

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

RAFAEL SAAR DA COSTA

MPBENTÁRIO:

A construção da imagem da canção brasileira nos anos 60



Niterói
2022

Rafael Saar da Costa

MPBENTÁRIO: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA
CANÇÃO BRASILEIRA NOS ANOS 60

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Cinema e Audiovisual. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas

Orientador: Prof. Dr. MAURÍCIO DE BRAGANÇA

Niterói, 2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C837m Costa, Rafael Saar da
MPBENTÁRIO : A construção da imagem da canção brasileira
nos anos 60 / Rafael Saar da Costa ; Maurício de Bragança,
orientador. Niterói, 2022.
136 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.m.05631444755>

1. Cinema brasileiro. 2. Documentário. 3. Música
brasileira. 4. Produção intelectual. I. Bragança, Maurício
de, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto
de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da(o) mestranda(o) **RAFAEL SAAR DA COSTA**, na forma em que se segue:

Aos 28 dias do mês de abril de dois mil e vinte e dois, às 15 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Tiradentes 148, Ingá – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **Rafael Saar da Costa** formada pelos seguintes professores doutores: Maurício de Bragança (presidente), Mariana Baltar (UFF) e Suzana Reck Miranda (UFSCar). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno (a) para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: “**MPBentário: a construção da imagem da canção brasileira nos anos 60**”. Feita a exposição, a(o) presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o(a) aluno(a), para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a qualidade da pesquisa, que apresenta um recorte conciso e eficiente sobre as relações entre cinema e canção no Brasil dos anos 1960. O trabalho costura com rigor e sensibilidade a análise fílmica a partir da presença da canção nos documentários pesquisados, enfatizando os aspectos da cultura popular, os circuitos de intimidade e o papel político dos cantores e cantoras na cena cultural brasileira. Por fim, a banca recomenda a publicação da dissertação.

Assim, a banca considerou o (a) aluno(a) **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Maurício de Bragança, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Maurício de Bragança (Orientador/a - UFF)

Mariana Baltar (UFF)

Suzana Reck Miranda (UFSCar)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os amigos e familiares que estiveram perto e de alguma forma contribuíram para que a saúde física e mental se mantivesse um pouco melhor em um momento tão especial que coincidiu com um período político e uma pandemia tenebrosos, com tantas perdas e prejuízos irreparáveis para todos.

Agradeço ao meu amigo e orientador Maurício de Bragança por ter trazido quando fez falta o caminho, a atenção, a confiança, a tranquilidade, o afeto, e tudo que tornou possível a realização deste trabalho.

Aos colegas discentes e especialmente os docentes do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Particularmente agradeço a Tunico Amâncio, professor orientador de minha pesquisa na graduação, Mariana Baltar e Reinaldo Cardenuto pela generosidade na banca de qualificação, e a todos cujas disciplinas puderam expandir e transformar de forma fundamental este trabalho, Cezar Migliorin, Douglas Resende, Elianne Ivo, Fabián Núñez, Fernando Morais da Costa, Marina Tedesco, além de Aida Marques, Erly Vieira Jr, Luíza Alvim e Virgínia Flores. Além destes professores, agradeço também aos que compõem a banca de defesa deste trabalho, Mariana Baltar e Suzana Reck Miranda, seguem como preciosa inspiração.

Aos meus colegas servidores, estagiários e bolsistas da Unitevê, que me apoiaram na realização do mestrado, em especial a José Luiz Sanz, o maior incentivador para que eu investisse nesta qualificação profissional.

Enfim, obrigado aos que estiveram mais próximos deste processo e deixaram tudo melhor: André, Cássio, Danny, Fabrício, Luciano Caetano, Luciano Carneiro, Fabrício, Tais.

RESUMO

Este trabalho, *MPBentário: A construção da imagem da canção brasileira nos anos 60*, tem como objetivo investigar as relações entre o cinema brasileiro, especialmente a produção não-ficcional, e seus diálogos com a canção brasileira na década de 1960. Partimos da análise de dois filmes: *Bethânia bem de perto: a propósito de um show*, de Júlio Bressane e Eduardo Scorel, de 1966, e *Nelson Cavaquinho*, de Leon Hirszman, de 1969. Esta pesquisa parte do grupo de filmes que identificamos como *MPBentários*, frutos das articulações que atravessam os projetos de modernidade no cinema e na canção, e dos tensionamentos entre tradição e ruptura.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Documentário. Música brasileira.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Maria Bethânia toca violão no palco do show Opinião.	62
Figura 2 - Nota de jornal: "Betania traz polemica de volta"	69
Figura 3 - Maria Bethânia cantando.	70
Figura 4 - Anúncio de estreia do Recital na Boate Cangaceiro.	72
Figura 5 - Close up de Maria Bethânia no camarim e de cigarro em sua mão.	73
Figura 6 - Maria Bethânia cantando.	74
Figura 7 - Anecy Rocha fumando.	76
Figura 8 - Detalhe de violão de Maria Bethânia.	77
Figura 9 - Close up de Maria Bethânia no camarim.	78
Figura 10 - Maria Bethânia cantando.	79
Figura 11 - Produtos do mercado de bens culturais em destaque na referida sequência. O long play de Billie Holiday ouvido na vitrola; a edição da revista Fatos e Fotos lida por Jards Macalé e o programa do espetáculo É um tempo de guerra.	81
Figura 12 - Jards Macalé, Suzana de Moraes e Maria Bethânia cantam em casa.	82
Figura 13 - Close up de Maria Bethânia se maquiando.	83
Figura 14 - Wanda Sá, Rosinha de Valença e Caetano Veloso conversam.	84
Figura 15 - Na rua, Mário Telles, Jards Macalé, Sylvia Telles e Maria Bethânia observam pássaros em uma gaiola.	85
Figura 16 - Maria Bethânia e Jards Macalé caminham pela rua abraçados.	87
Figura 17 - Perfil de Nelson Cavaquinho segurando cigarro	99
Figura 18 - Nelson Cavaquinho em depoimento.	100
Figura 19 - À esquerda Nelson Cavaquinho canta com crianças ao fundo. À direita Nelson discute na porta do bar.	101
Figura 20 - Nelson Cavaquinho segura violão sentado à porta de casa.	102
Figura 21 - Nelson Cavaquinho caminha por rua de Bangu, Rio de Janeiro.	104
Figura 22 - À esquerda, Nelson Cavaquinho bebe cerveja na boca da garrafa. À direita, vizinhos na porta da casa de Nelson Cavaquinho.	105
Figura 23 - Nelson Cavaquinho, Leon Hirszman e outras pessoas à mesa na quadra da Mangueira.	107
Figura 24 - Mulher tenta se esconder da câmera que a persegue.	107
Figura 25 - Nelson Cavaquinho canta.	108
Figura 26 - À esquerda, altar com imagem de santos, preto velho e conchas. À direita Nelson Cavaquinho fuma sentado à sua cama.	109
Figura 27 - Nelson Cavaquinho canta rodeado de pessoas em bar iluminado na escuridão.	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1	16
A voz do morro: um curto-circuito entre música e cinema brasileiros modernos	16
CAPÍTULO 2	33
Eu não mudo de opinião: aproximações culturais pós-golpe	33
CAPÍTULO 3	56
Bem de perto de Maria Bethânia	56
3.1 O cinema direto brasileiro nos anos 1960	56
3.2 Viramundo virado: Uma análise de <i>Bethânia bem de perto - a propósito de um show</i>	61
3.2.1 Curto-Circuito: Bressane, Escorel e Bethânia	61
3.2.2 Bem de perto: Análise das canções em <i>Bethânia bem de perto</i>	70
QUADRO 1 - Canções em <i>Bethânia bem de perto</i>	89
CAPÍTULO 4	92
História de um valente: Uma análise de Nelson Cavaquinho	92
4.1 Curto-circuito: Hirszman e Cavaquinho	92
4.2 Ele e as flores: Análise das canções em <i>Nelson Cavaquinho</i>	97
QUADRO 2 - Canções em <i>Nelson Cavaquinho</i>	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
BIBLIOGRAFIA	118
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	122
FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR	124
QUADRO 3	126
ANEXOS	130
Anexo 1 - Ficha técnica - <i>Bethânia bem de perto - a propósito de um show</i>	
Anexo 2 - Ficha técnica - <i>Nelson Cavaquinho</i>	
Anexo 3 - Filmografia - Júlio Bressane	
Anexo 4 - Filmografia - Eduardo Escorel	
Anexo 5 - Filmografia - Leon Hirszman	
Anexo 6 - Matéria "Vida de Maria Bethânia vai ser filme de Glauber"	

INTRODUÇÃO

Para um cinema novo, música nova¹

O termo *MPBentário* foi concebido por Suzana Reck Miranda e apresentado na dissertação por ela orientada: *Os documentários musicais brasileiros: Uma análise do filme Nelson Freire*, de Guilherme Gustav Stolzel Amaral. Trata-se do encontro entre o cinema documentário brasileiro e a Música Popular Brasileira - MPB, e faz referência ao *rockumentary*, gênero americano de filmes protagonizados pelo *rock'n'roll* a partir dos anos 1960. Sobre *Bethânia bem de perto - a propósito de um show*, filme de Júlio Bressane e Eduardo Escorel, de 1966, Amaral diz neste trabalho:

O filme, que pode ser compreendido como o produto do encontro do documentário brasileiro com o ascendente mercado de bens culturais do país, é a obra inaugural de uma manifestação cinematográfica intitulada por nós de *MPBentário*, que se refere a uma tendência do documentário brasileiro voltada à temática musical, semelhante ao *rockumentary* americano, mas direcionada ao cenário brasileiro da MPB.²

Deste ponto de partida, do grupo de filmes que a partir da década de 1960 estabelece novas relações entre o cinema e a canção popular, traçaremos um panorama social, político e estético que permeia esta produção cinematográfica. Se o desenvolvimento do cinema brasileiro está atravessado pela trajetória da música deste país, diálogos e paralelismos podem ser identificados em aspectos históricos, mercadológicos, de conteúdo e forma. Na América Latina esta efervescência política e artística convergiu de forma potencializada pelas conjunturas nacionais mobilizantes como a Revolução Cubana e por outro lado, os governos militares. As artes buscam aproximações frente a dilemas sociais comuns e se apresentam em movimentos de renovação em estética e discurso e vemos a consolidação dos cinemas novos brasileiros, o *Nuevo Cine Latinoamericano*, a Tropicália, a Música Popular Brasileira e a *Nueva Canción Latinoamericana*. Cinema, teatro, artes plásticas, literatura e música novos. No Brasil, a Bossa Nova, as canções de protesto e a MPB, a Tropicália, a música erudita com o movimento Música Nova em um universo cultural que constrói um cruzamento frequente entre todas estas expressões.³

¹ Frase do narrador em *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1967.

² AMARAL, Guilherme Gustav Stolzel. **Os documentários musicais brasileiros: uma análise do filme Nelson Freire**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015. p. 38.

³ GUERRINI JÚNIOR, I. O desafio: MPB e luta de classes, sin perder la ternura. **Communicare**, São Paulo, v. 4, edição 1, p. 103-114, 1º sem, 2004. p.104

Situados frente aos debates acerca do neocolonialismo cultural, o repúdio à hegemonia norte-americana e europeia na América Latina, os movimentos de renovação e emancipação cultural buscaram na tradição popular um dos elementos de impulso revolucionário de afirmação de identidades nacionais. No Brasil esta nova arte se volta ao morro e ao sertão, presentes na música de protesto, no Teatro Opinião, no Cinema Novo.⁴ O show *Opinião* testemunhava:

Côro

Avante, avante / Avante companheiros / Vamos fazer mais filmes / Muitos filmes brasileiros / Fazer cinema não é sôpa, não / Não é sôpa, não, não é sôpa, não.

Zé Kéti

Êsse é um hino que eu fiz de brincadeira para a equipe do filme Rio 40 graus. Fiz parte da equipe. Foi uma batalha. Primeiro pra filmar. Depois veio a censura. O chefe de polícia dizia que no Rio nunca tinha feito 40 graus. O máximo que tinha feito era 39 graus e 7 décimos. E por aí foi. Juntou todo mundo - jornalistas, estudantes, artistas, todo mundo, e a fita saiu. O cinema brasileiro estava começando de novo.

Côro

Brasil, meu Brasil, teu cenário é sem igual / Nós te dedicamos / Rio 40 graus, mais um filme nacional.

João do Vale

Cinema era difícil mesmo. Eu trabalhei com o Roberto Farias, o que dirigiu Assalto ao Trem Pagador. E fazia chanchada porque não tinha outro jeito. Depois, ficava sem dinheiro e ia pra fazenda do pai. Lia o livro "Selva Trágica" e dizia - quando é que eu vou poder fazer um filme assim, hein, Sabará?

Nara Leão/Maria Bethânia

Foi cinema novo, foi bossa nova, foi o teatro que apresentou novos autores brasileiros. Teve uma coisa que eu descobri, que todo mundo descobriu - o Brasil era o que a gente fazia dele. Era uma verdade trabalhosa, mas era uma verdade. O cinema novo ajudou muito a música popular brasileira. Pra que ela falasse novos temas, para que ficasse mais ampla, voltada para grandes platéias, para sentimentos coletivos. "Rio 40 graus" deu "Voz do Morro", "Rio Zona Norte" deu "Malvadeza Durão".⁵

Podemos traçar um paralelo com outros territórios latino-americanos, como o Chile, e o panorama de um cinema que também reproduzia estéticas importadas e hegemônicas e que encontra realizadores que irão abrir caminho para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, como Sérgio Bravo, e a dupla Nieves Yankovic e Jorge Di Lauro. Em comum no trabalho pioneiro

⁴ GUERRINI JÚNIOR, I. O desafio: MPB e luta de classes, sin perder la ternura. **Communicare**, São Paulo, v. 4, edição 1, p. 103-114, 1º sem, 2004. p.104

⁵ COSTA, A.; FILHO, O. V.; PONTES, P. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. p. 66.

destes realizadores está a artista Violeta Parra, que compõe a trilha musical e eventualmente aparece nos primeiros filmes destes cineastas. Violeta desenvolveu trabalhos nas artes plásticas, em escultura, e em sua música desenvolveu uma importante pesquisa e valorização da música tradicional de seu país, além de uma obra autoral engajada e comprometida com a representação de uma identidade nacional.

A música talvez seja, mais do que a voz, o elemento sonoro mais comentado do conjunto de análises sobre os filmes das décadas de 1960 e 1970 - que, por si só, é o período mais comentado dentro da história do cinema brasileiro. O uso da música popular, ou, em alguns casos, mesmo da música erudita feita no Brasil, é entendido como uma ferramenta importante para o funcionamento do projeto de levar a cultura e o povo brasileiro para o centro da tela.⁶

O farto conjunto de pesquisas e análises feitas a partir do cinema dos anos sessenta, assim como de sua música, reflete a efervescência cultural daquele momento e a importância desta obra. No entanto é possível notar a escassez de trabalhos mais específicos deste diálogo cinema-música, encontrando artigos ou capítulos que se dedicam ao tema, com destaque para *A música no cinema brasileiro - os inovadores anos sessenta* de Irineu Guerrini Jr., de 2009, texto fundamental para esta análise. Em sua maior parte esta produção está voltada para a música, a trilha musical, porém aqui nos propomos a abordar a presença física dos músicos, à sua representação neste cinema, especificamente o não-ficcional que os protagoniza, tomando como ponto de partida a canção.

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento.⁷

Explicando a estrutura deste trabalho, no primeiro capítulo desta pesquisa traçamos um panorama sócio-cultural e político dos anos 1960, a partir da ideia de Carlos Guilherme Mota em *Ideologia da Cultura Brasileira*, e reafirmada por José Novaes⁸, com a crítica à noção de cultura isolada das esferas política e social. A América Latina vivia o forte impacto da implantação da Revolução Cubana que colocou o país como referência na cultura

⁶ COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 181

⁷ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. p. 18

⁸ NOVAES, José. **Nelson Cavaquinho: Luto e melancolia na Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Intertexto/Oficina do autor, 2003. p. 37

latinoamericana. A criação do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - ICAIC - foi também uma base importante nas renovações do *Nuevo Cine Latinoamericano*, cujo passado colonial comum representado na obra de Frantz Fanon inspirou a crítica à dominação cultural imposta pelos países hegemônicos formatada no cinema brasileiro através do manifesto *A Eztétyka da Fome*, de Glauber Rocha. Uma negação ao cinema industrial e enfrentamento das realidades nacionais através de um cinema engajado e precário como opção política e estética.⁹

O Brasil havia saído do governo nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-1961), passado pelo curto período presidido por Jânio Quadros e vivia a política reformista de João Goulart interrompida pelo golpe civil-militar de 1964. Outros regimes ditatoriais militares apoiados pelos Estados Unidos se estabelecem na América Latina, como o Paraguai, Argentina, e na década de 1970 o Chile. Diante desta conjuntura Marcos Napolitano situa o nacional-popular diante da música popular brasileira.

Tanto o nacional-desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitschek (1956-1960), como o nacional-reformismo do governo de João Goulart (1961-1964) estão na base dessa clivagem. Na medida em que estas ideologias, pólos diferentes da cultura política nacional-popular, penetravam no panorama musical, eram incorporadas nas obras que trazem em si marcas das contradições inerentes ao processo social como um todo. Portanto, não tomamos a BN (*Bossa Nova*) como “reflexo” do desenvolvimento capitalista da era JK, como muitas vezes é vista, mas como uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural deste processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava “atualizar” o Brasil como Nação perante a cultura ocidental.¹⁰ (grifo meu)

A música popular teve como grande veículo de divulgação o teatro de revista desde meados do século XIX e encontra no rádio, mais fortemente a partir dos anos 1930, seu novo canal entre artistas e público. A *Rádio Nacional*, que teve sua origem como empresa privada em 1936, foi estatizada em 1940 durante o Estado Novo, construiu um elenco estelar em seus programas de auditório¹¹, com nomes que encontram espaço nas tentativas de um cinema industrial iniciadas com a *Cinédia*. Filmes ligados à tradição da revista, com elementos de comédia, música e paródia social, em que o samba terá importante afirmação.

