas moral e religioso, os princípios familiares tem de ser preservados. [...] Ao que nos parece a história focaliza bem os aspectos da corrupção moral, da insatisfação, mas não contraponhe nenhum valor ético à degradação ambiente. Nenhuma dificuldade surge na vida irreal e aventureira dos que procuram a vida egoística e barbara. Daí a maior dificuldade surgida na liberação da película [Noite Vazia]. [...] O Censor improvisado não tem os conhecimentos adequados para a crítica cinematográfica. A impressão que o filme produz em sua apresentação fotográfica, no jogo dos símbolos, na concepção artística, é realmente notável. Êste fator nos leva a esta série de considerações, pois si assim não o fosse, simplesmente teríamos declarado: “Manter a proibição”. Em homenagem ao produtor e à película é que estamos avançando nesta análise, para a qual não estamos preparados. [sic]”

*Parecer do censor enviado ao Serviço de
Censura às Diversões Públicas (SCDP) do
Departamento Federal de Segurança Pública*

- **RESUMO:** Apoiado na partitura original de Rogério Duprat e em recentes publicações sobre cinema brasileiro dos anos 1960, este texto procura investigar os procedimentos técnicos e artísticos adotados pelo compositor na gravação da trilha sonora dos filmes

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes – Departamento de Música – Campinas – SP – Brasil. 13083-970 – itavidal@yahoo.com

** UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes – Departamento de Música – Campinas – SP – Brasil. 13083-970 – paulotine70@gmail.com

Noite vazia (1964) e *As amorosas* (1968), ambos de Walter Hugo Khouri. Com base em depoimentos dos profissionais envolvidos na gravação e montagem das obras, procuramos também revelar alguns aspectos sobre as questões políticas e artísticas evidenciadas em um período de censura e repressão das liberdades individuais no qual compositores brasileiros ligados à música concreta, à música eletrônica e à música popular colaboraram de forma efetiva nas transformações da cinematografia brasileira.

- **PALAVRAS-CHAVE:** As amorosas. Cinema Novo. Noite vazia. Rogério Duprat. Walter Hugo Khouri.

Introdução

Rogério Duprat (1932-2006) descreveu Walter Hugo Khouri (1929-2003) como “um sujeito corajoso” que lhe confiou, pela primeira vez, uma trilha para cinema (VOLPE; DUPRAT, 2012, p. 214). *A ilha* (KHOURI, 1962) arrebatou os principais prêmios de direção e de composição musical, iniciando a parceria de Khouri e Duprat, que se estendeu por 22 anos, de 1962 a 1984. Quando recebeu o convite de Khouri para compor a partitura de *A ilha*, Rogério Duprat acabara de ter a sua composição *Organismo*, 1961, apresentada na VI Bienal de São Paulo, em concerto televisionado pela TV Excelsior. *Organismo*, construída sobre o poema homônimo de Décio Pignatari (1927-2012), foi também o primeiro de uma série de trabalhos reunindo os jovens compositores de vanguarda e os escritores paulistas ligados ao movimento da poesia concreta. Foi na revista *Invenção*, Revista de Arte de Vanguarda, número 3, dirigida por Décio Pignatari com colaborações dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, entre outros¹, que foi publicado o Manifesto Música Nova (1963)². A mesma citação de Maiakóvski “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, que encerra o Manifesto Música Nova, havia sido acrescentada por Décio Pignatari em 1961 como *post-scriptum* ao Plano Piloto Para Poesia Concreta (*Noigandres*, 4, 1958). Em polêmica com os CPC (Centros Populares de Cultura), que postulavam a utilização de “formas populares sem mediação”, o grupo paulista propõe uma “poesia engajada, mas que não por isso abandona as conquistas das vanguardas e a experimentação” (AGUILAR, 2005, p. 364). *Organismo*, para cinco vozes solistas e orquestra de câmara, influenciada pela obra de Pierre Boulez (1925-2016), pertenceria, segundo Duprat, a “uma etapa intermediária entre o serialismo ortodoxo, bouleziano, a música aleatória e o *happening*” (GAÚNA, 2001, p. 119).

¹ Revista *Invenção*, Ano II, n. 3, junho de 1963. Revista de Arte de Vanguarda. Diretor: Décio Pignatari. Equipe: Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mário da Silva Brito, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo.

² Manifesto Música Nova (STUANI, 2015, p. 22). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/1318471>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Em julho de 1962, motivado pela visita de Boulez ao Brasil, Duprat consegue aporte financeiro do Ministério da Educação e parte para a Alemanha, para frequentar o curso de verão de Darmstadt, que naquele ano seria ministrado por Boulez e pelos compositores Henri Pousseur (1929-2009) e Karlheins Stockhausen (1928-2007) (GAÚNA, 2001, p. 51). Em Darmstadt, Duprat encontrou-se com Willy Correia de Oliveira (1938) e Gilberto Mendes (1922-2016), que moravam em Santos e viajaram juntos para o curso. Havia ainda outros músicos procedentes do Brasil: Eládio Perez Gonzalez (1926), barítono paraguaio radicado no Brasil desde 1947, e o maestro e arranjador Júlio Medaglia (1928) que, na época, estudava em Friburgo (RJ). Nesse ano, Damiano Cozzella (1929-2018) não iria ao Festival, pois já havia participado no ano anterior (BARRO, 2009). Esse encontro estabelecerá a base para a criação do grupo Música Nova. Também frequentou o curso de Darmstadt em 1962 o compositor François Bayle (1932). Por influência de Bayle, que em 1975 sucederia a Pierre Schaeffer (1910 – 1995) na direção do GRM³, Duprat pôde permanecer ainda mais um mês em Paris estagiando, em caráter informal, no laboratório da *Radio Television Française* (ORTF). No laboratório da ORTF, Duprat trabalhou com pianos preparados e teve contato direto com as mais modernas técnicas de manipulação sonora, com os processos de montagem, filtragens e outras alterações de frequência e edições em fitas magnéticas (GAÚNA, 2001, p. 55).

De volta ao Brasil, após esse período de imersão no pensamento teórico-estético e com a prática no manuseio dos equipamentos mais avançados das vanguardas musicais mundiais, Rogério Duprat seria convidado por Khouri para fazer a música de *Noite vazia* (1964), um de seus mais importantes trabalhos.

Cinema Novo

Noite vazia é considerado pelo crítico Inácio Araújo (1948) como a “pedra no sapato” do Cinema Novo. Esse incômodo decorreria de dois fatores: primeiro pelo fato de *Noite vazia* ter sido um grande sucesso de público e de crítica⁴, e segundo porque, apesar da admiração que Glauber Rocha admitia ter por Walter Hugo Khouri, *Noite vazia* era um filme fora dos parâmetros do cinema novo (ARAÚJO,

³ **GRM (*Groupe de Recherches Musicales*)** foi criado por Pierre Schaeffer em 1951 e funcionou durante anos vinculado ao ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*). Em 1975, com o desmembramento do ORTF, o GRM foi incorporado ao INA (*Institut National Audiovisuel*).

⁴ Prêmio Saci 1964: Melhor Filme, Melhor Direção - Walter Hugo Khouri, Melhor Argumento - Walter Hugo Khouri, Melhor Ator - Mário Benvenuti, Melhor Atriz - Odete Lara, Atriz Secundária - Marisa Woodward. Prêmio Governador do Estado de São Paulo 1964: Melhor Produtor - Walter Hugo Khouri, Melhor Direção - Walter Hugo Khouri, Melhor Roteiro - Walter Hugo Khouri, Melhor Ator - Mário Benvenuti, Melhor Atriz - Norma Bengell, Melhor Fotografia - Rudolph Icsey, Melhor Composição - Rogério Duprat. Júri Municipal de Cinema: Prêmio Cidade de São Paulo, 1964. Festival de Cannes 1965: Participou da Mostra Competitiva e Concorreu à Palma de Ouro.

2007). *Noite vazia* foi lançado no mesmo período de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). A convivência dessas correntes opostas, “que brigavam como cães e gatos, não indica mau funcionamento e sim dá conta da tremenda vitalidade do cinema brasileiro, que naquela época se impunha como uma atividade intelectual” (ARAÚJO, 2006). Para Araújo, o cinema de Khouri, em sua universalidade inerente, nunca deixou de se reportar à temática brasileira, embora talvez fosse paulistano demais para seus colegas do Cinema Novo.

Para o pesquisador Jaison Castro Silva, os representantes do Cinema Novo, que se autoproclamavam autores em busca da identidade nacional, veriam em Khouri um antagonista, acusando-o de “herdeiro de um cinema industrial e de importar temáticas sem a devida assimilação crítica” (CASTRO SILVA, 2007, p. 32). Em *Noite vazia*, Khouri retrata a capital paulista como estereótipo universal de metrópole, como nicho da diversidade. Não a retrata como o lugar do **novo**, mas como o local de um círculo infernal de repetição:

Uma ressaca precoce do clima de otimismo-desenvolvimentismo presente na década de 1950 instala-se em parte do cinema brasileiro. O cinema paulista, no entanto, reage a essa crise de uma forma diferente. Nessa esfera, encontrava-se Walter Hugo Khouri, um dos cineastas a administrar o legado do humanismo europeu e a crise das perspectivas de progresso existente no Brasil de forma peculiar. (CASTRO SILVA, 2007, p. 29).

Essa dissensão manifestar-se-ia em vários aspectos da dramaturgia cinematográfica da época, entre os quais a relação dos diretores e realizadores com a música e com os compositores brasileiros.

Em seus estudos sobre a música extradiegética⁵ no cinema brasileiro moderno, o pesquisador Guilherme Maia destaca a presença de Villa-Lobos como o compositor brasileiro cuja obra foi mais utilizada nas trilhas sonoras do movimento *cinemanovista*. Villa-Lobos consta como autor de trilha adaptada nos filmes *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1970) e *Lúcia McCartney* (Davi Neves, 1971). Segundo Maia, o Cinema Novo buscava estabelecer com o público uma relação diferenciada e de caráter marcadamente didático. Glauber Rocha, em *O dragão da*

⁵ Diegese é um conceito que se reporta à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa (mundo ficcional, vida fictícia), à parte da realidade externa de quem lê (o chamado mundo real ou vida real). Por exemplo, uma música de trilha sonora incidental que acompanha uma cena faz parte do filme, mas é externa à diegese - é extradiegética -, pois não está no contexto da ação. Já a música que ouvimos quando um personagem está escutando rádio é diegética, pois está dentro do contexto ficcional.