⁹ GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 28

¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 11

¹¹ GÓES, Fred. MPB e o cinema no Brasil: Um caso de amor. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 161-180, jan/jun. 2011. 176-177

Como aponta José Novaes o samba, assim como as manifestações populares, a modinha, o choro, as marchas carnavalescas são forças de resistência diante da invasão estrangeira, em um mercado dominado principalmente a partir da década de 1920 pelas gravadoras que detinham a tecnologia de gravação e moldavam o gosto das elites.¹² O samba é visto como gênero musical fundamental e hegemônico de uma ideia de identidade nacional, fatores essenciais para entender, a seguir, a construção dessa presença do gênero no cinema brasileiro, do período silencioso à figura de Nelson Cavaquinho no filme-objeto deste trabalho. Fernando Moraes ao comentar sobre os filmes cantantes da primeira década do século XX, diz:

(...) pode-se ali vislumbrar o nascedouro dos signos que, bem mais tarde, serão tomados como aqueles sobre os quais é possível discutir a formação de uma procurada identidade nacional. No Rio de Janeiro, aquele é um momento anterior à maior dessas demarcações, o processo de legitimação do samba, que ainda não nascera, e que na década de 1930 deixaria a clandestinidade rumo aos salões do Estado Novo, aos estúdios da Rádio Nacional, servindo de ferramenta um processo de hegemonização cultural do país.¹³

Nos anos 40 também o samba-exaltação ufanista ganha impulso internacional através de Ary Barroso na política de boa vizinhança norte-americana durante a Segunda Guerra. *Aquarela do Brasil* fica famosa após integrar, na voz de Aloysio de Oliveira, a trilha-sonora da produção de Walt Disney *Saludos Amigos* (Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts, 1942), ao lado de outras canções suas, *Na baixa do sapateiro* e *Os quindins de Iaiá*, e versão instrumental de *Tico-tico no fubá*, de Zequinha de Abreu, *Você já foi à Bahia*, de Dorival Caymmi e *Apanhei-te cavaquinho* de Ernesto Nazareth.

Chegamos aos anos 1950 e o samba passa a integrar novas articulações com o cinema, e daremos atenção especial ao projeto de modernidade prenunciado por *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), com o sambista carioca Zé Kéti em destaque na trilha musical e como inspiração para o argumento do segundo filme. Já no fim daquela década a Bossa Nova sai da elite da zona sul carioca, absorvidas as influências do samba e do jazz americano, e passa a ser a trilha musical do governo de Kubitschek, tendo seu auge internacional em 1962 na apresentação coletiva no

¹² NOVAES, José. **Nelson Cavaquinho**: Luto e melancolia na Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Intertexto/Oficina do autor, 2003. p. 54-55

¹³ COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 67

Carnegie Hall em Nova York. O movimento já em crise interna aponta novos rumos na canção popular, mais engajados e ligados ao popular, abrindo caminhos para as canções de protesto e o germe da maiúscula Música Popular Brasileira - MPB. Com a base melódico-harmônica da bossa e um acabamento com elementos da tradição, a Moderna Música Popular Brasileira afirmaria um "um país moderno, democrático e sofisticado pela integração de classes, etnias e regiões"¹⁴, utopia sublimada pelo golpe em 1964.

No segundo capítulo discutimos as experiências que constroem um novo estatuto para o artista a partir do encontro entre cultura e política. O Centro Popular de Cultura - CPC - da União Nacional dos Estudantes - UNE - é um símbolo das articulações do engajamento da esquerda no encontro entre as classes e a cultura popular, e o artista assume seu papel revolucionário de conscientização destas classes como agentes transformadores, base da libertação nacional ainda no momento anterior ao regime militar estabelecido em 1964. Damos destaque então a *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Brasil, 1962), produção do CPC e filme inicial para cineastas que formaram o grupo do Cinema Novo.

Passamos pelo golpe-civil-militar de 1964, a extinção do CPC e chegamos a *Opinião*, espetáculo fundamental como resposta imediata ao regime autoritário. Nos detemos em sua presença em *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), como Guerrini afirma, o primeiro filme que faz amplo uso da nascente MPB.

Consolidava-se assim o conceito moderno de Música Popular Brasileira (MPB), cuja sigla passou a ser escrita com maiúsculas, como se fosse um partido político e poético, signo de resistência o regime militar de direita que se implantava no país. Mais do que um gênero musical, a MPB transformou-se em instituição sociocultural e rótulo de mercado, chancela do gosto hegemônico às canções engajadas dotadas de qualidade poética e musical. A chegada deste tipo de música na televisão potencializaria como nunca este processo de popularização do gênero. A partir de então, além das plateias estudantis, os telespectadores de outras faixas socioculturais e etárias, teriam acesso à "moderna" MPB.¹⁵

Destaca-se neste filme além do uso inovador de gravações pré-existentes como a icônica *Arrastão*, com Elis Regina, a não-predominância de música orquestral e o uso diegético das canções na sequência documental no Teatro *Opinião*. Como Guerrini reforça, o

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). *Humania del Sur*, ano 9, n. 16, jan/jun. 2014. p. 52

¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). *Humania del Sur*, ano 9, n. 16, jan/jun. 2014. p. 53

modelo sinfônico foi hegemônico no cinema sonoro até os anos 1950, com a música composta ou interpretada por orquestras especialmente para os filmes como padrão da música extradiegética.¹⁶ Ainda segundo o autor, no cinema brasileiro a canção popular se restringia em geral à música em cena e seria nos anos sessenta que o uso de gravações pré-existentes ganharia força como recurso estético dos novos cinemas, por questões financeiras, com grandes estruturas e custos necessários nas trilhas sinfônicas, entre outros fatores levantados por Guerrini.

Conforme a ditadura militar brasileira se consolida e se endurece, a sensação de fracasso e desencanto de grupos que a ele se opunham, já presente num filme como *O desafio*, de 1965, torna-se mais aguda, e provoca um questionamento não só das formas tradicionais de oposição ao quadro político, mas também dos valores culturais, tanto dos grupos dominantes como da esquerda tradicional. O resultado são obras nos campos das artes plásticas, do teatro, da música e do cinema que se identificam com o que virá a ser conhecido como tropicalismo.¹⁷

O encontro marcante entre Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, que logo seria substituída por Maria Bethânia, em *Opinião*, é exemplar no encontro entre morro, sertão e moderno dentro de uma proposta política. A cultura jovem se volta à tradição que se apresenta mediada e sofisticada pela juventude, encontrando espaço de revalorização. Ruptura, experimentação e resistência em iniciativas "tanto mais bem sucedidas quanto mais entenderam o mecanismo da situação colonial" como bem coloca Ismail Xavier.

O papel da música popular na resistência à ditadura, seja no seu período inicial, nos "anos de chumbo" ou no período de abertura, teve a peculiaridade de aliar consumo cultural de massa à expressão de valores políticos, principalmente através de letras que conciliavam a tradição lírica das emoções subjetivas com a expressão épica dos desejos coletivos. Diferente do cinema e do teatro, pólos importantes na cultura de oposição ao regime, que optaram (bem como foram impelidos pelo mercado), nas suas expressões mais críticas e criativas, pelo isolamento das demandas do grande público e do chamado "gosto médio", a música popular assumiu sua vocação de cultura de massa, mesmo no seu segmento mais crítico e criativo.¹⁸

O cinema brasileiro moderno se afirma a partir da década de 1960 com a decadência do modelo industrial da Vera Cruz. Em diálogo com o neorealismo italiano ou a *nouvelle*

¹⁶ GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 25.

¹⁷ GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 101

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). **Humania del Sur**, ano 9, n. 16, jan/jun. 2014. p. 59

vague francesa, o Cinema Novo estabelece suas bases de um cinema de autor, de baixos orçamentos e renovação em linguagem, abrindo caminho para desdobramentos como a *Tropicália* e o Cinema Marginal.¹⁹ Neste lugar identificamos e pensamos o diálogo Rio de Janeiro-Bahia que se repete tanto no Cinema Novo quanto na música popular.

A música, fundamental para o sucesso dos filmes entre 1908 e 1911, assim como na década de 1930, terá seu papel reconfigurado na década de 1960 e novamente nos últimos dez anos. Continuará a ser importante, embora passe a dividir espaço na trilha sonora com outros sons, perdendo a onipresença dos dois primeiros momentos. As vozes, que se encontravam atrás da tela na década de 1910, estarão no centro do quadro, unidas às bocas de quem canta, na década de 1930, e sobre as imagens, fora da tela ou dentro dela, embora, pela primeira vez, na confusão das ruas, na década de 1960. Os ruídos, pouco presentes nos dois primeiros momentos, se farão notar no cinema brasileiro moderno, vindo da impureza da gravação exposta aos sons das ruas, ou colocados nos filmes de modo a estarem livres da subordinação às imagens.²⁰

Na perspectiva de pensar o presente e o futuro de um cinema brasileiro possível é que esta pesquisa se encontra, no estudo das reflexões e estratégias de um período tão fértil e marcante em nossa cultura, diante de tantas contradições em sua conjuntura social conectadas tão fortemente com o período que atravessamos hoje.

(...) o fato de um passado recente do cinema brasileiro ser objeto de retrospectivas e debates, no Brasil ou no exterior, ultrapassa o interessante puramente histórico ou acadêmico, sendo mais a reativação de um capital simbólico que pode ter o seu papel no jogo político em que se decide a viabilização de seu futuro.²¹

O terceiro e o quarto capítulo trazem respectivamente uma análise de *Bethânia bem de perto - a propósito de um show* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966) e *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969). Dois filmes que se voltam a figuras da música popular brasileira são observados através de seu repertório musical, elemento sonoro que toma quase totalidade da banda sonora destas duas produções. Passamos pela história, letra de cada canção, destacando o modo como a música é utilizada e performada em cena, e pensando na obra como inserida em um campo social. Enfrentamos a dificuldade das informações sobre a trilha musical que este cinema não creditou da forma detalhada como encontramos no cinema contemporâneo, com ausência de créditos musicais - muitas vezes como forma de burlar

¹⁹ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. p. 7

²⁰ COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 8

²¹ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. p. 14

questões de direitos autorais²² - ou assinatura do próprio diretor, pela seleção musical. No caso destes dois filmes não há informação musical alguma nos letreiros.

Identificamos nesta pesquisa os seguintes filmes não-ficcionais realizados na década de 1960 voltados ao protagonismo da música ou do artista musical: a derradeira realização musical de Humberto Mauro na série *Brasilianas* com *A velha a fiar* (1960); o curta-metragem *Bossa Nova: A moderna música popular brasileira* (Carlos Hugo Christensen, 1964) cuja cópia não conseguimos acesso²³; *Retrato de Villa-Lobos* (Miguel O. Schneider, 1964), documentário realizado para o Instituto Nacional de Cinema Educativo sobre o maestro então já falecido; *Nossa escola de samba* (Manuel Horacio Gimenez, 1965), realização que integra o grupo de filmes que ficou conhecido como Caravana Farkas e que mostra a escola Unidos de Vila Isabel; *Heitor dos Prazeres* (Antônio Carlos Fontoura, 1965) curta-metragem narrado pelo artista a partir de sua vida e obra; *Roda e Outras Histórias* (Sergio Muniz, 1965), outra realização da Caravana Farkas em que a música de Gilberto Gil acompanha gravuras e imagens do sertão e o progresso em São Paulo; *Bethânia bem de perto – A propósito de um show* (Julio Bressane e Eduardo Escorel, 1966); *Cordiais Saudações* (Gilberto Santeiro, 1968) com canções e depoimentos sobre a vida de Noel Rosa; *O cantor das multidões* (Oswaldo Caldeira, 1969) sobre a trajetória do cantor Orlando Silva; *Carmen Miranda* (Jorge Ileri, 1969) sobre aspectos biográficos da estrela; *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969); *Isto é Lamartine* (Carlos Frederico Rodrigues, 1969) - filme que o autor não conseguiu acesso²⁴; e *Pixinguinha* (João Carlos Horta, 1969) com depoimento do músico carioca e *A cantoria* (Geraldo Sarno, 1969) que mostra os cantadores Lourival Batista e Severino Pinto.

Dentro deste escopo escolhemos *Bethânia bem de perto* e *Nelson Cavaquinho* reconhecendo primeiramente uma questão afetiva deste autor com estes filmes. Uma série de características que veremos nas análises os torna mais compatíveis com o interesse no estudo de um projeto de cinema moderno e seus vínculos à canção moderna em ascensão naquele

²² GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p.33.

²³ Sinopse: A história gira em torno da visita de uma turista americana no Brasil e em sua caminhada pelo Rio de Janeiro, busca mostrar as belezas naturais da cidade e sobretudo, o ritmo e a dança da bossa nova. *In*: Filmografia brasileira - Base de dados da Cinemateca Brasileira.

²⁴ Sinopse: Lamartine Babo, o Lalá, foi um dos principais compositores populares do Brasil, revolucionando a música de carnaval, marcada por seu espírito irreverente e gozador. Melodista e poeta compôs sambas, marchinhas e valsas, e a maioria dos hinos dos clubes de futebol cariocas. Cenas do carnaval do Rio, trechos de filmes onde Lalá aparece com Carmen Miranda e Almirante e gravações do programa que apresentava na Rádio Roquete Pinto. *In*: Filmografia brasileira - Base de dados da Cinemateca Brasileira.

período. Ambas as produções assimilam uma estética de intimidade, dos tensionamentos entre público e privado, a partir das estratégias do cinema direto.

Bethânia bem de perto - a propósito de um show coloca a música e a jovem intérprete Maria Bethânia como temas centrais de uma narrativa em primeira pessoa, nesta que foi uma das iniciativas pioneiras do cinema direto no Brasil.²⁵ Júlio Bressane e Eduardo Scorel realizam sua obra iniciante, e encontramos elementos que são desenvolvidos no cinema marginal de Bressane, e no amplo trabalho de Scorel. Em sua maioria os registros musicais estão através do então inovador som direto, utilizado de diversas formas ao longo do filme, para além da sincronia com a imagem do concerto base do *Recital na Boate Cangaceiro* realizado por Bethânia naquele ano. Também observamos o uso de fonogramas pré-existentes, recurso que ganha força na produção cinematográfica do período. A duração musical no filme representa 56% da duração total, incluindo os créditos referentes à restauração.

Nelson Cavaquinho é realizado por Hirszman em 1969 e traz como protagonista o músico que dá nome ao curta-metragem. Desta vez, um compositor já sexagenário, sem produção fonográfica própria lançada e ligado à tradição popular do samba carioca, um contraponto relevante ao filme anterior em que reconhecemos uma série de elementos que inserem a jovem estrela Maria Bethânia dentro de um mercado de bens culturais. Um repertório inteiramente composto, tocado e cantado pelo protagonista, registrado em som direto. Situamos esta obra em uma filmografia de um cineasta vinculado ao Cinema Novo e que coloca atenção especial à música brasileira, em especial o samba. A música ocupa 79% da duração total do filme.

Através da análise do uso das músicas nestes filmes, investigaremos os pontos de convergência, paralelismos e correspondências que perpassam esta realização entre cinema e música. A letra destas canções guiam este estudo, a palavra cantada, quem diz e como, quem escreve, quando, são elementos que merecem atenção especial e ganham um novo olhar sob os versos de Augusto de Campos em *Balanço da bossa, e outras bossas*:

²⁵ DA-RIN, S. Cinema Direto Som Direto. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, n°58, jan/mar. 2013. p. 34

estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo ‘nenhuma dor’ (é preciso reouvir)
parece banal escrita
mas é visceral cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o mood mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa²⁶

Ao fim da análise de cada filme encontram-se quadros com os detalhes referentes a cada inserção musical, tempo, peça musical com informação dos compositores, descrição de cena em imagem e som. Após as considerações apresento a filmografia levantada de filmes não-ficcionais de temática musical até os anos 1980, além da ficha técnica dos filmes analisados, filmografia dos diretores e uma filmografia complementar, de obras fundamentais neste estudo.

²⁶ CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 309

CAPÍTULO 1

A voz do morro: um curto-circuito entre música e cinema brasileiros modernos

Neste capítulo passaremos por uma bibliografia que dialoga a situação brasileira que entre as décadas de 1950 e 1960 é permeada pelas discussões em torno do nacional-popular, a tomada de consciência anticolonial e um projeto de modernidade estabelecido por um mercado de bens culturais, pensando em como a intelectualidade, especialmente a classe artística, configura e se articula em cenários de democracia e autoritarismo. Para compreender o momento político-cultural que o Brasil atravessa, dentre outros aspectos, é fundamental a observação de Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural* quando aponta esta geração como fruto de um dos momentos de rara democracia no Brasil.

O historiador da cultura que um dia tiver a oportunidade de se debruçar sobre o período que vai de 1945 a 1964 decididamente não deixará de notar que se trata de um momento de grande efervescência e de criatividade cultural. É como se uma fase da história concentrasse uma soma variada de expressões culturais. Paulo Emilio Salles Gomes percebe com clareza, quando analisa o Cinema Novo, que ele “é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das Ciências Sociais e da literatura. Essa corrente — composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos — foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional”. O Brasil desses anos realmente vive um processo de renovação cultural. Um cientista político logo observaria que este intervalo de tempo corresponde a um dos poucos períodos democráticos vividos pela sociedade brasileira. Ele certamente teria razão, e poderíamos acrescentar que entre 1964 e 1968 (o tropicalismo é uma manifestação tardia), apesar do golpe militar, o espaço de liberdade de expressão continuou a vigorar por um tempo a mais, uma vez que o Estado autoritário, no início, se voltou para a repressão dos sindicatos e das forças políticas que lhes eram adversas, só depois é que o AI-5 estendeu suas presas sobre a esfera cultural.²⁷

Pensaremos então nesse fenômeno da renovação cultural dentro de um processo de modernização brasileira, e para isso partiremos da investigação de experiências singulares, porém não exclusivas, de grupos, artistas e obras que se aproximam e constituem uma expressão deste momento. Ismail Xavier expõe por exemplo como o cinema brasileiro fez um esforço de sintonia com seu tempo, formulando "uma articulação muito específica com a

²⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 101-102

"questão nacional", traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com a tradição literária e a música popular".²⁸

Experimentamos um projeto de identidade nacional forjado entre os anos 1930 e 1950 que fez parte de um contexto mais amplo que Ortiz identifica dentro das necessidades impostas pelo colonialismo e que passava pelos campos econômico, político e cultural. Desta forma, partimos de uma "história da identidade brasileira" e de uma "história da identidade latino-americana", que trata dos impasses que permeiam a resistência frente às potências hegemônicas.

Não se deve pensar que essa necessidade de se construir uma identidade seja exclusiva ao Brasil; ela é, na verdade, uma imposição estrutural aos países que ocupam uma posição periférica dentro da organização mundial das nações. Manuel Bonfim, quando escrevia na virada do século, compreendia que a situação brasileira só fazia sentido quando integrada dentro dos “males da América Latina”. Sua teoria do parasitismo colonial, por mais incongruente que nos pareça hoje, era uma tentativa de compreender o processo de exploração das colônias espanholas e portuguesas. Essa importância em se diagnosticar e em reagir ao atraso dos países periféricos se desdobra em vários planos. Econômico, onde a noção de desenvolvimento se torna central para os economistas da CEPAL, que buscam uma “originalidade da cópia” nas teorias que produzem. Político, pois como observa Octávio Ianni, “toda revolução latino-americana do século XIX apresenta um traço antiimperialista. A revolução pode ser burguesa ou popular, o traço pode ser débil ou ambíguo. Em todos os casos está presente o antiimperialismo. Desde a revolução mexicana, iniciada em 1910, até a salvadorenha, que se acha em marcha, todas apresentam este traço”. Cultural, marcando a produção de movimentos artísticos como o dos muralistas mexicanos, os modernistas brasileiros, o realismo mágico, ou o arielismo que opunha o “gênio da raça latina” à influência estrangeira. Como mostra muito bem Jean Franco, todos esses movimentos se associam de alguma forma a uma “identidade nacional ainda em processo de definição”.²⁹

Marcelo Ridenti transpassa as fronteiras latinoamericanas e coloca a situação colonial, ou anticolonial, dentro de uma conjuntura global e como, da Revolução Cubana, dos processos de descolonização africana e asiática, à obra do martinicano Frantz Fanon, são forjados elementos de potencialização no pensamento dos intelectuais que vislumbravam a premência da revolução.