maldade contra o Santo Guerreiro (1969), agrega “em uma mixagem descontínua e fragmentada, música do folclore de Minas Gerais, Pixinguinha, canções originais de Sérgio Ricardo e Walter Queirós e a música de concerto atonal de Marlos Nobre” (MAIA, 2002, p. 72):

Antes do Cinema Novo, a música no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, os cânones clássicos. De *Ganga bruta* (Cinédia, Humberto Mauro, 1933), marco da transição do cinema mudo para o sonoro, a *Os apavorados* (Atlântida, Ismar Porto, 1962), último longa-metragem produzido pela Atlântida, a trilha sonora do cinema brasileiro é marcada pela ampla presença de canções no plano diegético e por música extradiegética de caráter clássico-romântico. Uma análise das fichas técnicas dos filmes produzidos pelas três companhias cinematográficas que mais se destacaram na produção cinematográfica brasileira desse período revela que os “italianos” como Radamés e Alexandre Gnatalli, Lyrio Panicali, Leo Peracchi, Gabriel Migliori e Enrico Simonetti, herdeiros da tradição romântica e operística italiana, dominaram a cena nacional no campo da música extradiegética. (MAIA, 2010, p. 76).

Para Glauber Rocha, a estética revolucionária teria uma função didática e épica de “alfabetizar, informar, educar e conscientizar as massas ignorantes e as classes médias alienadas” (ROCHA, 1981, p. 67). A presença de Villa-Lobos nas trilhas sonoras do Cinema Novo estaria, então, mais ligada à questão do nacional, do cinema autóctone, e menos a uma opção estética pelo estilo do compositor. A opção por Villa-Lobos, nesse viés ideológico nacionalista do cinema dos anos 1960, seria definida por Guerrini Junior como uma “alegoria da pátria”:

[...] a busca de uma identidade nacional, uma das condições básicas para uma proposta de superação do subdesenvolvimento, é uma característica muito marcante da produção cultural dos anos sessenta. O Cinema Novo despontaria como uma das expressões máximas desse resgate de “projeto de nação”, já presente entre os modernistas/nacionalistas. De certa forma, pode-se dizer que o modernismo chega ao cinema nos anos sessenta. Assim, Villa-Lobos, o mais celebrado compositor modernista/nacionalista, era uma escolha natural. (GUERRINI, 2009, p. 127).

Nelson Pereira dos Santos, que em filmes anteriores como *Rio, 40 graus* (1954) e *Rio, zona norte* (1957) havia empregado a música extradiegética de Radamés e Alexandre Gnatalli e canções interpretadas por Zé Keti, rompe com esse modelo tradicional de outra maneira: no lugar de uma mixagem fragmentada, opta por não usar música convencional na trilha de *Vidas secas* (1963). Engendrado pelo sonoplasta Geraldo José, “o rangido de um carro-de-boi, apresentado nas primeiras

imagens da abertura do filme, percorre toda a narrativa, ora justificado visualmente pela imagem do carro-de-boi, ora exclusivamente no nível extradiegético” (MAIA, 2002, p. 70). As impressões do compositor Jorge Antunes (1942) e do pesquisador Hernani Heffner⁶, alinhadas por Maia, sobre o ruído de carro-de-boi em *Vidas secas*, expõem dois pontos de vista distintos. Para Heffner, o uso recorrente do ruído do carro-de-boi na abertura de *Vidas Secas*, “tradução sinestésica e quase metafísica do tema do filme”, estaria relacionado, em parte, à falta de recursos financeiros. Ainda no verbete **som** da Enciclopédia de Cinema Brasileiro, Heffner escreve: “sem ter à disposição as facilidades da Vera Cruz, que vão desaparecendo com o tempo, e os recursos da unidade carioca do Bonfanti, que pega fogo em 1957, o nascente Cinema Novo troca a qualidade técnica por certo efeito de estranhamento” (RAMOS; MIRANDA, 2012, p. 670). Para Jorge Antunes, se Nelson Pereira dos Santos contasse com um compositor ligado à música concreta e à música eletrônica, poderia extrair muito mais do material sonoro:

O objeto sonoro era rico: duração longa, timbre incisivo e penetrante, comportamento contínuo e cheio de melismas e glissandos. Mas faltou a presença de um compositor para construir objetos musicais com aquele objeto sonoro; para fazer música com aquele ruído. (grifos no original). (apud MAIA, 2002, p. 70).

Esse distanciamento, observado por Jorge Antunes, entre o Cinema Novo e os compositores da música de vanguarda brasileiros ligados à música concreta e eletrônica, é corroborado por Maia, apoiado na classificação e catalogação de Ramos & Miranda:

[...] a vanguarda musical que eclodiu nos anos 60, e que revelou compositores como Ricardo Tacuchian, Willy Correa de Oliveira, Edino Krieger, Marlos Nobre, Esther Scliar, Rogério Duprat, e outros, foi de certa forma ignorada pelo Cinema Novo. Foram registrados apenas dois casos de aproximação entre os dois movimentos: o filme *Noite vazia* (W. H. Khouri, 1964) com música de Rogério Duprat e *A Derrota* (Mario Fiorani, 1966) com música assinada por Esther Scliar. [...] Nas fichas técnicas da filmografia Marginal, entre sessenta e nove filmes relacionados, apenas cinco têm música original composta por representantes das “vanguardas”: *Trilogia do Terror* (J. Mojica Marins, O. Candeias e S. Souza, 1968), filme em três episódios com música de Damiano Cozzella e Rogério Duprat, *O Anjo Nasceu* (J. Bressane, 1969), com música de Guilherme Vaz, *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1969) com música de

⁶ Curador Adjunto e Conservador-Chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Curador da Temática Preservação da Mostra de Cinema de Ouro Preto e Professor do Curso de Cinema da Puc-Rio.