Está clara, nesta conotação, a força de uma conjuntura na qual a nação, enquanto categoria orientadora da ação cultural ou política, tinha papel chave principalmente nos países da periferia da ordem internacional,

²⁸ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. p. 36

²⁹ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 184-185

afirmando-se como traço nuclear de uma época pautada pelo processo de descolonização na África e na Ásia, em especial pelas revoluções argelina e cubana, de forte ressonância no Brasil. Naquele momento, economia, política e cultura eram articuladas por um pensamento que colocava no centro a matriz do neocolonialismo. Entendia-se a relação entre países avançados e subdesenvolvidos em termos da herança colonial assumida e reposta em novas bases técnicas e econômicas. Não surpreende que o livro de Frantz Fanon, *Os condenados da terra*, inspire claramente algumas idéias de Glauber quando ele escreve *Por uma estética da fome* em 1965, manifesto que toma a luta anticolonial dos povos africanos como modelo, embora o Brasil não estivesse exatamente nas mesmas condições. A par desta diferença, o dado central era o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão, o senso de urgência das transformações; ou seja, a idéia de que a Revolução não era apenas um desejo mas uma necessidade social.³⁰

Ridenti identifica aspectos românticos na utopia revolucionária nesta década em que a questão da identidade nacional e a problemática do povo brasileiro se tornaram centrais, num movimento à esquerda da política desenvolvimentista nacionalista de Vargas. A ruptura do subdesenvolvimento e a busca pelas raízes, numa proposição que "valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara." Um homem novo com modelo no passado, "na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do "coração do Brasil", supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista."³¹

A incipiência de uma sociedade de mercado, segundo Ortiz³², será um fator fundamental para que a utopia política se expressasse de forma complementar entre cultura e política nos anos 1950 e até meados de 1960. "Fazer cultura" e "fazer política" seriam práticas complementares de uma relação que teria sido dissolvida com o golpe militar e o desenvolvimento da sociedade de consumo, quando artistas "Enquanto cidadãos, como o resto da população, eles poderão participar das manifestações políticas; enquanto profissionais, eles devem se contentar com as atividades que exercem nas indústrias de cultura ou nas agências governamentais."³³

É dentro desta conjuntura, da associação política e cultural, que o nacional-popular se integra dentro de um projeto nacionalista e de conscientização da condição periférica e

³⁰ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 24-25

³¹ Ibidem, p. 24

³² ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 164.

³³ Ibidem, p. 164

subdesenvolvida. Esta relação dicotômica entre periferia e centro se reproduziria inclusive dentro do país e a cultura popular é "elemento simbólico que permite aos intelectuais tomarem consciência e expressarem a situação periférica da condição do país em que se encontram."³⁴

Não dizia o manifesto do cinema novo que a estética da fome, tematizando o subdesenvolvimento brasileiro, daria ao espectador a consciência de sua própria miséria? O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a "autêntica" cultura brasileira se exprimiria na sua relação com povo-nação.³⁵

O samba havia saído da clandestinidade sendo colocado a partir de 1930 no centro de um projeto de hegemonização cultural do país, como o ritmo nacional. No cinema tornou-se dominante nos filmes musicais daquela década, saindo das periferias para o consumo da classe média urbana. Situações análogas podem ser vistas nos cinemas da Argentina, Portugal, Cuba, México, entre outros países, onde o tango, o fado e o bolero constituíram um projeto de identidade representado aqui pelo samba. Como Fernando Morais³⁶ aponta, o artifício do protagonismo destes gêneros musicais é usado como atrativo para os filmes.

Hermano Vianna em *O mistério do samba* se propõe ir para além da constatação do fato do gênero que passa de maldito e perseguido a grande símbolo nacional, e aprofunda a discussão sobre este processo do samba como elemento central de brasilidade dentro de uma ideia de mestiçagem.

Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas "camadas populares". Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país "para estrangeiro (e para brasileiro) ver". Aí está o grande mistério da história do samba: nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constatá-la), de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial. É em torno desse mistério, que está no cerne do encontro da turma de Gilberto Freyre (representando aqui -problematicamente, como em toda representação- a elite) com a turma de Pixinguinha (representando o povo), que vai ser construído este livro.³⁷

³⁴ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 161

³⁵ Ibidem, p. 162

³⁶ COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.. p. 14

³⁷ Vianna cita Antonio Candido o célebre trecho de seu artigo *A revolução de 1930 e a cultura*: (...) na música popular ocorreu um processo (...) de "generalização" e "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente

José Ramos Tinhorão demonstra como, por outro lado, o samba resistiu à dominação cultural americana durante a Segunda Guerra Mundial, quando as indústrias do disco e do cinema norte-americanos tomam os rascunhos de mercado consumidor brasileiros urbanos. Destaca também como o processo de esmagamento cultural não é particularidade nossa, e enquanto o gosto difundido pelo cinema e os musicais estadunidenses da *Metro* dominaram os países periféricos e a Europa no pós-guerra, "entre os norte-americanos havia também muitos Nélsons Cavaquinhos que continuavam desconhecidos".

O que acontecia é que esse tipo de samba dos compositores de camadas populares era recusado pelos compositores de rádio, que antes da bossa nova eram os donos dos meios de divulgação. Além do mais, durante a Segunda Guerra Mundial a indústria do disco se transformou numa das maiores indústrias americanas, como o cinema. No Brasil, nesse tempo, havia a formação de grandes concentrações urbanas, em São Paulo e no Rio. Nessas grandes cidades formava-se uma nova classe média, que por ser nova e não estar ligada às fontes tradicionais de música popular, identificava-se muito mais com os temas do *american way of life* mostrado no cinema. As gravadoras então passaram a mandar suas matrizes e a exportar música americana, que acabou por abafar o samba. As camadas populares, porém, não tinham dinheiro para comprar vitrola e, assim, conseguiram não ser atingidas pela internacionalização do gosto, o que explica o fato de para muitos suburbanos autênticos Nelson Cavaquinho ser considerado maior compositor do que Ari Barroso.³⁸

A partir da década de 1950 o samba integrará a formação do projeto de modernidade do cinema na afirmação de sua identidade nacional, e como Ortiz aponta, apesar de o samba de morro permanecer "intacto no cinema pré e pós-Cinema Novo e na música pré e pós-Bossa Nova, as suas articulações estéticas mais amplas foram completamente modificadas a partir do final dos anos 1950, tanto nas telas quanto nos discos."³⁹ Ismail Xavier trata como o cinema brasileiro moderno respondeu a este horizonte político-cultural:

Complicada e contraditória, a questão da identidade, de diferentes modos, marcou o cinema que queria discutir política, ganhando maior relevo à

confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário (Cândido, 1989: 198).

³⁸ LOBO, Edu; VINHAS, Luiz Carlos; TINHORÃO, José Ramos. Confronto: Música popular brasileira. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, jul. de 1965. p. 306

³⁹ NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música – n.29, p. 75-85, jan/jul 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a09.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 44

medida que o país foi se enredando num movimento heterônimo de modernização que se mostrava em descompasso com as idéias de transformação e justiça social vinculadas aos projetos de liberação nacional que mobilizavam os jovens de esquerda. O horizonte da liberação nacional foi o pressuposto maior do Cinema Novo no início dos anos 1960, bem como de outros movimentos culturais no Brasil e na América Latina, dentro de uma conjuntura internacional - política, cultural - que ensejava uma afirmação mais incisiva do conceito de nação como referência. Na esfera do cinema, a emergência das cinematografias nacionais parecia ser um passo inicial em direção a uma nova ordem mais pluralizada na produção e consumo de filmes, expectativa que os anos 1980, em termos de mercado, enterraram. Tratou-se, em verdade, de um momento especial da história da América Latina, marcado pela polarização dos conflitos ideológico-políticos e pela radicalização de comportamentos, principalmente na esfera da juventude, que deram um tom dramático ao período.⁴⁰

Dentro da perspectiva de forjar uma identidade nacional é que no Cinema Novo os "filmes documentários e os primeiros longa-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira "descoberta do Brasil", expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época."⁴¹ Ao abordar as rupturas propostas por este cinema, Ismail avalia como Glauber Rocha, uma figura de liderança no Cinema Novo, buscava no passado a legitimação de seu presente, com a negação e afirmação de determinadas tradições:

Como acontece com líderes de rupturas, ele age como um inventor de tradições. O novo movimento teria seus antecedentes, responde a uma história. Há Humberto Mauro, à distância, com seu cinema de poucos recursos feito em Cataguases nos anos 1920; há Nelson Pereira dos Santos que inicia, nos anos 1950, o cinema moderno no Brasil a partir do diálogo com o neo-realismo italiano e com escritores brasileiros. Ao lado de tais experiências positivas, há a falência da Vera Cruz em meados dos anos 1950, sinal de esgotamento das tentativas industriais. Há mitos a destronar, batalhas a travar em defesa do "cinema de autor", que Glauber qualifica de revolucionário (...)⁴²

Xavier aponta o início do cinema moderno nacional com Nelson Pereira dos Santos nos anos 1950, quando realiza seus primeiros filmes, *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*. É entre meados da década de 50 e os anos 1970 que o cinema brasileiro "produziu aqui a convergência entre a "política dos autores", os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial."⁴³

⁴⁰ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. p. 22

⁴¹ *Ibidem*, p. 27

⁴² *Ibidem*, p. 9

⁴³ *Ibidem*, p. 14

Para o proto-Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos, em *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), e de Roberto Santos, em *O Grande Momento* (1958), o diálogo maior foi com o neo-realismo e a comédia popular brasileira; para Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Arnaldo Jabor e David Neves, valeu, a par da diferença de estilos, aquela incorporação da câmera na mão no cinema de ficção, traço técnico-estilístico fundamental para a constituição da dramaturgia do cinema moderno latino-americano, tal como o foi, em alguns casos, na Europa, especialmente no cinema de Godard e Pasolini. Se a questão do realismo foi central no cinema de um Leon Hirszman ou de um Luiz Sérgio Person, (...) ⁴⁴

São filmes que Alex Vianny coloca em um "programa estético e temático para um futuro cinema popular brasileiro", ao lado de *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935), *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951). ⁴⁵ Entre os aspectos do moderno no estatuto do intelectual é importante destacar o aprofundamento no diálogo entre os movimentos artísticos.

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. ⁴⁶

É neste contexto que podemos pensar a nova relação que o cinema brasileiro estabelece com o samba, a canção e o músico popular a partir do que foi apontado por Nelson Pereira dos Santos e Zé Kéti, figura fundamental que atravessa esta filmografia em que nos debruçamos. Em 1957, *Rio, Zona Norte*, assim como seu filme irmão *Rio, 40 graus*, revelam novos caminhos entre o cinema e a música brasileira, indicando um diálogo que seria construído na década seguinte, expressando suas problemáticas e vivências próprias. Inspirado na vida do músico Zé Kéti, ator em ambos os filmes e parceiro do cineasta, o protagonista é interpretado por Grande Otelo, e mostra a busca do compositor sambista Espírito da Luz pelo sucesso. Napolitano aponta contradições nos filmes musicais do período que colocavam o artista popular na ideia de que o "material deveria ser preservado, fora dos

⁴⁴ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. p.16

⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música – n.29, p. 75-85, jan/jul 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a09.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 76

⁴⁶ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. p.18.

ambientes comerciais das rádios".⁴⁷ As dificuldades do músico popular aparecem com "O tema do ineditismo (Tudo Azul) ou do roubo de sambas por indivíduos inescrupulosos (Quem roubou meu samba, José Carlos Burle, 1959), eram temas clássicos neste "cinema musical popular".

Em *Rio, 40 graus* Zé Kéti ecoou o samba grandioso, ufanista e hegemônico da nação, capaz de unir os "milhões de corações brasileiros" em sua composição *A voz do morro*. O sucesso de Zé Kéti reverbera a voz de um povo sintetizada no samba desta canção que foi gravada no mesmo ano pelo cantor Jorge Goulart e mais de trinta outras regravações somente naquela década, além de incluída como prefixo do programa de TV *Noite de Gala* que foi ao ar na TV Rio entre 1957 e 1962.⁴⁸

Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei dos terreiros / Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros / Mais um samba, queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo do país / Viva o samba, vamos cantando / Essa melodia pro Brasil feliz⁴⁹

Em *Rio, Zona Norte*, Zé Kéti inspira o personagem do compositor popular autêntico, em estado bruto. A figura do compositor expandida à representação do artista nacional popular seria identificada nos impasses do projeto estético-político naquele contexto:

A música é a chave para representar a luta de classes (mas também as colaborações possíveis entre elas) e a luta pela afirmação nacional, questões subjacentes (ou transcendentais) ao drama individual de Espírito da Luz. Mas, diferentemente dos anos 1960, não havia uma música popular totalmente reconhecida e legitimada como expressão esteticamente válida para expressar tanto o Brasil "moderno" como o projeto político de matiz nacional, ao contrário das artes plásticas e da literatura. Naquele momento, a luta pela afirmação nacional e o exercício da crítica social pela canção, passava pela defesa do compositor popular, o "cidadão precário do samba" nas palavras de José Miguel Wisnik, pleno de potencialidades culturais como expressão do nacional-popular. No cinema, a luta pela representação fílmica da realidade nacional, confundia-se com a luta pela existência

⁴⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Rio, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música – n.29, p. 75-85, jan/jul 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a09.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 77.

⁴⁸ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 325

⁴⁹ *A voz do morro* (Zé Kéti)

mesma de um cinema brasileiro independente e autoral, com condições dignas de produção e circulação.⁵⁰

Em um impasse apontado por Napolitano⁵¹, entre a "falta de um idioma cultural comum" com a figura do erudito Moacir, e a "falta de um circuito cultural integrado" com a estrela do rádio Angela Maria, ocorre o que ele chama de um "curto-circuito", que inviabiliza a consagração de Espírito da Luz. Em certa leitura uma representação da impossibilidade do próprio projeto da esquerda nacionalista e as massas. Moacir, interpretado por Paulo Goulart, é o músico erudito nacionalista que vai à quadra da escola de samba em busca do fruto autêntico do morro. Espírito da Luz desperta seu interesse e o de Maurício, um artista de rádio e negociante vivido por Jece Valadão. O filme inicia com a sequência deste encontro em *flashback*, quando ouvimos o samba-afirmação: "Enquanto houver samba pra cantar / Ninguém vai me fazer desafinar / O samba é a cultura de uma raça / O samba é a cultura popular / É no samba que eu faço a minha queixa."⁵² Maurício então é a figura que vai comprar e em seguida roubar a autoria de um samba de Espírito, fato recorrente com os sambistas até então. Em seguida o protagonista vai atrás de Moacir para que este retirasse em partitura a melodia da canção que seria gravada por Ângela Maria e a cena evidencia o conflito entre a elite branca e a cultura popular. Moacir recebe Espírito em seu apartamento, junto de amigos a quem introduz "o maior sambista vivo", que lhes apresenta seu samba tocado em caixa de fósforo. Em seguida, Espírito torna-se invisível para os intelectuais que analisam sua figura e criação autêntica, quando Moacir fala sobre a vontade de criação de um *ballet* com esta obra, e um de seus amigos afirma: "A estilização é sempre necessária. Não há outro meio de se aproveitar o folclore." Encenada ali a frustração e a inviabilidade do diálogo.

Morreu Malvadeza Durão / Valente, mas muito considerado / Mais um malandro fechou o paletó / Eu tive dó, eu tive dó / Quatro velas acesas em cima de uma mesa / Uma subscrição para ser enterrado / Morreu Malvadeza Durão / Valente, mas muito considerado / Céu estrelado, lua prateada / Muitos sambas, grandes batucadas / O morro estava em festa quando alguém caiu / Com a mão no coração, sorriu / Morreu Malvadeza Durão / E o criminoso ninguém viu⁵³

⁵⁰ NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música – n.29, p. 75-85, jan/jul 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a09.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 78.

⁵¹ *Ibidem*, p. 79

⁵² *Grito de uma raça* (Vargas Júnior)

⁵³ *Malvadeza Durão* (Zé Kéti)

Dentro da perspectiva de conciliação entre popular e popularidade, a escolha de Grande Otelo, personalidade ícone das chanchadas, ou a maior cantora do rádio no momento, não é ocasional. Angela Maria é uma figura importante para pensarmos a nova configuração proposta pela moderna tradição brasileira. Conheceu o auge de sua carreira nos anos 1950, participando de mais de uma dezena de números musicais em filmes naquela década e recebendo o apelido de Sapoti pelo presidente Getúlio Vargas. Com o apoio do então Ministro do Trabalho, João Goulart, recebeu a votação recorde do concurso de Rainha do Rádio em 1954. Classificada pela historiografia como cantora de sambas-canções e boleros, manteve seu estilo e popularidade com produção contínua de discos. Sua figura de cantora do rádio, com canto exagerado e dramático, não passaria pelo crivo do projeto de renovação da Bossa Nova, fato que não impediu que fosse forte referência para intérpretes da MPB moderna que nos anos 1960 revisa suas fontes referenciais.

É justamente o ambiente cultural da Bossa Nova confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam ao seus conceitos musicais mais estritos que acabará por redefinir o conceito de MPB, por volta de 1965. Em outras palavras, a Bossa Nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60. Tomemos dois exemplos: Através de elementos estéticos oriundos da Bossa Nova, Elis Regina assimilou estilo de Ângela Maria, sua inspiradora. Foi também através da BN que Chico Buarque ouviu e incorporou a obra de Noel Rosa em seu estilo de composição. A “nova batida” permitia uma incorporação de certos elementos da tradição musical urbana, mesmo aquela rejeitada pelo 1º ciclo de criação do movimento.⁵⁴

Marcos Napolitano aprofunda o estudo das relações entre música popular e *Rio, Zona Norte* neste artigo que vislumbra estes filmes não apenas como prenúncio de um futuro, mas como o fim de projetos de cinema e música popular que não interessavam ao novo. Desta forma, Angela Maria e os boleros não passariam pelo filtro da nova canção popular, que por outro lado assumiria Zé Kéti, readequado, sofisticado e mediado pelas elites intelectuais, seja orquestrado pelo erudito ou ressignificado por Nara Leão. A necessidade deste filtro de aprimoramento modernizante poderia explicar a ausência ou os tardios registros destes sambas feitos pelos próprios autores. No *I Festival Internacional da Canção*, em 1966, Zé Kéti inscreveu 16 sambas, todos desclassificados, assim como Pixinguinha, Ismael Silva e Nelson Sargento também tiveram suas canções recusadas.