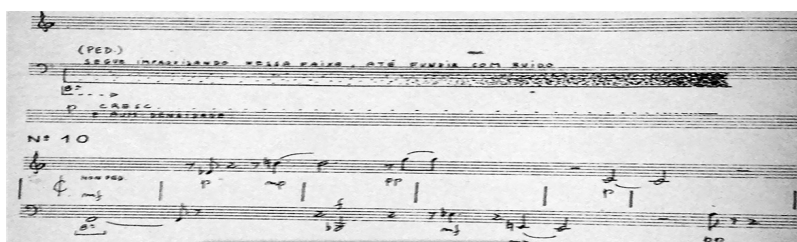
Rinaldo Rossi, *Assuntina das Américas* (Luiz Rosemberg, 1975) com música assinada por Cecília Conde e *O Segredo da Múmia* (Ivan Cardoso, 1985) com música de Júlio Medaglia. Houve também o caso do filme *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1977) no qual o compositor Caetano Veloso utilizou ruídos de Música Concreta e instrumentos do compositor Walter Smetak. (MAIA, 2002, p. 76).

Esse argumento, no entanto, é rebatido por Irineu Guerrini Junior, que lista 25 filmes brasileiros, realizados entre 1962 e 1970, com trabalhos de compositores ligados à vanguarda musical definida por Maia e Antunes. Embora nem todos esses 25 filmes (tabela anexa) se enquadrem na estética que delimita o campo *cinemanovista* na literatura crítica e acadêmica, 13 têm música de Rogério Duprat, quatro deles dirigidos por Walter Hugo Khouri (GUERRINI, 2009, p. 84).

Noite vazia

Noite vazia inicia com uma abertura de 4min 40s de duração, que pode ser dividida em duas partes: os primeiros 3 min compõem-se de imagens estáticas de estátuas e bustos clássicos, com *close-ups* das faces dessas esculturas sobre fundo negro. Os seguintes 1 min 40s mostram cenas noturnas da cidade de São Paulo, com planos fechados explorando em fotografia preto e branco a simetria e o grafismo de prédios, viadutos e janelas. Duprat pontua claramente esses dois momentos, usando, nos primeiros 3 min, sobre as imagens de rostos, arpejos⁷ e *clusters*⁸ que exploram toda a extensão do piano. No restante 1 min 40s, sobre as imagens da cidade, propõe uma improvisação de piano e percussão restrita à região grave dos instrumentos.

Figura 1 – Trecho da partitura de Rogério Duprat para o filme *Noite vazia*.



Fonte: Acervo família Duprat.⁹

⁷ Um arpejo é a execução sucessiva de notas. Se num acorde tradicional, ou num *cluster*, as notas são tocadas simultaneamente, no arpejo essas mesmas notas são tocadas sequencialmente.

⁸ *Clusters* – em inglês, aglomerados – são grupos de notas muito próximas tocadas simultaneamente. No piano isso é possível pressionando várias teclas ao mesmo tempo com a mão espalmada.

⁹ As figuras 1 e 2 são fac-símiles da partitura original para o filme *Noite vazia*, os quais foram cedidos pela família Duprat para este artigo.

O ruído, ao qual Duprat se refere no recorte da figura 1 – “seguir improvisando nessa faixa, até fundir com ruído” –, é a buzina de um automóvel que encerra a abertura de modo estridente e abrupto, em 00:04:40.

A cidade de São Paulo, em *Noite vazia*, é doadora de sons. Embora a maior parte do filme se passe em um apartamento, a cidade será retratada em seus nichos – boates, bares, galerias –, onde as pessoas podem ser vistas como iguais no desespero e na solidão. A música diegética estabelecerá os ambientes das sofisticadas boates ou dos inferninhos. As montagens de Duprat, utilizando os sons da cidade (do trânsito do início da noite às sirenes das fábricas ao amanhecer), marcarão a passagem do tempo.

Noite vazia foi um filme pioneiro como produção técnica e realização cinematográfica. Mauro Alice (1925-2010), montador de *Noite vazia*, relatou ao Prof. Máximo Barro (1930) alguns detalhes da pré-produção da obra:

[...] Khouri me procurou, contou-me o esboço de uma nova relação comercial dele com o estúdio, que entrava em co-produção com o seu novo filme. Contou-me que abandonava de vez a dependência total ao filme de encomenda, absorvia o seu estro autoral, tentaria um novo padrão mais coerente com as suas vivências, tomando a batalha dos autores europeus (principalmente) pela liberdade de abordagem de temas, assuntos proibidos pelo decálogo moral de certa fatia da sociedade, e que, entre nós, camuflava a existência de órgãos de segregação e punição de abordagens pelo menos incômodas. (apud BARRO, 2009, p. 85).