⁵⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p.16-17

A década de 1960 equacionaria de maneira diferenciada estes impasses representados no filme *Rio Zona Norte*, sem deixar de criar outros, porém. A Música Popular Brasileira, então escrita com maiúsculas (MPB), criaria o idioma musical nacional-popular tão sonhado, conciliando o sucesso no mercado, o "autenticamente" popular e a cultura poético-musical da elite (NAPOLITANO, 2001). Mas havia um preço a pagar: a desqualificação de um determinado conceito de música popular tradicional, da qual Ângela Maria era um dos melhores exemplos. No caso do cinema, a década de 1960 apontaria os caminhos da ousadia formal e da busca de novos temas e narrativas, implicando na completa rejeição da popularidade construída pelas chanchadas e pelos dramas e comédias musicais das décadas anteriores.⁵⁵

O projeto moderno brasileiro rompia com certo passado, seja no cinema com a recusa do Cinema Novo à chanchada e à *Vera Cruz*, seja na música popular com a tradição dos músicos da Era do Rádio.⁵⁶ É notável como o uso da palavra "novo" é apropriado em obras e movimentos dos quais podemos certamente destacar a Bossa Nova e o Cinema Novo. Em artigo de 1960, Glauber Rocha faz uma analogia entre o cinema e a música em "*Bossa Nova*" no Cinema Brasileiro⁵⁷ em que elabora uma separação geracional político-estética de uma *Bossa Nova* que corresponderia a jovens entre 30 e 35 anos, com consciência da necessidade de uma temática nacional, que começaram a produzir em um período pós-industrial. Exemplos seriam Nelson Pereira dos Santos, que "quebrou o tabu da produção, saindo às ruas para fazer filmes na raça", com uma contribuição cultural e política, ou Walter Hugo Khouri com a estética fílmica. A *bossa-novíssima* seria a geração de realizadores mais jovens que surgia, com seus primeiros curtas-metragens como Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Luis Paulino dos Santos, Leon Hirszman, entre outros. Glauber aponta um encontro entre a *bossa-nova* e a *bossa-novíssima* como uma grande perspectiva do cinema brasileiro.

É impossível compreendermos a década de 50 e parte da de 60 sem levarmos em consideração este sentimento de esperança e a profunda convicção de seus participantes de estarem vivendo um momento particular da história brasileira. A recorrente utilização do adjetivo "novo" trai todo o espírito de uma época: bossa nova, cinema novo, teatro novo, arquitetura nova, música nova, sem falarmos da análise isebiana calcada na oposição entre a velha e a nova sociedade. A movimentação política, mesmo quando identificada como populista, impregnava o ar, impedindo, por um lado, aos atores sociais perceberem que sob seus pés se construía uma tradição

⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música – n.29, p. 75-85, jan/jul 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a09.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 83.

⁵⁶ Neste sentido é interessante a observação de Napolitano: É como se em pouco tempo - se levarmos em conta que dali a dois anos nasceria a Bossa Nova e em 1965, a "moderna" MPB - o filme soasse antigo, ultrapassado como diagnóstico e projeto, fruto de uma historicidade deslocada e renegada. (NAPOLITANO, 2014, p. 79.)

⁵⁷ ROCHA, Glauber. "**Bossa Nova**" no Cinema Brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de mar. de 1960.

moderna, mas, por outro, lhes abria oportunidades até então desconhecidas. Não deixa de ser significativo apontar que várias das produções culturais do período se fizeram em torno de movimentos, e não exclusivamente no âmbito da esfera privada do artista. Bossa nova, teatro Arena, tropicalismo, cinema novo, CPC da UNE, eram tendências que congregavam grupos de produtores culturais animados, se não por uma ideologia de transformação do mundo, pelo menos de esperança por mudança. Neste sentido podemos dizer que cultura e política caminhavam juntas, nas suas realizações e nos seus equívocos.⁵⁸

Sobre as peculiaridades da Bossa Nova, Ortiz acrescenta que se manifestaria como "um novo tipo de musicalidade urbana", de um produto entre o popular e o erudito:

Ela certamente incorpora uma série de elementos que dizem respeito à racionalidade da sociedade e ao mercado, desde o jazz, internacionalmente importável, até pequenas mudanças na apresentação gráfica dos discos. Júlio Medaglia observa que a bossa nova é responsável por esta transformação das capas dos LPs, que se tornam graficamente mais modernos, isto é, adaptados ao gosto das camadas médias urbanas escolarizadas. Este processo de racionalização se estende até mesmo aos nomes dos novos LPs: "Samba Nova Canção", "Novas Estruturas", "Evolução", "Esquema 64", "Movimento 65". Nomes concisos, que lembram a economia de linguagem das agências publicitárias; mas Medaglia também chama a atenção para o fato de que, ao lado desse movimento de racionalização semântica, encontramos expressões que revelam o espírito de renovação e vanguarda: "Avanço", "Revolução", "Impacto", "Vanguarda". É compreensível o interesse que os músicos eruditos têm pela bossa nova, eles valorizam esse movimento musical na medida em que está ligado a um esforço de pesquisa sonora mais sofisticado que rompe com os padrões do passado, propondo um novo ritmo, uma nova forma de arranjo, uma outra maneira de cantar, um "canto falado" que se distancia do "dó do peito".

A música popular e o cinema construíram dinâmicas próprias em suas relações com a tradição e o moderno. Se Ismail aponta na ruptura do Cinema Novo a invenção de uma tradição moderna com Nelson Pereira e a negação de outros mitos, a canção popular também vai eleger seus ícones, compositores do samba, Noel Rosa, Pixinguinha ou Ary Barroso, em detrimento de estilos considerados cafonas, como o bolero. A falta de brasilidade, apontada nos boleros, seria acentuada nos embates da década seguinte com a rivalidade entre a canção nacional e o iê-iê-iê como veremos a seguir.

Os músicos da década de 60 herdaram formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas na forma de mitos fundadores da musicalidade brasileira e no reconhecimento do Samba como música "nacional", fazendo com que muitos deles se propusessem a renovar a expressão musical sem romper totalmente com a tradição. Em outras palavras, o peso da tradição na música popular brasileira era considerável e se algumas vertentes do

⁵⁸ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 109-110

samba-canção (muito próximo, formalmente, do bolero) eram questionadas, o samba urbano carioca não era totalmente descartado, por mais "quadrado" que fosse o seu ritmo. Mesmo os músicos mais identificados com a Bossa Nova, que apontavam para um afastamento em relação aos parâmetros expressivos e ao público tradicional da música popular, não rejeitaram o Samba como gênero-matriz da música urbana brasileira. Essa especificidade da música popular constituiu um processo que a diferencia, por exemplo, dos cineastas brasileiros do Cinema Novo, movimento que rejeitou o cinema popular das chanchadas e melodramas. Num certo sentido, esta característica expressou a linha de continuidade entre o universo musical anterior e posterior à Bossa Nova, exigindo uma crítica cuidadosa à idéia de ruptura radical, que vem fazendo tábula rasa da história musical anterior ao ano de 1959. Samba-Bossa Nova-MPB passaram a formar o mainstream musical brasileiro.⁵⁹

Se a música popular se desenvolveu no período sob a popularidade e reconhecimento de seus intelectuais, o cinema não passou por trajetórias similares. Enquanto a música equacionou, ainda que atravessada de contradições, um processo de afirmação nacional em meio ao desenvolvimento da indústria fonográfica dominada por multinacionais, o cinema brasileiro sofreu, e ainda sofre, com a dominação estrangeira de seu mercado. Dentro desta perspectiva é que Napolitano afirma que tal estrutura refletiu "na forma como o cinema representou o universo da música popular como parte de um projeto de intervenção crítica na sociedade."⁶⁰ A partir das articulações que o Cinema Novo apresenta diante de uma proposta de experimentação estética em um cinema que recusa a fácil digestão, e situação de mercado, Ismail Xavier coloca que:

O cinema brasileiro deu uma resposta crítica a este processo peculiar, engajou-se politicamente e se alinhou ao espírito radical dos anos 1960. Ao mesmo tempo, como parte de sua agenda política, o Cinema Novo, em particular, problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado mas procurando ser a sua negação, procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural erudita. Como parte de sua crítica social lhe era necessário colocar-se como primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar de forma mais conseqüente com os segmentos mais consolidados da cultura, em especial a tradição do Modernismo dos anos 1920, movimento de atualização da arte brasileira que articulou em termos novos a questão nacional na literatura, música e artes plásticas.⁶¹

⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 15.

⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música – n.29, p. 75-85, jan/jul 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a09.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 76.

⁶¹ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. p. 23

Ortiz se debruça sobre o tema do mercado de bens culturais e afirma que "consolidação de um mercado cultural somente se dá entre nós a partir de meados dos anos 60, o que nos permite comparar duas situações, uma, relativa às décadas de 40 e de 50, outra, referente ao final de 60 e início dos anos 70."⁶² Assim constrói a ideia de que o Estado militar em sua dimensão política evidenciava a repressão e a censura, enquanto na esfera econômica:

(...) aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como "a segunda revolução industrial" no Brasil. Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o "capitalismo tardio". Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.⁶³

A caracterização desta conjuntura cultural a partir dos anos 60 seria através do volume e dimensão do mercado de bens culturais, que até a década anterior teria restrições de alcance que seriam superadas cada vez mais com a ampliação da massa de consumidores. O alargamento da produção, distribuição e consumo de cultura é consolidado pelos grandes conglomerados de comunicação e cultura de massa, e a televisão é o maior símbolo deste momento.

Vimos como nos anos 50 o circuito televisivo era predominantemente local, enfrentando problemas técnicos consideráveis. Com o investimento do Estado na área da telecomunicação, os grupos privados tiveram pela primeira vez a oportunidade de concretizarem seus objetivos de integração do mercado. Como dirá um executivo: "A televisão, por sua simples existência, prestou um grande serviço à economia brasileira: integrou os consumidores, potenciais ou não, numa economia de mercado".⁶⁴

É nos anos 1960 que a construção do público se esboça, segundo Ortiz. Mesmo mais afastado da classe operária que da burguesia de classe média, a plateia urbana se forma de maneira inédita:

Roberto Schwarz, descrevendo a efervescência dos anos 60, caracteriza impressionisticamente esse público formado por estudantes, artistas, jornalistas, arquitetos, sociólogos, economistas, parte do clero, e de esquerda, "numeroso a ponto de formar um bom mercado que produz para

⁶² ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 8

⁶³ *Ibidem*, p. 114

⁶⁴ *Ibidem*, p. 128

consumo próprio”. As produções culturais encontram, portanto, no período considerado um público urbano que não existia anteriormente, formado pelas camadas mais escolarizadas da sociedade (exemplo: os universitários).⁶⁵

O autor destaca como o movimento cultural pós-64, com a divisão em duas vertentes não excludentes, colocou-se de um lado a experiência da repressão e de outro o momento histórico "em que mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada."⁶⁶ Assim como passamos pela edificação da televisão, vemos a evolução a passos diferenciados da publicidade, do mercado editorial e a indústria fonográfica:

O LP, que foi introduzido em 1948, mas até a década de 60 era ainda considerado um produto caro, cada vez mais é caracterizado como um elemento de consumo, inclusive das classes mais baixas. O mercado de discos não opera somente com a estratégia de diferenciação dos gostos segundo as classes sociais. Ele descobriu uma forma de penetrar junto às camadas mais baixas, desenvolvendo os “álbuns compilados”, discos ou fitas cassetes reunindo uma seleção de músicas de diferentes gravadoras.⁶⁷

O disco LP - *long-play* - que se popularizou a partir dos anos 1950 no Brasil tem para o movimento da Bossa Nova um marco com *Chega de Saudade* de João Gilberto, lançado em 1959. Na composição dos álbuns era comum um texto inserido na contracapa, muitas vezes criados por intelectuais, agregando valores e informações sobre a produção, ou articulando um quase manifesto, que complementa a canção performada. Antonio Carlos Jobim, diretor musical do disco, escreveu na ocasião para *Chega de Saudade*:

João Gilberto é um baiano, “bossa-nova” de vinte e sete anos. Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação, neste “long-playing” foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste “long-playing” Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas ideias, estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que - embora à primeira vista não pareça - pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a

⁶⁵ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 103-104

⁶⁶ *Ibidem*, p. 115

⁶⁷ *Ibidem*, p. 128

sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.⁶⁸

Encontramos no texto a referência à "coisa nova", da juventude, de um artista dentro de um coletivo, e de uma música feita para o povo. O tom idealizante de um povo atrelado à ideia de pureza, verdade e simplicidade que não excluem a afirmação de produto comercial. Ainda neste bojo que passa pelos discos que registraram o movimento da Bossa Nova encontra-se o pioneiro *Canção do amor demais* de Elizete Cardoso, que um ano antes, em 1958, reunia o violão de João Gilberto e sua voz para o registro da obra da dupla Tom Jobim e Vinicius de Moraes. No mesmo ano, João Gilberto aparece acompanhando Elizete ao violão no longa-metragem *Pista de grama* (Haroldo Costa, 1958) quando interpretam *Eu não existo sem você*, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, faixa do *Canção do amor demais*. O disco tem regência de Jobim e acompanha texto de Vinicius de Moraes:

Nem com este LP queremos provar nada, senão mostrar uma etapa do nosso caminho de amigos e parceiros no divertidíssimo labor de fazer sambas e canções, que são brasileiros mas sem nacionalismos exaltados, e dar alimento aos que gostam de cantar, que é coisa que ajuda a viver. (...) Não foi somente por amizade que Elizete Cardoso foi escolhida para cantar este LP. É claro que, por ela interpretado, ele nos acrescenta ainda mais, pois fica sendo a obra conjunta de três grandes amigos; gente que se quer bem para valer; gente que pode, em qualquer circunstância, contar um com o outro; gente, sobretudo, se danando para estrelismos e vaidades e glórias. Mas a diversidade dos sambas e canções exigia também uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro mas podendo respirar acima do puramente popular; com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente, com a pungência dos que amaram e sofreram, crestada pela pátina da vida. E assim foi que a Divina impôs-se como a lua para uma noite de serenata.⁶⁹

O trecho do depoimento de Vinicius inserido sob imagem manuscrita na contracapa de *Canção do amor demais* reforça a ideia de coletivo, aqui materializado em sua dupla com Tom, e no fato de Elizete ter sido escolhida para a gravação deste disco. Novamente a simplicidade é afirmada, em detrimento de "estrelismos", numa canção que agora seria feita em um espaço de afetividade. Os aspectos técnicos da voz da intérprete também são destacados a partir de sua popularidade e trajetória, recolocando-a frente à visão das elites intelectuais modernas. Mulher negra, Elizete foi cantora fundamental na segunda fase do rádio como grande intérprete do samba-canção e na transição deste subgênero para a fase moderna da música popular brasileira a partir da Bossa Nova. Em 1965, a Divina, como

⁶⁸ JOBIM, Antonio Carlos. **Chega de saudade**. Texto na contracapa do disco. EMI-Odeon, 1959.

⁶⁹ MORAES, Vinicius de. **Canção do amor demais**. Texto na contracapa do disco. Festa, 1958.

também foi conhecida, acompanha o movimento que volta os olhares ao subúrbio carioca e registra o LP *Elizete sobe o morro*, álbum acompanhado por texto de Hermínio Bello de Carvalho que a afirma como "a maior cantora moderna brasileira":

O título que sugeri de "Elizete Sobe o Morro" não foi ao acaso. Vamos encontrar na ficha deste elepê alguns dos mais representativos compositores dos morros e das escolas de samba cariocas: o divino Cartola, Nelson Sargento e Nelson Cavaquinho, da Mangueira; Elton Medeiros, da Aprendizagem do Lucas; Zé Kéti, Jair do Cavaquinho, Candeia e Viola, da Portela; o Nescarzinho, do Salgueiro. E porque não desejava realizar nada parecido com os seriais que vem gravando para sua fábrica, foi que a Divina convidou excelentes instrumentistas populares para darem a esta gravação a atmosfera verdadeira para os sambas selecionados. Vamos encontrar o prato-e-faca e a irrequieta caixa-de-fósforos de Elton; o tamborim do velho Bucy Moreira, neto da legendária Tia Ciata, dos famosos candomblés do princípio do século, na Visconde de Itaúna; o pandeiro de Geraldo; a caixa de Jair Alves; o tamborim do grande Arnaud Carnegal; o afochê de Aléio; o agogô de Oscar; o surdo de Raul Marques; o cavaco de Jair; o tamborim de Anescarzinho; os violões de Nelson Sargento, José Soares de Freitas (este com solenes baixarias) e de Paulinho. Participando especialmente desta gravação, o iluminado Nelson Cavaquinho, alternando sua voz espessa com os cantares tão belos da Divina. É também a primeira vez que se perpetua, em disco, a famosa batida "galope" do poeta de Mangueira. (...) No trajeto de sua carreira, em que se consagrou a maior cantora moderna brasileira, Elizete não teme, agora, êsse nôvo estágio — o de enfrentar uma gravação despojada de qualquer sofisticação, a antítese, enfim, de um estilo que ela mesmo consagrou, e do qual se afasta temporariamente. Poderia êste elepê, de tão simples que é, ter sido gravado na birosca da Efigenia do Balbino, lá no Buraco Quente, ou num pagode de partido alto no quintal da Menina e do Carlos Cachaça, poeta abençoado de Mangueira.⁷⁰

No título do do disco vislumbramos a ideia de movimento, de mudança de trajeto e um corpo externo, que agora sobe o morro em busca do samba verdadeiro. Instrumentos, batidas, melodias e composições autênticas que ganham olhares, registros e mediadores inéditos. Um cenário análogo ao que pudemos tratar no cinema brasileiro moderno com as experiências de *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, seu vínculo com a tradição e a cultura popular, pode ser aliado ao projeto que atravessa a modernização do teatro e especialmente da música brasileira. A politização articulada através da Bossa Nova, e portanto da canção popular, passa pela discussão em torno do nacional-popular e de uma nova mirada da intelectualidade à periferia, em especial a favela carioca. No capítulo a seguir, nos aproximaremos de experiências como as do Centro Popular de Cultura, show *Opinião* e como a canção e o cinema brasileiro se configuram diante do golpe civil-militar de 1964.

⁷⁰ CARVALHO, Hermínio Bello de. **Elizete sobe o morro**. Texto na contracapa do disco. Copacabana, 1965.

CAPÍTULO 2

Eu não mudo de opinião: aproximações culturais pós-golpe

A Bossa Nova acompanha e alimenta a reorganização do mercado musical brasileiro, quando a música nacional inverte a lógica de consumo em relação à canção estrangeira. "Em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Dez anos depois, as cifras se inverteram: 65% dos discos eram de música brasileira, boa parte dela herdeira do público jovem e universitário criado pela BN e pelos movimentos que se seguiram."⁷¹ A música que desde a Era do Rádio, nos anos 1930, alcançou popularidade singular dentre as expressões culturais, torna-se um grande canal de potencial mobilizador ideológico. Dentre as muitas mudanças por que a canção foi atravessada estão a consolidação do LP de rotação 33 -1/3 e da televisão como meios prioritários em sua divulgação, e a formação de novos públicos, segundo Napolitano, fator relevante dentro deste contexto.

Os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastadas, mais informadas e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo respeitável de criação, expressão e comunicação. Na metade da década novas parcelas de ouvintes/consumidores foram agregados a esse novo quadro musical, oriundos, sobretudo, da classe média baixa (sociologicamente falando, as classes C e D), devido à presença marcante da televisão, como novo veículo musical de massa, a partir do início da década de 60.⁷²

A figura do compositor adquire uma nova configuração no mercado que se formava e se transformava com a instituição Bossa Nova. Sempre colocados na condição invisível diante de grandes estrelas intérpretes, o compositor passa a colocar também voz em suas criações em um processo que será consolidado em seguida durante os festivais da canção.

Este processo, estimulado inicialmente pela Bossa Nova, se consolidou como uma tendência da MPB, durante os festivais da canção, ao longo dos quais o compositor e o performer muitas vezes se fundiram na mesma pessoa. (...) Portanto, o momento inicial da Bossa Nova foi o prenúncio dos elementos da revolução musical dos anos 60: predomínio do Long Playing, como veículo fonográfico (e conceitual); autonomia do compositor, acumulando muitas vezes a condição de intérprete; consolidação de uma faixa de ouvintes jovens, de classe média intelectualizada; procedimento reflexivo, de não só cantar a canção mas assumir a canção como veículo de

⁷¹ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 11

⁷² *Ibidem*, p. 14

reflexão sobre o próprio ofício de cancionista (este ponto não é inaugurado pela BN, mas foi potencializado por ela).⁷³

A intensificação dos posicionamentos ideológicos e mobilização frente às reformas diante do governo João Goulart se refletem na divisão dentro da Bossa Nova entre uma corrente nacionalista, mais ligada à tradição, ao samba, e outra mais próxima ao *jazz*. Vinicius de Moraes afirma em 1963, após o concerto da Bossa Nova no Carnegie Hall, marco na internacionalização do grupo: "Na Bossa Nova, há duas linhas principais: a linha brasileira e a linha jazzística. O pessoal da linha brasileira (eu, Tom, Baden, Carlinhos Lira e Roberto Menescal) está cada vez mais identificado com os temas nacionais, pesquisando as fontes brasileiras."⁷⁴ Dentre os interlocutores de destaque que tomam a frente deste trajeto politizado, Carlos Lyra é um destaque que deu origem à pesquisa de Miliandre Garcia em torno do engajamento artístico neste período.⁷⁵

Carlos Lyra aparece como um dos principais interlocutores do debate, propondo o contato entre diferentes linguagens artísticas. Vinculado organicamente à Bossa Nova, ao Teatro de Arena, ao Cinema Novo e ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), o compositor esteve entre os primeiros músicos que se preocuparam com a politização da música popular brasileira produzida na década de 60. Sua participação como criador e mediador cultural representou os principais debates, discussões, polêmicas e contradições em torno do problema nacional-popular na obra de arte, sobretudo, através da desnorteada e desordenada interpretação da cultura popular promovida por estudantes, artistas e intelectuais durante a década de 60.⁷⁶

Os debates e propostas do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) estão diretamente ligados a este processo de engajamento político da música popular. A Bossa Nova saía de sua primeira fase intimista, de encontros informais nos apartamentos da Zona Sul do Rio de Janeiro. Em depoimento no programa *MPB Especial*, Nara Leão comenta a informalidade do grupo:

Mas não tinha nenhuma intenção de fazer música ou ser profissional, ou ganhar dinheiro com isso. A gente cantava assim, porque gostava, porque curti. Aí a gente cantava em universidades, na PUC, na Faculdade Nacional, cantava pra estudante e cantava em reuniões. Todo mundo era

⁷³ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 18

⁷⁴ "O pessoal da linha jazzística são os irmãos Castro Neves, Serginho Mendes, Luís Carlos Vinhas, o Trio Tamba. Sérgio Ricardo é um caso à parte" In: MORAES, Vinicius de. BN vende milhões. [Entrevista concedida a Álvares da Silva e Walter Fontoura]. **Revista O Cruzeiro**, ed. 18, p. 90-100, Rio de Janeiro: 09 fev. 1963. p. 92

⁷⁵ GARCIA, Miliandre. **Do Arena ao CPC**: O debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). Dissertação (Mestrado) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 4

muito chique, era muito elegante convidar a turma da Bossa Nova pra cantar, então naquelas reuniões de *gran fino* chamavam a gente, a gente ficava tocando violão. A gente queria mostrar pra qualquer pessoa, quem quisesse ouvir a gente mostrava. A Bossa Nova antes de ser gravada, quer dizer, era um negócio meio íntimo, meio de grupo ainda, não havia sido gravada.⁷⁷

Garcia aponta alguns fatores que contribuíram para que, a exemplo de Carlos Lyra, houvesse uma mudança nos rumos do comprometimento social dos bossa-novistas, entre os quais estariam no caso de Lyra, sua aproximação com o Teatro de Arena, a recepção da classe média universitária de esquerda à Bossa Nova; a inserção do gênero no mercado fonográfico; sua participação do CPC e o contato com compositores populares. (GARCIA, 2002) Marcos Napolitano desenvolve a ideia destes trajetos de articulação do nacional-popular como fundantes da MPB:

Se cotejarmos esta formulação com o processo em questão no Brasil, notamos que a 'ida ao povo' efetivamente norteou a postura dos artistas-intelectuais, sobretudo aqueles ligados à música popular, mas a presença intrínseca da indústria cultural neste processo marcou um movimento de forças contrário a possível afirmação de uma contra-hegemonia. Neste sentido, analisamos a MPB como uma linguagem artística fundada a partir do nacional-popular, mas não restrita ao sentido político vislumbrado por Gramsci. De qualquer forma, o conceito é importante para entendermos o projeto inicial desenvolvido pelos artistas mais engajados, sobretudo aqueles que procuraram traduzir a estratégia de frentismo cultural e aliança de classes, consagrada pelo PCB a partir de 1958. A meta principal desta estratégia era articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da Nação, cujo sujeito político difuso - o Povo - seria carente de expressão cultural e ideológica (e não de representação política, propriamente dita). Os artistas-intelectuais nacionalistas e de esquerda, mesmo aqueles não ligados organicamente ao Partido Comunista, incorporaram a tarefa de articular esta consciência. Nela, convergiram demandas nem sempre harmonizadas entre si, como por exemplo: a formulação poético/musical da identidade popular, a exortação de ações emancipatórias e a demanda por entretenimento. Todas estas demandas estavam inseridas no crescente mercado de bens simbólicos.⁷⁸

A produção do CPC abastece um circuito de aproximação entre dramaturgos, músicos, cineastas, atores - muitos ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) - entre outras muitas categorias artísticas que estabelecem a produção de teatro, cinema, literatura, música, artes plásticas, fundamentados no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, redigido em março de 1962 por Carlos Estevam Martins. Nele o artista assume sua posição de "detentor

⁷⁷ *MPB Especial* - Nara Leão - 1973

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 6-7

da verdade e condutor de uma massa politicamente alienada⁷⁹ e direciona sua expressão a uma linguagem didática, que abriria mão da experimentação estética como forma de ampliação de sua comunicação. Este será um fator de choque, entre o termos do manifesto e a visão de artistas como os músicos da Bossa Nova, que enxergavam que "vulgarização estética, massificação cultural e alienação política caminhavam lado a lado"⁸⁰, e cineastas que formariam o grupo do Cinema Novo que colocavam a experimentação formal como proposta revolucionária. "Mais como uma carta de intenções ideológica do que como um documento definidor de procedimentos técnico-estéticos"⁸¹, a difusa presença do manifesto na produção engajada do período, segundo Napolitano, teve na música sua produção mais próxima o disco *O Povo Canta*, de 1964, com cinco faixas compostas por entre outros músicos, Carlos Lyra, Chico de Assis e Billy Blanco.

O povo brasileiro embora pense, dance e cante como americano / Não come como americano / Não bebe como americano / Vive menos, sofre mais / Isso é muito importante / Muito mais do que importante / Pois difere os brasileiros dos demais / Personalidade, personalidade / Personalidade sem igual / Porém... subdesenvolvida, subdesenvolvida / E essa é que é a vida nacional!⁸²

O debate que situa a canção de protesto antes de 1964 marca as tensões que atravessariam a década, em torno da disputa entre o nacionalismo e a vanguarda. A canção de protesto da fase pré-golpe tem, segundo Napolitano, dois discos-síntese que formaram a base para a música desenvolvida na era dos festivais: *Depois de Carnaval*, de Carlos Lyra, e *Um senhor de talento*, de Sérgio Ricardo, ambos de 1963.

No cinema, em 1962 foi produzido através do CPC do Rio de Janeiro o longa-metragem *Cinco vezes favela*. O filme é composto de cinco episódios *Um favelado*, dirigido por Marcos Farias, *Zé da cachorra*, de Miguel Borges, *Escola de samba, alegria de viver*, de Carlos Diegues, *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman e *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade. Este último, que havia sido realizado em 1959, inspirou e por fim compôs a reunião dos cinco filmes que abordavam dramas vividos em favelas cariocas. É possível identificar neste embrião do Cinema Novo como o samba atravessa as narrativas, como trilha musical extradiegética e dentro da diegese, nas composições de Mário Rocha

⁷⁹ CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman** (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. p. 92-93.

⁸⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 27.

⁸¹ *Ibidem*, p. 31.

⁸² *O subdesenvolvido* (Carlos Lyra/Chico de Assis)

para *Zé da cachorra* e *Um favelado*; a canção de Carlos Lyra sobre versos de Geraldo Vandré e Nelson Lins e Barros em *Couro de Gato*; o samba da escola Unidos do Cabuçu em *Escola de samba, alegria de viver* e o instrumental de Hélcio Milito em *Pedreira de São Diogo*. O gênero nacional adquire em *Cinco vezes favela* a forma de mobilização coletiva e resistência, assumindo as proposições do CPC de colocar a arte a serviço da conscientização e instrumento revolucionário.

Destrinchando brevemente a presença musical na produção, podemos destacar dois exemplos. Em *Couro de Gato*, a canção *Quem quiser encontrar o amor*, de Vandré e Lyra, é registrada pela primeira vez na trilha do filme, e como destaca Napolitano⁸³ terá um arranjo completamente diferente da gravação feita por Geraldo Vandré em 1961. No curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, garotos de uma favela roubam gatos angorá para fabricação de tamborins às vésperas do carnaval. A canção surge orquestrada por Carlos Monteiro de Souza, com valorização da percussão tradicional do samba e o principal, o coro da Escola de Samba, elementos sem destaque na versão de Vandré. A força do canto coletivo como alusão à tradição e ao poder de mobilização do povo sintetizado nas vozes reunidas cuja letra Napolitano define que: "rompia com o elogio do "estado de graça" da Bossa Nova padronizada, em cujas canções a figura do "amor" surge como um corolário do estado musical-existencial do ser. Nesta canção, em particular, o "amor" surge como fruto de sofrimento e luta."⁸⁴

Quem quiser encontrar amor / Vai ter que sofrer / Vai ter que chorar / Amor
que pede amor / Somente amor / Há de chegar / Pra gente que acredita / E
não se cansa de esperar / Feliz então, sorrindo / Minha gente vai cantar /
Tristeza vai ter fim / Felicidade vai ficar⁸⁵

Já em *Pedreira de São Diogo*, Leon Hirszman narra o drama de trabalhadores de uma pedreira, moradores de uma favela, que juntos ao próprio cineasta-intelectual, como aponta Reinaldo Cardenuto, "formam um bloco uníssono em oposição ao gerente da pedreira, símbolo de um capitalismo selvagem mais preocupado com o lucro e a produtividade do que com a preservação da própria vida."⁸⁶ A percussão silenciosa e espaçada de instrumentos do samba de Hélcio Milito permeia o filme, entremeada ao som das máquinas na pedreira que

⁸³ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 22

⁸⁴ Ibidem, p. 22

⁸⁵ *Quem quiser encontrar o amor* (Carlos Lyra/Geraldo Vandré)

⁸⁶ CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. p. 147

ameaça ser explodida junto à população que vive em seu topo. Na sequência final os moradores do morro, munidos da conscientização de seu engajamento coletivo, tomam a pedreira e o samba se concretiza enquanto música, os instrumentos se somam, as máquinas param e sorrisos revolucionários surgem nos rostos daquele povo.

Filmes realizados dentro de uma conjuntura urbana, que dentro do pensamento de Napolitano, torna-se fundamental para pensarmos o nacional-popular enquanto um dos elementos fundantes da Música Popular Brasileira, que buscou na tradição seu ideal para o homem-novo. A situação de um mercado de bens de consumo em formação nas cidades e a instituição do Estado autoritário alimentaram outras concepções na formação da MPB:

Os projetos que estão na origem da MPB renovada absorveram elementos ideológicos diversos, situados entre os estertores da cultura política nacional-popular e a emergência de uma nova cultura de consumo. Esta nova cultura de consumo se caracterizava pela “ênfase no indivíduo, estímulo à competição, renovação permanente de hábitos e bens de consumo, exaltação da tecnologia e da vida urbana”. A passagem de uma a outra ocorreu em meio a uma situação de crise da cultura política nacional-popular que era, em certa medida, a sua contraface: ênfase no coletivo, estímulo ao paternalismo social, perpetuação das tradições culturais, exaltação à natureza e à cultura tradicional. A MPB traz as marcas deste choque inicial de duas culturas, entrecruzadas num momento histórico marcado pelo autoritarismo político imposto em 64 e pela radicalização das ações da esquerda, que culminaram na luta armada e no acirramento da repressão do Estado, pós-68. Entre um e outro, floresceu uma fugaz esfera pública dentro da qual a cultura de esquerda tinha uma improvável hegemonia.⁸⁷

É importante também destacar a força que este processo de urbanização e modernização marcou para além do Rio de Janeiro ou São Paulo, e naquele momento em Salvador, por exemplo, possibilitou que houvesse um circuito cultural de resistência que favoreceu a formação de nomes fundamentais no trânsito que se desenha nos movimentos do cinema de vanguarda, como Glauber Rocha e Helena Ignez, na música popular brasileira da década que viria com Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé ou Maria Bethânia. Sobre a perspectiva da cultura baiana dos anos 1960 é interessante um filme como *Bahia por exemplo* (Rex Schindler, 1969) que faz um inventário com depoimentos e registros de expressões diversas da arte baiana. Ridenti coloca que mais que a presença do CPC em Salvador, vários grupos atuavam culturalmente na cidade, vinculados tanto ao PCB quanto a diversas correntes de esquerda:

⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 8

Salvador era uma cidade com forte presença político-cultural de esquerda. Curiosamente, o reitor-fundador da Universidade da Bahia, Edgar Santos, indicado pela oligarquia local (e por isso combatido pela esquerda universitária), foi o promotor da ida para Salvador de vanguardistas do mundo todo, em diversos campos artísticos, no fim dos anos 50 e início dos 60, como relata Risério (1995). Surgia um renascimento cultural baiano, paralelo à instalação da Petrobras na região, que modernizaria a vida na cidade.⁸⁸

A perspectiva revolucionária sublimada pelo golpe civil-militar de 1964 interrompeu o processo de mobilização popular vislumbrado pelas chamadas reformas de base que passavam pelas perspectivas da distribuição agrária, reformas educacional, tributária e de distribuição de renda, entre outras estratégias de democratização social.