Essa nova relação de produção, que permitiu autonomia para o cineasta, teria também influência direta sobre a qualidade técnica de gravação e mixagem de *Noite vazia*. Para Máximo Barro, montador de *A ilha*, a insatisfação demonstrada por Khouri quanto à baixa qualidade de som no cinema brasileiro, cujas queixas “começavam no equipamento e terminavam nos técnicos”, parece ter-se resolvido. Ernest Hack, engenheiro de som da Vera Cruz, que, segundo Khouri, “havia prejudicado, com seu conservadorismo germânico, os efeitos expressionistas que *Estranho encontro* [1957] exigia [...]” (BARRO, 2009, p. 86), é apresentado, cinco anos depois, como um dos principais responsáveis pelo elevado nível técnico alcançado na sonorização de *Noite vazia*.

Segundo Mauro Alice, Ernest Hack havia trabalhado em países europeus nos quais a gravação era feita com “diversos microfones direcionados a captar preferencialmente o ambiente sonoro, o palco da ação principal sob o ponto de vista subjetivo do espectador”. Hack buscava contornar a violenta compactação do som na banda sonora da película realizando as gravações com o máximo possível de qualidade, para preservar a fidelidade e a perspectiva dos itens contidos nas trilhas (BARRO, 2009, p. 90).

Duprat utilizaria a formação original do *Zimbo Trio* para gravar a trilha sonora: Amilton Godoy ao piano, Luiz Chaves ao Contrabaixo e Rubinho (Rubens Barsotti) à bateria e percussão. O próprio Duprat executaria as linhas de Violoncelo:

O clima era da mais franca liberdade entre o vetusto alemão Hack, Duprat no celo e o brasileiríssimo trio, na média dos 25 a 30 anos. Dos improvisos às correções. Eu [Mauro Alice] estava lá no papel de assistente meu. Anunciava o número do trecho a ser gravado, providenciava anéis de imagem no caso de algumas que eram gravadas ou checadas com projeção. [...] Khouri conseguiu um brilhantismo tal que suplantou o tempo e as modificações tecnológicas por muitos e muitos anos. Sabe-se que ele aproveitou a música de *Noite vazia* até no seu último filme. (apud BARRO, 2009, p. 90).

Khouri e Duprat passavam horas à moviola¹⁰ e recorriam a Mauro Alice para as questões técnicas mais delicadas, para os cortes e as demarcações precisas de tempo. Além disso, recorda Alice, havia as questões de forma. “A forma. [...] Estava-se na era dos pingos. A música não poderia ser mais que pingos” (ALICE apud BARRO, 2008, p. 88).

¹⁰ Moviola é uma marca de equipamento de montagem cinematográfica que em muitos países tornou-se sinônimo de mesa de montagem. O dispositivo original, inventado por Iwan Serrurier em 1917, era constituído de dois rolos (um de entrada e um de saída), uma manivela para movimentá-los, uma série de engrenagens por onde passava o filme e um visor, permitindo ao montador ver o filme em movimento para selecionar, cortar e colar pedaços da película.

Figura 2 – Fac-símile da partitura para a abertura do filme *Noite vazia*.

NOITE VAZIA - FILME DE W.H. KHOURY - MÚS. · ROGÉRIO DUPRAT
1964

Nº 1 (TÍTULOS) *(recorded for the film, but I didn't keep the copy)*

PIANO SOLO

N.B. - OS NÚMEROS QUE NÃO CONSTAM DESTA PARTITURA SÃO OS DE MÚSICA ELETRÔNICA E MONTAGENS EM GERAL OU MÚSICA INCIDENTAL
(This is not the complete score; there are too some pieces of electronic music and manipulated material of sound) -

Fonte: Acervo família Duprat.

Os arpejos que Duprat escreveu para o piano de Amilton Godoy, na abertura de *Noite vazia*, não obedecem à lógica harmônica tonal ou a quaisquer simetrias seriais estritas. São construções sobre intervalos distantes entre si, principalmente progressões de sétimas maiores e nonas menores, mantendo uma sensação de tensão e conflito pela quantidade de harmônicos diferentes que esses intervalos geram. O compositor solicita, na partitura, que o pedal de sustentação do piano esteja sempre acionado. Quando esses intervalos são transpostos para a mesma oitava e tocados simultaneamente, eles geram segundas menores e, eventualmente, compõem *clusters*. Na Abertura do filme, esses *clusters* estão sincronizados com as imagens de mãos (00:01:06). Quando duas imagens de mãos se aproximam, mas não se tocam, Duprat executa dois *clusters* simultâneos, um na região grave e outro na região aguda do piano (00:01:18).

Duprat reserva as intervenções com tempo métrico, ou periódico, para a música diegética: o samba, o blues, a bossa-nova e outros arranjos curtos e sofisticados executados pelo *Zimbo Trio*, ocorrem sempre que os músicos estão em cena (00:16:30) ou quando o rádio do carro ou o toca-discos é acionado (00:29:09). Em contrapartida, o tempo de execução da trilha extradiegética é sempre o tempo dramático, ou aperiódico, no qual a mesma lógica intervalar da abertura é desenvolvida com a adição do violoncelo e do contrabaixo com arco. Uma progressão dissonante de sétimas maiores conclui em segundas menores na região grave desses instrumentos (00:36:44). É irresistível não associar essa construção sonora aos personagens do filme, que se mantêm em conflito mesmo que fisicamente muito próximos.