Na década de 1960, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução (não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois), tanto que o próprio movimento de 1964 designou-se como revolução. As propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 1968. Enquanto alguns inspiravam-se na revolução cubana ou chinesa, outros mantinham-se fiéis ao modelo soviético, enquanto terceiros faziam a antropofagia do maio francês, do movimento hippie, da contracultura, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebelia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos, como expressou Leandro Konder, num artigo da época (1967)⁸⁹

A derrota dos projetos revolucionários em 1 de Abril de 1964 trouxe a frustração de um regime que enquanto "dissolvia as organizações populares e perseguia parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas, paradoxalmente, não se preocupou de imediato com os artistas e intelectuais de esquerda"⁹⁰. É dentro desta noção que a cultura passa a constituir o campo viável de expressão da esquerda derrotada e uma convergência de expressões, que já articulada antes do golpe, agora é potencializada no campo comum construído entre teatro, música e cinema. O teatro engajado, que é formulado a partir do Teatro de Arena nos anos 1950 com Augusto Boal em São Paulo, traça um elo importante através de Oduvaldo Vianna Filho com os espetáculos encenados a seguir no CPC, e após 1964 no *Grupo Opinião*. O vínculo entre a música popular, o drama e a crítica social irá fundamentar uma série de

⁸⁸ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 109

⁸⁹ *Ibidem*, p. 44

⁹⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 39

montagens nos dois primeiros anos após o golpe, como: *Opinião*, *Arena conta Zumbi*, *Arena canta a Bahia*, *Rosa de Ouro*, *Esse mundo é meu*, *Liberdade Liberdade*, dentre outros que recorriam à música como "arte de público massivo por excelência", papel que em seguida seria absorvido pela TV.⁹¹ Configurando não mais um espaço reformista, o nacional-popular pós-golpe assume uma nova função ao constituir espaços, restritos, de resistência, aludindo ao formato teatro-de-revista, "tradicional espaço popular de crítica ligeira ao contexto social e político"⁹². Oduvaldo Vianna, em artigo no caderno da Revista Civilização Brasileira dedicada ao teatro e a realidade brasileira⁹³, elabora sobre os caminhos que o teatro brasileiro toma a partir do Arena com a abertura ao autor brasileiro. "Não qualquer autor brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras."⁹⁴ Eliminando a figura da estrela, do *physique du rôle*, o teatro passa por um processo de nacionalização de seu repertório dramático e se engaja na realidade de seu povo. Na renovação por que o teatro nacional passa:

Pela primeira vez, diante de um público extasiado, o homem do povo entra; senta, anda, , fala, briga. Guarnieri, ainda que de forma romântica, comunica à classe média que o favelado está na favela, sem navalha na mão, também atrás de uma moralidade para o mundo, procurando compreender sua situação e agir, como todos.⁹⁵

Opinião, a canção de Zé Kéti que deu nome ao disco de Nara Leão em 1964, narrando a resistência do morador da favela ao processo de remoção urbana. Em seguida nomeia o espetáculo que segundo Marcelo Ridenti - através do depoimento de Izaías Almada, assistente de direção - foi a "primeira manifestação mais pública, mais midiática - para usar um termo de hoje - contra o golpe de 64. Um ano depois dele, tinha um *show* num teatro bem localizado no Rio de Janeiro, que superlotava diariamente. As pessoas iam fazer uma catarse ali, contra a repressão violenta que se iniciava no Brasil."⁹⁶

Podem me prender, podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião / Daqui do morro eu não saio não, daqui do morro eu não saio não / Se não tem água, eu furo um poço / Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa / E deixo andar, deixo andar /

⁹¹ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 47

⁹² *Ibidem*, p. 52

⁹³ FILHO, Oduvaldo Vianna. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano IV, Caderno Especial n. 2, jul. de 1968.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 73

⁹⁵ *Ibidem*, p. 73

⁹⁶ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 125

Fale de mim quem quiser falar / Aqui eu não pago aluguel / Se eu morrer amanhã, seu doutor / Estou pertinho do céu / Podem me prender, podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião / Daqui do morro eu não saio não, daqui do morro eu não saio não...⁹⁷

Chico Buarque lembra que "ainda havia aquele clima, aquela vibração pós-golpe de um sentimento de resistência e de que seria possível reverter o golpe de alguma forma, o espetáculo *Opinião*, tinha esse otimismo ainda. Foi antes da gente se dar conta que o golpe tinha chegado pra ficar".⁹⁸ Em depoimento no programa *Ensaio*, da TV Cultura, Zé Kéti diz sobre o show *Opinião*⁹⁹:

O show Opinião foi uma abertura, uma inovação onde foi...O teatro musical do Brasil teve aí a sua grande época, porque antigamente não se cantava músicas num teatro brasileiro, era muito difícil. A não ser Aracy Cortes que lançou o samba do Henrique Vogeler também no teatro. Então, Oduvaldo Vianna Filho... Eles bolaram baseado no meu samba *Opinião*, e fizeram o espetáculo *Opinião*, então eu vou falar um pouquinho do *Opinião*. Em 1964 a música *Opinião*, de minha autoria, transformou-se em símbolo-canção, depois de um movimento de resistência e oposição, de expressivas falanges da cultura e das artes brasileiras tornando-se até mesmo o nome de um teatro, até bem pouco tempo na ativa. Liderados por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Teresa Aragão, Ferreira Gullar, Armando Costa e João das Neves. (...) Eu trabalhei ao lado de Nara Leão e de João do Valle. Quem nos dirigiu foi o grande teatrólogo Augusto Boal. Eu fazia o papel de um favelado, o João do Valle, um nordestino das caatingas do Maranhão e a Nara uma garotinha da alta sociedade carioca, estudante da PUC.

O artista agora assume e expressa sua opinião, que passa a ser exigida sob a nova conjuntura autoritária estabelecida. Ridenti aponta acerca desta trajetória do artista como um comentarista de seu tempo dentro de uma perspectiva de falta de representatividade das classes populares, tornando-se porta-voz crítico ao capitalismo, e das mazelas e opressões cotidianas.

⁹⁷ *Opinião* (Zé Kéti)

⁹⁸ O canto livre de Nara Leão, série de 5 episódios, Renato Terra, 2021

⁹⁹ No repertório de Opinião estão: *Peba na Pimenta*, João do Vale e Zé Batista; *Pisa na Fulô*, João do Vale; *Samba, samba, samba*, trecho, Zé Kéti; *Tome Morcêgo*, João do Vale; *Borandá*, Edu Lôbo; *Noticiário de Jornal*, Zé Kéti; *Missa Agrária*, trecho da peça musical de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lira; *Carcará*, João do Vale e Zé Cândido; *Tubinho*, Zé Kéti; *Favelado*, Zé Kéti; *Nêga Dina*, Zé Kéti; Trecho de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; *Segredo de Sertanejo*, João do Vale e Zé Cândido; *Matuto Transviado*, João do Vale; *Voz do Morro*, trecho, Zé Kéti; *If I had a hammer*, Pete Seeger; *I ain't scared of your jail*, Pete Seeger; *Guantanamo*, Pete Seeger; *Canção do Homem Só*, Carlos Lira e Vinicius de Moraes; *Sina de Caboclo*, João do Vale e J. B. Aquino; *Opinião*, Zé Kéti; *Mal-me-quer*, Cristóvam de Alencar e Newton Teixeira; *Insensatez*, Tom Jobim e Vinicius de Moraes; *Marcha do Rio 40 Graus*, trecho, Zé Kéti; *Malvadeza Durão*, Zé Kéti; *Gimba*, Carlos Lira e Gianfrancesco Guarnieri; *Tristeza não tem fim*, trecho de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; *Esse Mundo é Meu*, trecho de Sérgio Ricardo e Rui Guerra; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, trecho de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha; *Maria Moita*, Carlos Lira e Vinicius de Moraes; *Minha História*, João do Vale; *Marcha da Quarta-feira de Cinzas*, Vinicius de Moraes e Carlos Lira; *Tiradentes*, Francisco de Assis e Ari Toledo; *Cicatriz*, Zé Kéti e Hermínio Bello de Carvalho.

A trajetória dos artistas e intelectuais de esquerda - que se fizeram presentes de forma marcante na cena política entre os anos 60 e os 80, quer por suas obras, que por suas declarações à imprensa, ou pela participação em campanhas políticas - é paradigmática daquilo que Francisco de Oliveira chamou de super-representação das classes médias na política brasileira contemporânea, diretamente proporcional às dificuldades de representação das outras classes. (...) determinados artistas e intelectuais de classe média solidarizaram-se com aquelas classes (ou com o que imaginam ser os interesses populares) e, mesmo que involuntária ou indiretamente, aparecem como seus porta-vozes ou substitutos, na medida em que elas não se fazem representar social e politicamente.¹⁰⁰

Gustavo Dahl, em artigo da Revista Civilização Brasileira de 1965 coloca o debate acerca da função social do artista e a responsabilidade do cineasta, que adquire então a consciência de seu poder de transformação do mundo, e que se coloca a serviço deste propósito, do compromisso com a realidade, tema que aprofundaremos no capítulo a seguir. Fazendo referência ao filme *Le Joli Mai* (Chris Marker e Pierre Lhomme, 1963):

O problema fundamental do argumento cinematográfico, hoje, é saber se seu autor se sente ou não responsável pelo mundo em que vive. Se está satisfeito ou não com este mundo e consigo próprio. Mas René Char afirma que "nenhum pássaro tem o coração de cantar num arbusto de questões". E a miséria, a ameaça da guerra, a falta de liberdade e a neurose coletiva? Nada disto conseguirá tocar sua complacência e o problema da responsabilidade não se colocará. A tese de *Le bonheur*, de Varda, é que a felicidade é uma graça laica. Outros, como Chris Marker, nos dizem que

"Enquanto a miséria existe, vós não sois ricos.

Enquanto a desgraça existe, vós não sois felizes.

Enquanto as prisões existem, vós não sois livres."¹⁰¹

Sobre o artista participante, ainda na obra de Ridenti, destacamos o depoimento de Aquiles Reis, integrante do conjunto musical MPB-4, que identificava na música "um instrumento daquilo em que eu acreditava, que era conscientizar as pessoas através da arte. Tentar modificar a cabeça das pessoas, contar um caminho novo de uma vida melhor, através dessa atuação com a música. A música realmente era um instrumento [da luta política]".¹⁰² Existia por outro lado uma exigência de participação político-partidária que utilizava da visibilidade pública dos artistas que ele coloca como "uma coisa de querer transformar o artista sempre numa massa de manobras (...) vai numa passeata, coloca na frente tudo que é

¹⁰⁰ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 52.

¹⁰¹ DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana: Evolução e problemas do argumento cinematográfico. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, jul. de 1965. p. 180-181.

¹⁰² RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 112

artista. Chama os artistas para fazer *show* e, com o dinheiro arrecadado, fazer alguma coisa."¹⁰³

O disco *Opinião*, de Nara Leão, é acompanhado de um texto, não de um intelectual, mas de si própria, uma artista que assume sua própria opinião:

Este disco nasceu de uma descoberta, importante para mim: a de que a canção popular pode dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificarem num nível mais alto de compreensão. A música popular é um dos mais amplos modos de comunicação que o próprio povo criou, para que as pessoas contassem uma às outras, cantando suas experiências, suas alegrias e tristezas. É fato que, na maioria dos casos, esses sentimentos se referem a situações individuais, a que os compositores conseguem dar amplitude. Mas existem outros problemas, outras tristezas e outras alegrias, não menos profundas e não menos ligadas à vida de todo dia. E os compositores, como Zé Kéti, João do Vale ou Sérgio Ricardo, entre outros, falam dessas coisas. Eles revelam que, além do amor e da saudade, pode o samba cantar a solidariedade, a vontade de uma vida nova, a paz e a liberdade. E quem sabe se, cantando essas canções, talvez possamos tornar mais vivos na alma do povo idéias e sentimentos que o ajudem a encontrar, na dura vida, o seu melhor caminho.¹⁰⁴

Nara é pessoa fundamental para pensarmos este novo estatuto que expande a função do artista, para além da interpretação de dores e amores íntimos. Ela, que havia participado do movimento da Bossa Nova, colocada muitas vezes - pela condição de mulher - na figura de musa do movimento, mas que teve participação musical ativa no grupo. Quando grava seu primeiro disco, *Nara*, em 1964, se desvincula do samba da orla da zona sul carioca, e como vemos em seu depoimento ao programa *MPB Especial*, de 1973:

Por incrível que pareça, eu tava tão ligada ao movimento de Bossa Nova, mas eu, quando fui fazer meu primeiro disco eu rompi com a Bossa Nova. Porque foi uma fase, pra mim principalmente, que eu descobri um outro lado da vida e do mundo, que não era só o sorriso, a flor e o amor, e eu fiquei muito impressionada com coisas que eu não sabia que eu descobri naquele momento. Eu descobri que havia fome, eu descobri que havia morro, descobri que havia pessoas pobres porque eu nunca tinha me dado conta, porque naquela época eu tinha 15 anos, 14 anos, eu não me dava conta. (...) Eu tinha descoberto um outro lado da vida que eu queria participar, queria denunciar, queria testemunhar.

¹⁰³ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 136

¹⁰⁴ LEÃO, Nara. **Opinião de Nara**. Texto na contracapa do disco. Philips, 1964.

Ela assume a condição de testemunha, denunciante de realidade acentuada pela instituição do governo autoritário militar em 1964. Sua música a partir do primeiro elepê tem o que ela caracteriza como *reportagem musical*, um conceito que atravessa meios de comunicação entre o jornal, o documentário, a revista e a música, mostrando uma realidade invisível do morro através da obra de Zé Kéti, Nelson Cavaquinho ou Cartola. É interessante relembrar aqui o diálogo de Espírito da Luz e do pilantra Maurício em *Rio, Zona Norte*, quando este desdenha do samba de Espírito que "parece jornal falado". A canção *Noticiário de jornal*, de Zé Kéti, presente no repertório de *Opinião*, dá noção do caráter documental da proposta. Na apresentação da versão publicada do texto do espetáculo, escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes há o que eles intitulam *As intenções de Opinião*.

Este espetáculo tem duas intenções principais. Uma, é a do espetáculo propriamente dito; Nara, Zé Kéti e João do Vale tem a mesma opinião - a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música.¹⁰⁵

Depois de *Opinião*, alguns discos de Nara acompanham textos, principalmente de Ferreira Gullar, intelectual de destaque, liderança do extinto CPC. Vamos destacar alguns trechos que valem uma atenção especial para o entendimento da figura de Nara e de sua posição naquele momento. Em *O canto livre de Nara*, de 1965, o texto diz:

Caminho que propôs a si e aos demais cantores, como aos compositores e adeptos da música popular brasileira. Esse caminho, que ela segue conscientemente, acrescenta à sua função de cantora a de intérprete dos problemas e das aspirações de seu povo. Nara quer levar, na sua voz livre, ao maior número possível de pessoas, uma compreensão atual da realidade brasileira, que ela sente e identifica nas composições de um Caymmi, de um João do Vale, de um Zé Kéti, de um Edu Lobo, de um Vinícius e de tantos outros. Nara não vê limite para a sua atuação de cantora. Não se prende a preconceitos nem a formalismos. Ela quer se comunicar do modo mais franco e mais direto, cantando e discutindo, dialogando com o público. O show "Opinião" – em que ela atuou com Zé Kéti e João do Vale e que foi o último grande sucesso da temporada teatral no Rio – não teve por acaso o mesmo título do seu LP anterior: o show foi fruto desse mesmo movimento de nossa música popular, que se amplia para se expressar os sentimentos coletivos. "Mais que nunca, é preciso cantar". Cantar o amor e a vida, o amor que é de todos como a vida. Cantar a solidariedade, a paz e a liberdade. Nara descobriu que é possível e que é preciso tornar realidade a

¹⁰⁵ COSTA, A.; FILHO, O. V.; PONTES, P. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. p.7

idéia de que todos os homens são iguais, e que, como cantora, ela pode contribuir para isso.¹⁰⁶

Mais que uma intérprete das canções escritas por aqueles homens, Nara expande a noção da ideia de uma artista, agora atravessada pelas necessidades de um povo, canta a liberdade e a solidariedade. Esta ideia em torno de Nara, como artista opinativa alimenta em 1966 um fato excepcional quando a cantora dá sua opinião ao jornal Diário de Notícias¹⁰⁷, em matéria com a manchete sensacionalista *Nara é de opinião: Ésse exército não vale nada*. No texto:

Nara Leão, a antiga musa da "Bossa Nova" e principal defensora das músicas de participação tipo "Acenderam as velas" e "Opinião", afirmou ontem ao "DN" que "uma vez que os militares podem entender de canhão ou metralhadora mas nada "pescam"de política" - o seu presidente ideal seria um civil que nacionalizaria as emprêsas, possibilitaria a formação de técnicos, daria um melhor nível de vida ao operariado e desenvolvimento econômico ao país. Defendendo a extinção do Exército, a cassação dos que estão no poder e o desarmamento mundial, a cantora afirmou que "as nossas forças armadas não servem para nada, como foi constatado na última revolução quando o deslocamento das tropas foi prejudicado por alguns pneus furados"e mostrou-se pessimista em relação ao futuro do Brasil, citando a frase do senador Robert Kennedy de que "nos transformaremos num nôvo Vietnam, se a situação não melhorar".

A fala rendeu uma ameaça de prisão e a artista foi defendida por outros como o poeta Carlos Drummond de Andrade com o poema *Apêlo*, que faz afirmação debochada sobre o temor que os militares têm sobre a força libertária da canção e da voz de Nara:

Meu honrado marechal / Dirigente da nação / Venho fazer-lhe um apelo / Não prenda Nara Leão / Soube que a Guerra, por conta, / Lhe quer dar uma lição. Vai enquadrá-la / – esta é forte – / Artigo tal... não sei não / A menina disse coisas / De causar estremeção? / Pois a voz de uma garota / Abala a revolução? / Nara quis separar / O civil do capitão / Em nossa ordem social / Lançar desagregação? / Será que ela tem na fala, / Mais do que charme, canhão? / Ou pensam que, pelo nome, / Em vez de Nara, é leão? / Se o general Costa e Silva, / Já nosso meio-chefão / Tem pinta de boa praça, / Porque tal irritação? / Ou foi alguém que, do contra, / Quis criar amolação / A seu / Artur, inventando / Este caso sem razão? / Que disse a mocinha, enfim, / De inspirado pelo cão? / Que é pela paz e amor / E contra a destruição? / E, depois, se não há preso, / Político na ocasião, / Por que fazer da menina / Uma única exceção? / Ah, marechal, compre um disco / De Nara, tão doce, tão / Meigamente brasileira, / E remeta ao escalão; / Ao ouvir o que ela canta / E penetra o coração, / O que é música de embalo /

¹⁰⁶ GULLAR, Ferreira. **O canto livre de Nara**. Texto na contracapa do disco. Philips, 1965.

¹⁰⁷ LEÃO, Nara. Nara é de opinião: Ésse exército não vale nada. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 de mai. de 1966. p. 3

Em meio a tanta aflição. / O gabinete zangado / Que fez um tarantantão, / Denunciando Narinha, / Mudava de opinião. / De música precisamos / Para pegar o rojão, / Para viver e sorrir, / Que não está mole não. / Nara é pássaro, sabia? / E nem adianta prisão / Para a voz que pelos ares, / Espalha sua canção. / Meu ilustre general, / Dirigente da nação, / Não deixe, nem de brinquedo, / Que prendam Nara Leão.¹⁰⁸

Ferreira Gullar reforça a força do *show Opinião* como espaço de resistência e crítica ao governo militar, e em suas palavras:

o conteúdo do *show*, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo. No fundo, reafirmar o plano da reforma agrária, a luta de classes, contra a exploração. O povo, a intelectualidade toda e o pessoal de classe média se identificaram, viram que aquilo era a expressão contrária à ditadura e o teatro era lotado com meses de antecedência. Quando a ditadura se deu conta, não pôde fazer nada, porque não podia fechar um espetáculo que era o sucesso do teatro na época.¹⁰⁹

Gullar acrescenta como o *Opinião* representou um avanço em relação à proposta do CPC, com uma preocupação estética maior, com valorização das raízes da cultura brasileira, do povo e em busca de maior poder de influência na sociedade:

O *Opinião* foi outra coisa. Compreendemos que no CPC tínhamos adotado uma posição sectária, errada, que não funcionava nem esteticamente, nem politicamente; e dentro de novas circunstâncias, que era a ditadura, nem podia continuar a experiência do CPC em outros termos. Nós criamos o Teatro *Opinião* para lutar contra a ditadura e realizar nosso trabalho cultural, fazer um teatro de boa qualidade.¹¹⁰

Cacá Diegues afirma que Nara era "como uma cinemanovista" na série biográfica *O canto livre de Nara Leão* (Renato Terra, 2021). Com pretensão de ser montadora, participa dos bastidores da produção do episódio de *Cinco Vezes Favela: Escola de Samba, Alegria de Viver* (Carlos Diegues, 1962); canta na trilha de *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963). A inquietação de Nara permite que ela passe pelos movimentos da Bossa Nova, as canções de protesto, a Tropicália ou um álbum inteiramente dedicado à obra de Roberto e Erasmo Carlos mantendo sua coerência artística. É notável seu depoimento na mesma série em que afirma que o sucesso comercial de *Opinião* foi um dos fatores que a frustrou: "Depois que eu vi que era um sucesso, me deu uma certa frustração também, sabe? Porque você faz uma coisa achando que vai acontecer alguma coisa, e acontece o sucesso, um consumo." É neste

¹⁰⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. Apêlo. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 27 de mai. de 1966. p. 6

¹⁰⁹ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 126.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 127.

contexto, de sua saída do elenco do espetáculo, que chega a jovem cantora baiana Maria Bethânia como sua substituta.

Se o Cinema Novo e *Opinião* se encontram com citações à própria canção e filme de Sérgio Ricardo, *Esse mundo é meu* (1963), e a canção de Glauber Rocha e Ricardo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), ou a presença em cena do espetáculo em *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), os conflitos entre os grupos não deixaram de existir, especialmente quanto às ideias de mercado.

Todas as referências feitas aos movimentos culturais de esquerda nos anos 60, que tinham em comum aspectos de romantismo revolucionário, não devem elidir a existência de diferenças e rivalidades entre eles. Por exemplo, já se destacou que, apesar de alguns cineastas trabalharem no CPC, havia uma discordância entre os adeptos do Cinema Novo e a direção do CPC. O debate continuou depois de 1964, entre os cineastas e o grupo Opinião. Denoy de Oliveira refere-se a uma festa de aniversário de Nara Leão, na qual não esteve presente mas soube "que quebrou um pau violento entre o pessoal do Opinião e o pessoal do Cinema Novo", episódio referido em relatos sobre a época, como a biografia de Vianinha, escrita por Dênis de Moraes (1991: p. 164-1966). Segundo Cacá Diegues, havia uma rixa estética entre os dois grupos, na medida em que os integrantes do Cinema Novo desprezavam a atenção que o Opinião dava para a "relação com o público, o sucesso comercial", postura que se modificaria para a maior parte dos cineastas ao longo dos anos 70.¹¹¹

O Desafio ganha especial atenção de Irineu Guerrini Jr. em seu artigo *O desafio: MPB e luta de classes, sin perder la ternura*¹¹² que em seguida se transforma em capítulo dedicado à sua análise no livro *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*¹¹³. Guerrini destaca a importância do filme de Saraceni em ser o primeiro filme "que faz amplo uso (mas não exclusivo, como veremos mais adiante) das canções engajadas da chamada MPB - Música Popular Brasileira".¹¹⁴ Outro ponto que o autor traz acerca da singularidade de *O Desafio*, está no fato de que "todas as canções que se ouvem já existiam. São obras já prontas que o diretor, diegética ou extradiegeticamente, resolveu acoplar ao filme, com determinadas intenções." Isto seria uma novidade pois até a década anterior a música extradiegética utilizada nos filmes nacionais era "a não ser por uma ou outra canção tema, orquestral, instrumental e composta especialmente para um determinado filme." Nos anos 1960 há um

¹¹¹ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 134.

¹¹² GUERRINI JÚNIOR, Irineu. O desafio: MPB e luta de classes, sin perder la ternura. **Communicare**, São Paulo, v. 4, edição 1, p. 103-114, 1º sem., 2004.

¹¹³ GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta.** São Paulo: Terceira Margem, 2009.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 85

impulso inédito no uso de gravações pré-existentes, e em experiências anteriores como *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) há a presença de *Dindi* e *Samba de uma nota só* usadas dentro da diegese; e em *Deus e o diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), além do uso de peças de Villa-Lobos¹¹⁵, o cantador-narrador Cego Júlio interpreta composições com letras originais, criadas para o filme por Glauber e Sérgio Ricardo. Em *O Desafio*:

Além das canções contemporâneas do filme, há mais música em *O desafio*: um samba de carnaval dos anos quarenta cantado por Marcelo e Nelson num bar, duas peças de Villa-Lobos (uma delas não consta dos créditos) e uma de Mozart, utilizada várias vezes. E ainda, a citação de trechos de letras de músicas que Marcelo contrapõe às falas de Nelson na mesma sequência do bar. *O desafio* não economiza quando se trata de música.¹¹⁶

Passemos então por alguns casos do uso de gravações pré-existentes no filme de Saraceni, levando em conta o momento em que o filme é realizado, pós-golpe de 1964, tomado como reflexão a partir do drama entre as personagens Marcelo e Ada. O protagonista, interpretado por Oduvaldo Vianna Filho, é um jovem jornalista e escritor de esquerda frustrado com o golpe militar, que vive um romance com a personagem vivida por Isabella, esposa de um industrial reacionário. Com o título original censurado de *No Brasil depois de abril*, foi realizado com poucos recursos e filmado em casas de amigos que colaboraram com a produção. Das canções populares presentes em *O Desafio*, segundo os créditos de abertura, estão: *É de manhã* (Caetano Veloso), *Arrastão* (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), *Eu vivo num tempo de guerra* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), *Carcará* (João do Vale e José Silva¹¹⁷), *Noticiário de jornal* (Zé Kéti)¹¹⁸, *A minha desventura* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes).

Na primeira sequência do filme Marcelo e Ada estão em um carro andando pela cidade, e entre silêncios, o esgotamento da relação de *Uma amizade sincera* de Clarice Lispector¹¹⁹, no diálogo as incertezas. Não sabem para onde vão, os olhares não se encontram. Marcelo diz frases como "Estou me sentindo sem perspectiva". "O medo tomando conta de tudo, tomando conta de todos". A impossibilidade do relacionamento dos dois. "Eu não posso estar em paz quando estou precisando tanto de guerra", diz Marcelo. Ouvimos *É de manhã* na

¹¹⁵ Sobre a presença da música Villa-Lobos no Cinema Novo ver os escritos de Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim, especialmente o artigo *A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista*.

¹¹⁶ GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 86

¹¹⁷ Creditado como José Cândido

¹¹⁸ Creditado como *Notícia de jornal*.

¹¹⁹ Conto que integra o livro *A legião estrangeira* publicado originalmente em 1946.

voz de Maria Bethânia de forma extradiegética. O carro para e eles estão à beira de um cais, distantes.

É de manhã, vou buscar minha fulô / A barra do dia vem / O galo cocorocô,
é de manhã / Vou buscar minha fulô / É de manhã / É de madrugada / É de
manhã / Não sei mais de nada / É de manhã / Vou ver meu amor / É de
manhã / Vou ver minha amada / É de manhã / Flor da madrugada / É de
manhã / Vou ver minha flor ¹²⁰

O lirismo da manhã, do encontro da amada-flor, é interrompido bruscamente com a notícia ouvida pelo rádio, o alto comando militar da revolução divulga a lista de cassação de direitos políticos de homens públicos e deputados. "Dessa maneira, o contraste entre Ada e Marcelo é acentuado pela canção, que se associa ao amor idealizado por Ada, e por sua substituição repentina pela crueza do mundo real, representada pela notícia que vem do rádio."¹²¹ Ela acredita que ele dá muita importância à política, em detrimento do sentimento entre eles. O fonograma *É de manhã* vem do primeiro compacto simples de Bethânia, lançado em 1965, primeira gravação de uma música de Caetano Veloso em disco. No compacto, além da canção do irmão, está *Carcará*. Em relançamento como compacto duplo foram incluídas outras duas músicas, todas incluídas no seu primeiro LP de Maria Bethânia daquele mesmo ano.

Mais tarde é Marcelo quem vai ao espetáculo *Opinião*, em que um dos autores é Oduvaldo Vianna Filho, o ator que interpreta o intelectual. É importante então pensar na escolha do ator e dramaturgo como protagonista de *O Desafio*. Figura emblemática da arte engajada, ex-integrante do Teatro de Arena em São Paulo, Vianinha é fundador do CPC da UNE, ali recém-extinto pelo regime militar, e forma a trincheira cultural do Grupo Opinião. A extensa sequência do show *Opinião* foi filmada antes do início das outras partes do filme, assumindo o tom documental do registro, e nas palavras de Guerrini:

O som direto é precário: várias palavras são ininteligíveis. A sequência começa com um número de Zé Kéti, o mesmo compositor que havia participado do pioneiro Rio 40 graus, de Nelson Pereira dos Santos. Ele interpreta, de sua autoria, a primeira canção do filme de conteúdo explicitamente político. E que tem uma referência à censura da livre manifestação de pensamento do povo, que não pode comentar a sua realidade imediata, mas apenas o que lê na imprensa (...)

¹²⁰ *É de manhã* (Caetano Veloso)

¹²¹ GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 88.

Zé Kéti então canta *Noticiário de Jornal*:

Moro longe lá na Zona Norte / E trabalho no centro de nossa cidade / Leio todos os jornais da manhã e da tarde / Para estar a par das novidades. / Foi o jornal que disse / Que morrem 500 crianças por dia / Eu digo o que leio, não digo o que vejo / Porque o que vejo não posso dizer / Eu acho que a infância precisa viver / Eu acho que a infância precisa viver / Foi o jornal que disse que a vida subiu 400 por cento / Eu digo o que leio, não digo o que vejo / Porque o que vejo não posso dizer / Eu acho que o povo precisa comer / Foi o jornal que disse que 99, que 99, que 99 por cento do povo não passa nem na porta da faculdade / Que só 1 por cento pode ser doutor / Coitado do pobre, do trabalhador / Coitado do pobre, do trabalhador

Sob as imagens de Marcelo, pensativo, Maria Bethânia, que já havia substituído Nara Leão no espetáculo, canta *Pirulito enrolado*, de autoria atribuída a João do Vale em biografia escrita por Marcio Paschoal. O músico, então menino vendedor de pirulitos, entoava os seguintes versos em sua infância:¹²²

Pirulito enrolado / No papel enfiado / No palito / Mamãe eu choro / Papai eu grito / Me dê um tostão pra comprar um pirulito

Na sequência o maranhense João do Vale fala sobre os retirantes nordestinos que tentam a sorte no sul do país com dizendo o seguinte:

Eu tenho 70 merréis, pai. Eu vou pro sul arriscar, pai. Quem sabe lá melhora! Eu sei fazer verso. Posso até ajudar a criar meus irmãos. Diga à mãe que reze por mim. Deus ajudando, breve a gente se vê.

A câmera na mão revela Bethânia que aparece em cena com o número musical de maior sucesso, *Carcará*, composição de João do Vale e José Silva.

Glória! A Deus, sinhô, nas altura / E viva eu de amargura / Nas terra do meu sinhô.¹²³ / Carcará / Pega, mata e come / Carcará / Não vai morrer de fome / Carcará, lá no sertão / É um bicho que avoa que nem avião / É um pássaro malvado / Tem o bico volteado que nem gavião / Carcará / Quando vê roça queimada / Sai voando e cantando / Carcará / Vai fazer sua caçada / Carcará come inté cobra queimada / Mas quando chega o tempo da invernada / O sertão não tem mais roça queimada / Carcará mesmo assim não passa fome / Os burrego que nasce na baixada / Carcará / Pega, mata e come / Carcará / Não vai morrer de fome / Carcará / Mais coragem do que home / Carcará / Pega, mata e come / Carcará é malvado, é valentão / É a águia de lá do meu sertão / Os burrego novinho não pode andá / Ele puxa o imbigio inté matá /

¹²² PASCHOAL, Marcio. **Pisa na fulô, mas não maltrata o carcará**: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000. p. 25.

¹²³ Citação da peça "Missa Agrária", de Guarnieri e Carlos Lira.

Carcará / Pega, mata e come / Carcará / Não vai morrer de fome / Carcará /
Mais coragem do que home / Carcará / Pega, mata e come / Carcará /

A potência da performance de Bethânia atrai o olhar de Marcelo para o palco. A voz grave e dramática da intérprete destoa da personagem preparada pela doçura forte de Nara, e o olhar do gavião Maria Bethânia, com mais "coragem do que homem", busca a plateia escondida sob a penumbra. Ela declama:

Em 1950 mais de dois milhões de nordestinos viviam fora dos seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou. 13% do Piauí! 15% da Bahia! 17% de Alagoas! / Carcará / Pega, mata e come / Carcará / Não vai morrer de fome / Carcará / Mais coragem do que home / Carcará / Pega, mata e come

Segundo artigo na *Revista Civilização Brasileira*¹²⁴, *Opinião* foi recensurado por oficiais do II Exército na temporada em São Paulo, mesmo após primeira liberação. Foram retirados os dados estatísticos acima, assim como em *Noticiário de jornal* foram excluídas as palavras *militar* e *milico*, um verso de José Martí de *Tiradentes* e em *Sina de caboclo* a frase "mas plantar pra dividir, não faço mais isto não".

Por fim, destacamos a presença de *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, na voz de Elis Regina. A emblemática canção surge da extradiegese do filme, enquanto o personagem de Vianinha caminha por uma feira de rua. Ouvimos o fonograma de Elis Regina, lançado naquele ano após ganhar o primeiro prêmio no Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior¹²⁵. Um divisor inicial da era dos festivais da canção que viriam também nas telas da TV Record e Globo, e mais que isso, considerada por historiadores como Zuza Homem de Mello como marco inaugural da MPB, ou "um tipo de música inicialmente chamada de 'música popular moderna', ou MPM"¹²⁶. Para Guerrini: "É uma típica representante da MPB, com sua letra de raízes populares e a interpretação dramática, altamente emocional de Elis Regina, que se distancia dos preceitos da contida Bossa Nova."¹²⁷Somente em 1965 a canção teve cerca de trinta gravações em discos, o que

¹²⁴ ALVES, Márcio Moreira. Se êles vencessem... In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, jul. de 1965. p. 350.

¹²⁵ O segundo lugar ficou com *Canção do amor que não vem*, outra canção de Vinicius de Moraes, com Baden Powell, interpretada por Elizete Cardoso

¹²⁶ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 83

¹²⁷ GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 94.

demonstra como sua presença em *O Desafio* é definidora de um filme que reflete seu tempo, seja histórica, nas referências a *Deus e o diabo na terra do Sol*, seja em sua trilha.

É meu irmão me traz Iemanjá pra mim / Olha o arrastão entrando no mar
sem fim / É meu irmão me traz Iemanjá pra mim / Minha Santa Bárbara me
abençoi / Quero me casar com Janáina / Eh! Puxa bem devagar / Eh! Eh!
Eh! Já vem vindo o arrastão / Eh! É a rainha do mar / Vem, vem na rede
João pra mim / Valha-me Deus nosso Senhor do Bonfim / Nunca jamais se
viu tanto peixe assim ¹²⁸

Edu Lobo, autor de *Arrastão*, faz interessante afirmação sobre o cinema e teatro como interessados exclusivos em temas sociais, e que a música se ampliaria naquele momento para que tratasse de qualquer tema, já que ela, a música, como as outras artes, seriam decorrentes de um estado emocional e também social. Em seguida busca Mário de Andrade para tratar do tema nacional.

Ainda uma vez quero apoiar meu pensamento em Mário de Andrade: "O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção surgida no País com a realidade nacional. O critério atual de música brasileira deve ser não filosófico, mas social, deve ser um critério de combate. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente como valor humano. O que fizer arte internacionalizante ou estrangeira, se não fôr gênio é um inútil, um nulo . E é uma reverendíssima besta."¹²⁹

A relação entre música e mercado nos anos 1960 ganha fôlego dentro de debates para além da indústria fonográfica, passando pelas propostas da Jovem Guarda e do Tropicália e seu olhar sobre o estrangeiro e o nacional. O espaço constituído dentro dos veículos de divulgação da música no mercado de bens culturais é marcado pela afirmação da televisão, com programas líderes de audiência como *Fino da Bossa*, em 1965, "seguido do *Bossaude*, com Elizete Cardoso e Ciro Monteiro (julho de 1965) e do *Jovem Guarda* (setembro de 1965), com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa."¹³⁰ A ampliação da faixa de consumidores desta MPB renovada absorve o antigo público do rádio colocando a música em horário nobre a música jovem de Elis Regina, Chico Buarque ou Geraldo Vandré criando um novo elo com uma tradição antes renegada.

¹²⁸ *Arrastão* (Edu Lobo e Vinicius de Moraes)

¹²⁹ LOBO, Edu; VINHAS, Luiz Carlos; TINHORÃO, José Ramos. Confronto: Música popular brasileira. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, jul. de 1965.

¹³⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 59

O iê-iê-iê, que abre espaço no mercado musical brasileiro a partir dos anos 60 com o *rock'n'roll* brasileiro de Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, ícones dentre muitos outros representantes de uma música marcada pelo uso de instrumentos elétricos e alienação política. Sua popularidade cresce na televisão com o Programa Jovem Guarda que vai ao ar entre 1965 e 1968 na TV Record e na TV Rio, e os filmes ficcionais em que atuam e cantam à juventude, e alimentam o forte embate com a canção nacionalista.

Coloco aqui parte da discussão inserida na *Revista Civilização Brasileira*, publicação ligada à esquerda nacionalista que foi extinta após o AI-5, e que na edição de maio de 1966 trouxe o icônico debate *Que caminho seguir na música popular brasileira?* com Flávio Macedo Soares, Caetano Veloso, José Carlos Capinan, Gustavo Dahl, Nara Leão, Ferreira Gullar e Nelson Lins e Barros. O compositor Capinan trata a música como conhecimento pré-capitalista "de forma espontânea ou ligada vivencialmente ao homem, às suas experiências e necessidades, e que se desenvolvem para encontrar em nossa sociedade não uma razão de sossego ou morte mas de maior vitalidade."¹³¹ O surgimento da indústria que vai transformar a função da música frente à necessidade humana e uma renovação proposta pela música moderna deveria levar o mercado como dado fundamental. Não como lugar de "sacrifício de sua arte", Capinan se contrapõe à visão da esquerda brasileira que resistiria à discussão sobre a industrialização.

Como todos nós discutimos povo e queremos que a nossa arte seja por ele aceita e consumida, jamais poderemos esquecer a urgência que ele têm diante das coisas que obtém e consome. E o mercado não pára esperando que estejamos aptos para satisfazê-lo. Ele produz e vende. E cria distorções. Existe a propaganda, é um fator de vendas. Existe a promoção, é outro fator, e quando Roberto Carlos, Altemar Dutra, Orlando Dias e qualquer outro paralelo da submúsica assume melhor posição nas paradas de disco e, não só isso e muito mais grave, concorre na influência da formação de nossos novos músicos, é porque eles foram mais rápidos e conseqüentes na utilização destas máquinas. E só podemos sustentar estas deformações se possuímos, se montamos máquinas semelhantes de informação, promoção e venda. Não basta fazer música boa e esperar a recompensa e aceitação popular. A música popular brasileira deve surgir agora reconhecendo a necessidade de organizar sua infra-estrutura e revitalizar sua linguagem em intensa pesquisa de raízes e recursos contemporâneos da música.¹³²

Radicalizando as tensões que permeavam a cena cultural brasileira nas antíteses " 'mercado' e 'arte', 'vanguarda' e "tradição', 'nacional' e 'estrangeiro', 'autêntico' e 'exótico',

¹³¹ SOARES, F. M. S.; VELOSO, C.; BARROS, N. L.; CAPINAM, J. C.; DAHL, G.; LEÃO, N.; GULLAR, F. Que caminho seguir na música popular brasileira? In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 7, mai. de 1966. p. 379

¹³² *Ibidem*, p. 380

'política' e 'diversão', a Tropicália chega na segunda metade da décadas de 1960 em um movimento novamente convergente de várias expressões artísticas.