Mauro Alice relata à pesquisadora Sheila Schvarzman:

Khouri procurou uma forma nova. [...] tem conflito de classes, de sentimentos, atração, repulsa e condições sociais: uma mulher que só quer dinheiro e outra que só quer amor, um homem que tem dinheiro e outro que não tem nada e joga tudo fora. Era um mundo incrível. *Noite vazia* foi para mim a primeira entrada do cinema brasileiro na contemporaneidade. (SCHVARZMAN, 2008, p. 206).

Na primeira das 13 páginas que compõem o conjunto de partituras que Duprat escreveu para *Noite vazia*, o compositor alerta que “os números que não constam dessa partitura são os de música eletrônica e montagens em geral” (fig. 2). Entre as montagens realizadas por Duprat, Khouri e Alice, várias *mixam* os ruídos da cidade com manipulações das gravações dos músicos em estúdio. Em 00:06:39 há a superposição de sons do piano e baixo com os sons do bonde, cuidadosamente gravados em frente ao edifício Zarvos. E, em 01:16:22, o som das sirenes das fábricas ao amanhecer está *mixado* a uma longa sessão de improviso coletivo do grupo.

A cena na qual Duprat utiliza os sons gerados por equipamentos de síntese sonora, com recursos da música eletrônica disponíveis à época, inicia-se em 01:19:46, próximo ao final do filme. A trilha acompanha imagens de uma revista sobre o projeto espacial norte-americano e, em seguida, sobre o recente assassinato de John F. Kennedy. O personagem que abre a revista, para ocupar um tempo livre, parece se dar conta do infinito vazio no qual habita, o que, de certa forma, expressa o tema do filme. Ouve-se novamente o som da agulha tocando o vinil no toca-discos em 01:21:21, seguido de um breve ataque de contrabaixo e bateria, mas o som que se segue não é a bossa-nova sofisticada do *Zimbo Trio* e sim mais uma sequência de segundas menores sintetizadas e efeitos de percussão que prolongam a tensão. Essa cena encerra a noite no apartamento, e os quatro personagens se separam numa metrópole que amanhece, sabendo que na próxima noite o mesmo ciclo se repetirá.

As amorosas

Em 1964, Duprat é convidado pelo compositor Cláudio Santoro (1919-1989) para assumir o cargo de professor-assistente no Departamento de Música da Universidade Nacional de Brasília (UnB). Muda-se com a família para Brasília, mas a experiência acadêmica dura pouco mais de um ano. No dia 9 de abril de 1964, nove dias após o golpe de Estado, tropas do Exército e da Polícia Militar de Minas Gerais tomam de assalto o *campus*. Em 13 do mesmo mês, por meio de decreto presidencial, são extintos os mandatos dos membros do Conselho Diretor da FUB (Fundação Universidade de Brasília), inclusive o do reitor Anísio Teixeira (1900-1971). Em outubro de 1965, em ato de solidariedade à demissão arbitrária de 29 docentes, 223 professores se demitem (ROITMAN, 2017), entre eles Rogério Duprat, seu irmão Régis Duprat (1930), Damiano Cozzella e Décio Pignatari. De volta a São Paulo e em difícil situação econômica, Duprat se junta a Cozzella e passam a trabalhar intensamente produzindo todo tipo de trilha para teatro, televisão e cinema, tentando recolocar-se no mercado depois do período em Brasília. Duprat se afastaria definitivamente de qualquer atividade acadêmica e também abandonaria por um longo período a produção de obras ligadas à tradição europeia, a então chamada música erudita.

Em *As amorosas* (1968), Khouri e Duprat realizariam mais uma parceria. Novamente o trabalho abordaria de maneira nada convencional a situação política do país, dividindo e confundindo a crítica. Dessa vez, Duprat convidaria o grupo Os mutantes para tocar na trilha sonora, repetindo a estratégia de trabalhar com um grupo já formado (em *Noite vazia* foi o *Zimbo Trio*) do qual poderia extrair, mais rapidamente, os efeitos de timbres e improvisos coletivos, propiciando coerência e agilidade à produção musical.

Assim como em *Noite vazia*, a estrutura de *As amorosas* é circular. O primeiro plano do filme parece uma extensão de seu final e o protagonista, Marcelo¹¹ (Paulo José), parece condenado a um ciclo niilista que o opõe, na mesma medida, a Ana (Anecy Rocha), militante universitária de esquerda, e a Marta (*Jacqueline Myrna*), estrela ascendente de televisão:

Estes dois fatos (convulsão política e crescimento dos meios de comunicação) não estão necessariamente vinculados um ao outro, ainda que culturalmente se combinem ou se sobreponham com frequência. Para os grupos radicais de esquerda, os meios de comunicação de massa constituíam uma acentuação das assimetrias da cena pública, e um dos instrumentos mais poderosos para alienar os atores sociais e dominá-los. De modo oposto, os grupos que provinham do modernismo vanguardista, como é o caso dos poetas concretos, não viam esses meios somente como um instrumento do poder: para eles, eram um cenário no qual era preciso interferir e transformar a partir de dentro, porque seu aparecimento implicava uma modificação profunda nos mecanismos da cena pública e na criação de imagens culturais. (AGUILAR, 2005. p. 118).

Julio Medaglia, Cozzella e Rogério Duprat, principalmente, tiveram a oportunidade de trabalhar diretamente com os músicos formados nos meios de comunicação de massa e perceberam sua capacidade de transitar naturalmente pelas novas mídias. A trilha diegética de *As amorosas*, com Os mutantes tocando ao vivo, foi filmada em setembro de 1967, em um bar na Galeria Metrôpole, cerca de um mês antes da final do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record (21 de outubro de 1967), quando defenderiam o premiado arranjo que Duprat escreveu para *Domingo no parque* (CALADO, 1995). Duprat havia se encantado com Os mutantes meses antes, especialmente com Arnaldo Baptista (1948), que lia música e tocava vários instrumentos. Duprat chegou a declarar que a música brasileira poderia ser dividida em antes e depois de Arnaldo Baptista (LOKI, 2008).

Também impressionou Duprat o fato de Cláudio César Dias Baptista (1945), irmão de Arnaldo e Sérgio, construir alguns dos instrumentos e aparatos eletrônicos usados pelo grupo, o que fazia com que os músicos já tivessem conhecimento e explorassem os efeitos sonoros da música eletrônica em seus arranjos. A confiança de Duprat no trabalho dos jovens era tanta que, segundo Arnaldo Baptista, as sessões de gravação da música incidental de *As amorosas* foram dirigidas pelo próprio Khouri. As imagens sobre as quais o grupo improvisaria (trilha extradiegética)

¹¹ O personagem **Marcelo** percorrerá grande parte da filmografia de Khouri. Será o personagem principal em *As amorosas* (1968), *O último êxtase* (1973), *O desejo* (1975), *Paixão e sombras* (1977), *O prisioneiro do sexo* (1979), *Convite ao prazer* (1980), *Eros, o Deus do amor* (1981), *Eu* (1987), *Forever* (1989) e *Paixão perdida* (1999). Sobre o tema, recomendamos o trabalho de Stigger (2007).

foram transmitidas por um aparelho de televisão instalado em estúdio (BAPTISTA, 2019).

Marcelo (Paulo José) e Ana (Anecy Rocha) são literalmente hipnotizados pela presença de Os mutantes em 00:51:01, quando eles tocam “Misteriosas rosas brancas”, compostas por Khouri (letra) e Duprat especialmente para essa cena. O arranjo começa como uma ária renascentista, em um elaborado contraponto de flauta doce (Rita Lee) e voz (Arnaldo Baptista) que se transforma em uma balada no estilo do *The animals*¹², porém com arranjos vocais muito precisos.

Figura 3.



Fonte: Fotograma extraído do filme *As amorosas*.¹³

O artista plástico Antonio Peticov (1946) entrega uma flor a Marcelo, enquanto Os mutantes executam, em 00:48:08, outra parceria de Khouri e Duprat: *O Tigre*¹⁴. Gradualmente essa canção também se transforma num improviso com adição de sintetizadores e sons pré-gravados. Assim como em *Noite vazia*, Duprat utiliza, na trilha de *As amorosas*, gravações dos sons ambientes da cidade mixados a instrumentos musicais tradicionais, sons modificados e sons produzidos por instrumentos eletrônicos. Há uma longa cena musicada apenas com sons de rua, bateria e percussão em 01:11:15. Em 00:31:58 e 01:19:30, enquanto Marcelo caminha solitário pelo campus da Universidade de São Paulo (USP), são reproduzidos trechos do tema da abertura de *Noite vazia*.

¹² *The animals* foi uma banda de rock britânica dos anos 1960 formada por Eric Burdon, Alan Price, Hilton Valentine, John Steel e Chas Chandler.

¹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E_YYHaCnE14. Acesso em: 16 fev. 2019.

¹⁴ Também citada como “*Tigre do inferno*” em CALADO (1995, p. 104).

Sem se encantar pelo milagre econômico, pela era das comunicações e ou pela militância planfletária, em *As amorosas*, o personagem Marcelo reforça mais uma vez os argumentos da crítica que veria em Khouri um cineasta alienado, contracorrente e distante da realidade brasileira. Mas, como escreve Stigger (2007), embora haja muitas produções sobre o período da ditadura militar que denunciam as práticas de tortura e os assassinatos, poucos conseguem representar a angústia, a falta de esperança e a violência daqueles anos como Khouri em *As amorosas*.

Duprat e Khouri, primos em primeiro grau e que dividiam desde a infância interesse pela linguagem cinematográfica, fariam juntos um total de 15 filmes.

VIDAL JUNIOR, I.; TINÉ, P. J. S. Rogério Duprat's music in Walter Hugo Khouri's filmography: *Noite vazia* and *As amorosas*. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 97-113, jul./dez. 2019.

- **ABSTRACT:** *Based on Rogério Duprat 's original score (1932 - 2006) and recent publications on Brazilian cinema of the 1960s, this text seeks to investigate the technical and artistic procedures adopted by the composer in recording the soundtrack of the films Noite vazia (1964) and As amorosas (1968). Based on the testimonies of the professionals involved in the recording and editing of the works, we also seek to reveal some aspects of the political and artistic issues evidenced in a period of censorship and repression of individual freedoms in which Brazilian composers linked to concrete music, electronic music, and popular music collaborated effectively in the transformations of Brazilian cinematography.*
- **KEYWORDS:** *As amorosas. Cinema Novo. Noite vazia. Rogério Duprat. Walter Hugo Khouri.*

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005.
- ARAÚJO, I. Filme de Khouri reflete ano fértil do nosso cinema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 nov. 2006. Ilustrada, pag. 1.
- ARAÚJO, I. Noite vazia “desnorтеou” o cinema novo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 set. 2007. Ilustrada, p. 2.
- BAPTISTA, A. **Perguntas sobre As amorosas** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por itavidal@yahoo.com em 15 fev. 2019.
- BARRO, M. **Rogério Duprat: ecletismo musical**. Coleção aplauso. Série música Coordenador geral Rubens Edwald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- CALADO, C. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- CASTRO SILVA, J. **Urbes Negra**: Melancolia e representação urbana em “Noite Vazia” (1964), de Walter Hugo Khouri. 2007. 191 p. Dissertação (Mestrado em História). – Universidade Federal do Piauí (UFPI) – Teresina, PI, 2007.
- GAÚNA, R. **Rogério Duprat**: sonoridades múltiplas. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- GUERRINI Jr, I. **A música no cinema brasileiro**: os inovadores anos sessenta. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- LOKI – Arnaldo Baptista. Direção: Paulo Henrique Fontenelle. Produção: Canal Brasil. DVD (120 min) NTSC, São Paulo, 2008.
- MAIA, G. **A música extradiegética no cinema comercial brasileiro contemporâneo**. Um estudo sobre as funções da música nos filmes brasileiros indicados ao Oscar nos anos 90. 2002. 141 p. Dissertação (Mestrado) - UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO – Centro de Letras e Artes – Rio de Janeiro, 2002.
- MAIA, G. Alguns Aspectos da música no Cinema Moderno Brasileiro. **CineCachoeira – Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB.**, ano I, n. 1, 2010.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3a Edição ampliada e atualizada. Editora SENAC: São Paulo, 2012.
- ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981.
- ROITMAN, I. **UnB 55 anos**: Ciência e Ousadia. UNB Notícias, 2017. Disponível em: [20https://noticias.unb.br/artigos-main/1454-unb-55-anos-ciencia-e-ousadia](https://noticias.unb.br/artigos-main/1454-unb-55-anos-ciencia-e-ousadia). Acesso em: 16 fev. 2019.
- SCHVARZMAN, S. **Mauro Alice**: um operário de filme. Coleção aplauso. Série cinema Brasil/coordenador geral Rubens Edwald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- STIGGER, H. M.: **O imaginário burguês de Walter Hugo Khouri**: comunicação e psicanálise no cinema. 2007. 136 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 2007.
- STUANI, R. A. **A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova**: a busca pelo novo analisada a partir da notação. Dissertação (Mestrado). Universidade estadual Paulista – UNESP – São Paulo 2015.
- VOLPE, M. A.; DUPRAT, R. Rogério Duprat (1932-2006): pós-pronunciamentos. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 209-217, 2012.

ANEXO

Fac-símile de tabela impressa em “A Música no cinema Brasileiro: os inovadores anos sessenta”.

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MÚSICA
1962	A ilha	W. H. Khouri	Rogério Duprat
1964	Noite vazia	W. H. Khouri	Rogério Duprat
1966	Amor e desamor	Gerson Tavares	Rogério Duprat
1966	As cariocas	Fernando de Barros	Damiano Cozzella e outros
1967	A derrota	Mario Fiorani	Ester Scliar
1967	O mundo alegre de Hélo	C. Alberto de S. Barros	Duprat/Cozzella
1967	As amorosas	W.H. Khouri	Rogério Duprat
1968	Agnaldo, perigo à vista	Reynaldo Paes de Barros	Julio Medaglia
1968	Anuska, manequim e mulher	F Ramalho Jr.	Rogério Duprat
1968	Capitu	P César Saraceni	Marlos Nobre
1968	Fome de amor	N. Pereira dos Santos	Guilherme Vaz
1968	O homem nu	Roberto Santos	Rogério Duprat
1968	Panca de Valente	Luiz S. Person	Damiano Cozzella
1968	Trilogia do terror	Marins, Candeias e Person	Duprat/Cozzella
1969	Brasil, ano 2000	Walter Lima Jr.	Duprat e outros
1969	O cangaceiro sanguinário	O. Oliveira	Damiano Cozzella
1969	O cangaceiro sem Deus	O. Oliveira	Damiano Cozzella
1969	O dragão da mal dade contra o santo guerreiro	Glauber Rocha	Marlos Nobre e outros
1969	Em cada coração um punhal	Vários	Rogério Duprat e outros
1970	A arte de amar bem	Fernando de Barros	Rogério Duprat
1970	Azylo muito louco	N. P. dos Santos	Guilherme Vaz
1970	Família do barulho	Julio Bressane	Guilherme Vaz
1970	O palácio dos anjos	W.H. Khouri	Rogério Duprat
1970	Parafernália, o dia da caça	Francis Palmeira	Duprat/Cozzella
1970	Verão de fogo	W. H. Khouri	Rogério Duprat

Fonte: GUERRINI (2009, p. 84).