A derrota política de 64 e o avanço da indústria cultural cobravam seu preço para a sobrevivência dos artistas. Aqueles ligados à música popular - diretamente vinculados à indústria fonográfica e à televisão - parecem ter sido dos primeiros a ver que não teriam como escapar do mercado. Para ficar apenas em um exemplo, observe-se a intervenção do letrista José Carlos Capinan no debate sobre os rumos da MPB, promovido pela *Revista Civilização Brasileira*, em que se considerava "um dado fundamental: o mercado". Ele afirmava com todas as letras uma posição que ficaria explicitada nos anos seguintes pelo tropicalismo, ao criticar "o comportamento pré-capitalista da esquerda brasileira, que resiste à industrialização e vê o mercado como o grande sacrifício de sua arte".¹³³

O texto da contracapa do álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*, de 1968, é apresentado neste sentido em formatação de roteiro de cinema o diálogo entre os principais interlocutores do movimento, e podemos ver neste trecho um exemplo destas tensões:

SEQUÊNCIA 5

CENA 7

EXTERIOR, DIA DE SOL. NARA E OS MUTANTES PASSEIAM DE MÃOS DADAS E PÉS DESCALÇOS NA AREIA. TODOS OS CABELOS VOAM AO VENTO. PRAIA DE IPANEMA.

NARA - Pois é... e Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga... e Pixinguinha...

OS MUTANTES - Pois é... e os Jeferssons' Airplane e os MAMMA&Papas... e...

NARA - Pois é... e se pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler e consultam consultórios sentimentais e querem ser Miss Brasil... e se perdem...

OS MUTANTES - E aquela distorção dá a ideia de que a guitarra tem um som contínuo... e até a boutique dos beatles se chama a maçã...

NARA - Pois é... falaram tanto...

CORTA.¹³⁴

Passamos por figuras importantes na transição estético-política dos anos 1950 do cinema de Nelson Pereira dos Santos, e na canção de Zé Kéti, Ângela Maria, Elizete Cardoso, Tom e Vinicius de Moraes. Nos anos 1960 o enfrentamento do golpe civil-militar e a reconfiguração do cenário político-cultural com o espetáculo *Opinião* e o destaque da figura

¹³³ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 135

¹³⁴ **Tropicália ou Panis et circencis**. Texto na contracapa do disco. RGE, 1968.

de Nara Leão como intérprete e artista sob novo estatuto. Pensando tais testemunhos pessoais como metodologia do uso desta pesquisa e da abordagem que Renato Ortiz coloca:

A utilização dos relatos de vida é significativa na medida em que eles adensam a compreensão do período, revelando-nos uma atmosfera que dificilmente poderia ser captada a partir de uma macroperspectiva da sociedade. Penso que a ideologia da nostalgia que perpassa os vários textos, assim como o exagero no uso da primeira pessoa do singular, embora muitas vezes contribua para nos afastarmos do fato histórico, em outras nos abre a possibilidade de explorar uma vertente rica que nos permite avançar na direção de desenharmos melhor os traços relevantes para nossa argumentação. Nesse sentido, os testemunhos não nos servirão tanto para atestarmos o que realmente ocorreu, mas como descrições que retratam um ambiente que encerra nele mesmo elementos reveladores da sociedade global.¹³⁵

Estes depoimentos impressos juntos aos discos, assim como as letras das canções e diálogos presentes nesta filmografia constituem um rico testemunho de um tempo. Podemos entender os dois filmes-objeto desta pesquisa como depoimentos de seu tempo, compartilhados entre o objeto filmico, o cineasta e o personagem. No caso de *Bethânia bem de perto* e *Nelson Cavaquinho*, relatos em primeira pessoa de artistas, músicos, textos falados ou cantados.

¹³⁵ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 79

CAPÍTULO 3

Bem de perto de Maria Bethânia

3.1 O cinema direto brasileiro nos anos 1960

Bethânia bem de perto - a propósito de um show e *Nelson Cavaquinho* são filmes brasileiros que além de serem realizados na década de 1960 e protagonizarem a figura de um músico brasileiro, tem uma série de elementos que podem ser pensados em diálogo, especialmente uma leitura a partir do cinema direto. Como vimos, o período em questão enfrentou um uma geração impulsionada pela ideia de renovação cultural, e na cinematografia, em particular a produção não-ficcional construiu novas dinâmicas a partir da perspectiva de um cinema moderno. O novo romperia com o documentário clássico e o discurso de autoridade, pedagogia e elementos que estruturam uma lógica de veracidade e sobriedade, como aponta Mariana Baltar:

A estética do documentário clássico está amparada em figuras generalizadas (com a presença de atores sociais, e mesmo de personagens, que são modelos, ilustrações particulares de uma categoria coletiva), em grandes temas explicados numa argumentação de base sociológica, no uso expositivo da voz over (recheada de informações e dados, despersonalizada e geralmente impregnada por um tom de sobriedade científica), na orientação da montagem por uma lógica comprobatória de base argumentativa/dissertativa (...) ¹³⁶

É nesta chave que a autora afirma que o personagem ganha novo estatuto no documentário moderno, que em oposição à despersonalização do clássico, investe em "dar a conhecer os sujeitos". Como afirma Fernando Weller: "Os documentaristas pretendem oferecer aos seus personagens o meio fílmico, as tecnologias do registro e exibição de imagens e sons para que o personagem ocupe esse lugar de existência."¹³⁷ Sem o uso da narração *voz over*, no direto as ações e discursos do personagem tornam-se fundamentais nesta construção narrativa que buscará uma demonstração de autenticidade, de apreensão do real que seria captado pela câmera, do espontâneo. A viabilidade tecnológica de equipamentos mais leves, portáteis e silenciosos vai permitir que imagem e sons

¹³⁶ BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa:** Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese (Doutorado) Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007. p. 189

¹³⁷ WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60.** Tese (Doutorado) Recife: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2012. p. 10

sincronizados sejam captados com maior mobilidade, e a aproximação entre quem filma e quem é filmado. Apesar das singularidades dos grupos, de cada país, dos interesses comerciais dos inúmeros nomes que vieram a identificar o cinema direto, partiremos da ideia de Weller, dando importância menor às nomenclaturas, porém entendendo as particularidades de cada situação.

No Brasil, em 1963, a UNESCO e o Ministério das Relações Exteriores promoveram o seminário de Arne Sucksdorff, "que trouxe para o Brasil dois NAGRAS e dessa parceria surgiram os filmes *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman (com captação de som feita por Arnaldo Jabor) e *O circo* (1965) de Jabor, filmes, de certa forma, inaugurais no uso do som direto no Brasil".¹³⁸ O relato de David Neves no texto "A descoberta da espontaneidade: Breve histórico do cinema-direto no Brasil", de 1966, narra parte deste circuito. Fernando Weller destaca a importância da UNESCO no incentivo à exportação do Cinema Direto como modelo de produção cinematográfica possível em países periféricos. O pensamento colonialista levaria novas tecnologias e possibilitaria que cineastas dos chamados países subdesenvolvidos, realizassem seus filmes, com financiamento local. David Neves participou diretamente de *Maioria absoluta* na coordenação de produção, na fotografia e operação de câmera de *Integração racial* e no mesmo ano do texto foi produtor de *Bethânia bem de perto*.

Através do estudo da relação entre a música popular e o cinema direto podem ser revelados traços de estratégias particulares de intimidade. Segundo Weller, o íntimo assume naquela década na cultura ocidental um caráter central, quando a geração pós-guerra torna pública suas reivindicações identitárias, na luta pelos direitos do povo negro, indígenas, questões de gênero e sexualidade diversa, com a "privatização das questões políticas, bem como a publicização das demandas privadas"¹³⁹, o que Mariana Baltar coloca como "borramento" de uma suposta dicotomia entre público e privado. No direto a questão estaria vinculada a uma relação de afeto estabelecida entre sujeitos, um diálogo entre personagem, espectador e cineasta que alcança a confiança do primeiro para que permita acesso à suas dimensões privadas.

¹³⁸ WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. Tese (Doutorado) Recife: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2012. p. 38

¹³⁹ *Ibidem*, p. 14

(...) a noção de intimidade está diretamente relacionada com a figura do personagem. É através dele que a intimidade se instaura como valor e que a troca de intimidades – o falar de si, o fabular a história de si ou as considerações pessoais da história dos outros, feitas para um “outro” que se torna instância de mediação através da narrativa – articula-se como pacto central para a legitimação do filme.¹⁴⁰

Deste ponto de partida podemos ver o caso de personagens artistas, pessoas públicas que nestes filmes tem sua dimensão privada publicizada. Seja no âmbito pessoal com imagens de seu cotidiano, seja no próprio fazer musical, na permissão ao ensaio, passagem de som, camarim, entrevistas para imprensa, gravação de um disco, lugares de restrição ao público. Como Weller aponta: "A sinceridade do personagem diante do documentarista resultará no efeito de intimidade sobre o público, na crença fundamental em um acesso privado e, sobretudo, autorizado, ao evento filmado."¹⁴¹

Dentre as estratégias narrativas de potencialização do íntimo amparado no personagem está o expressivo uso de *close-ups*, detalhes e primeiros planos nesta cinematografia. Um recurso de aproximação física e emocional que veremos a seguir nos dois filmes analisados, e que segundo Baltar:

A utilização reiterada do close-up, sobretudo do rosto, evoca em certo sentido uma idéia – disseminada tanto no vasto e antigo campo da fisionomia quanto no senso comum – de que o rosto, de alguma maneira, transmite a verdade do todo do ser, de que há uma relação de continuidade entre o rosto e a alma e, portanto, ele é uma ferramenta de apreensão da experiência do ser.

O cinema direto, na sua versão mais à risca de seus preceitos, abre mão, além da voz do narrador, do recurso da entrevista, e no musical a canção também assume lugar fundamental do discurso textual do artista, como elemento de vínculo lírico e sensorial com o espectador. Não à toa o público tem grande espaço nas vertentes do direto como o *rockumentary* americano. Nele, a platéia extasiada é personagem recorrente e destacada, desde as fãs que desmaiam e choram por Paul Anka em *Lonely Boy* (Roman Kroitor e Wolf Koenig, 1962); as garotas que tentam capturar um olhar da janela do hotel de Bob Dylan em

¹⁴⁰ BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa: Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática.** Tese (Doutorado) Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007. p. 188

¹⁴¹ WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60.** Tese (Doutorado) Recife: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2012. p. 102

Don't look back (D. A. Pennebaker, 1967); o deslumbre de Mama Cas que, da plateia, assiste a performance de Janis Joplin em *Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, 1968); o cotidiano dos hippies acampados em e *Woodstock: 3 days of peace and music* (Michael Wadleigh, 1969); a multidão que persegue os Beatles em *The Beatles: The first U.S. visit* (Albert Maysles, David Maysles, 1964) ou o público vertiginoso ao som dos Rolling Stones em *Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1970). Nos representantes do direto musical do Brasil, o artista é hegemônico. O estrelismo destes personagens dá lugar à sua humanidade como veremos a seguir na análise dos filmes.

Outro elemento relevante é a questão da intervenção, fator de divergência entre os cinemas direto norte-americano e europeu, que torna-se fundamental diante da reafirmação do papel social do cineasta. Baltar situa o cinema moderno brasileiro dentro deste projeto, que se no direto americano toda intervenção deve ser apagada, numa busca pelo real, no outro expõe a articulação da realidade, do encontro entre cineasta e o sujeito filmado.

A produção nacional vincula-se claramente ao projeto do cinema vérité, alinhando-se a uma estética de intervenção, de valorização da interação do cineasta – o qual incorporava o duplo estatuto de artista e intelectual, no sentido de reafirmar sua função de questionamento da realidade social, feito a partir do encontro com o sujeito/personagem do filme.¹⁴²

É dentro da perspectiva de afeto, a partir dos encontros, no caso entre músicos e cineastas, que vamos traçar esboços destes circuitos que possibilitaram que os filmes em questão fossem realizados. Passando por este encontro podemos vislumbrar estratégias de intimidade como elemento de construção de um acordo de acesso do cineasta, equipe e aparato técnico ao ambiente privado destas pessoas públicas.

Retomamos então o conceito de Suzana Reck Miranda, o *MPBentário*, que introduzido na dissertação de Guilherme Amaral, é situado em paralelo ao subgênero correlato, o *rockumentary*, situando sua aproximação ao cinema direto americano, à situação política pós-guerra e um gênero musical que daria voz uma geração.

A comparação do *MPBentário* com o *rockumentary* nos parece pertinente à medida que as duas manifestações compactuam do esforço de aplicar a

¹⁴² BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa: Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática.** Tese (Doutorado) Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007. p. 76

estrutura e os propósitos do documentário, sobretudo aquelas que dizem respeito ao cinema direto americano, ao universo da música, além de refletirem, cada qual ao seu modo, as transformações sociais e econômicas pela qual passavam o Brasil e o EUA.¹⁴³

Levando em conta as inúmeras contradições inerentes ao uso da sigla MPB, desde a variedade de estilos e ritmos que por ela foram abarcados ou reduzidos, à própria recusa de alguns músicos de se enquadrarem neste rótulo, assumimos o uso do *MPBentário*. A partir da ideia de Napolitano acerca do radical, entendido não como um gênero, mas como um movimento sócio-cultural de renovação que marca a década de 1960 no Brasil, a MPB nos parece um ponto de partida de riqueza singular para se pensar a canção popular e, neste caso, seu diálogo com o cinema brasileiro.

A MPB talvez tenha sido o produto mais eficaz na realização de uma identidade cultural nos termos do nacional-popular, na medida em que conseguiu construir uma linguagem poético-musical que articulou o "particular" (folclore, gêneros musicais locais) ao "universal" (jazz, música erudita, rock), no âmbito utópico da nação, pensada como termo médio no espaço (a síntese -ainda que assimétrica- das características regionais agregadoras da brasilidade), no tempo (a síntese entre a tradição e a ruptura) e no conjunto de sua sociedade civil (o conjunto das classes sociais). Este "termo médio", como vimos, não esteve isento de tensões e conflitos nem foi produto de um consenso entre artistas e intelectuais, sobretudo quando se inseria nas estruturas de um mercado altamente industrializado.¹⁴⁴

Se para a pesquisa de Guilherme Amaral o *MPBentário* tem sua inauguração com *Bethânia bem de perto - a propósito de um show* em 1966, partimos a seguir para o estudo deste encontro entre a canção popular brasileira moderna, representada na figura de uma intérprete em ascensão, e o cinema documentário moderno. Em seguida chegamos à análise de *Nelson Cavaquinho*, com um compositor, sambista do subúrbio carioca, recém-celebrado em outras vozes, mas que aqui interpreta sua própria obra.

¹⁴³ AMARAL, Guilherme Gustav Stolz. **Os documentários musicais brasileiros: uma análise do filme Nelson Freire**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015. p. 38

¹⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). *Humania del Sur*, ano 9, n. 16, jan/jun. 2014. p. 61

3.2 Viramundo virado: Uma análise de *Bethânia bem de perto - a propósito de um show*

3.2.1 Curto-Circuito: Bressane, Escorel e Bethânia

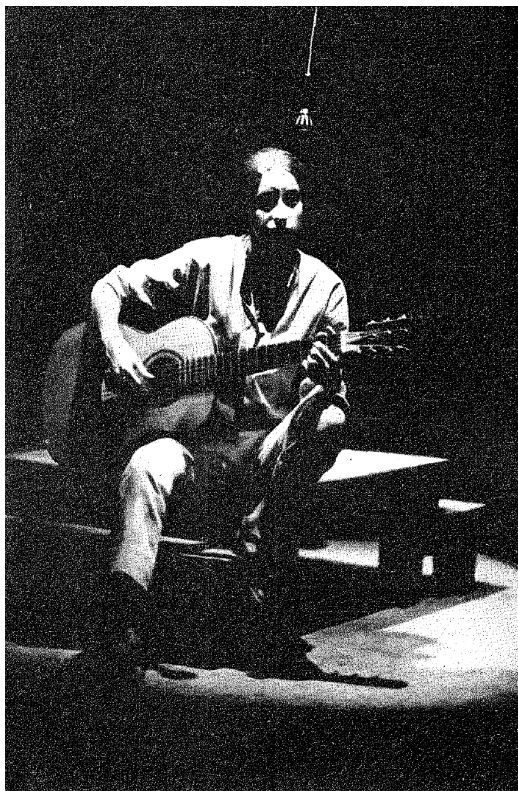
Gustavo Dahl, em seu artigo aqui citado, acerca da questão da realidade e a função social do artista, comenta a responsabilidade do cineasta, para quem a redescoberta da realidade o torna participativo. A ideia de fusão entre o individual e o coletivo, de particular e universal, "a responsabilidade do artista é para com sua obra, mas também para com a realidade, e seus compromissos são com sua arte, mas também com a vida, a sociedade e a História."

Da mesma maneira, foi preciso que esta linguagem reconhecesse de novo nas aparências da realidade sua matéria-prima, para que assumisse sua responsabilidade perante o mundo e perante si própria, pois dêle era simultaneamente reflexo e parte integrante. Os desenvolvimentos ulteriores do realismo cinematográfico e das modificações que lhe serão acarretadas justamente pela consciência desta responsabilidade - isto é, de como o artista será levado a não mais constatar a realidade como um todo indissolúvel, mas a tomar um partido sobre o que dentro dela é falso e o que é verdadeiro, segundo uma concepção evolutiva da História, ou de como o realismo, depois de ser fenomenológico (Pôrto das Caixas), tende a ser social (Vidas Sêcas), e depois político (Deus e o Diabo) -, darão conta da importância que o argumento foi assumindo, a partir do momento em que a linguagem foi conquistada.¹⁴⁵

Curiosamente a ilustração de tal artigo na *Revista Civilização Brasileira* é a foto abaixo, da cantora Maria Bethânia com violão em punho no palco de *Opinião*. Sem qualquer menção ao espetáculo ou à artista no texto, é interessante como sua figura torna-se simbólica dos desejos revolucionários daquela geração e como sua imagem é utilizada de forma complementar a um texto que discute o papel social do artista.

¹⁴⁵ DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana: Evolução e problemas do argumento cinematográfico. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, jul. de 1965. p. 176-177

Figura 1 - Maria Bethânia toca violão no palco do show *Opinião*.



Fonte: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, jul. de 1965. p. 177

Maria Bethânia é uma intérprete que nasceu em 1946 no Recôncavo Baiano. Sua carreira artística começa em Salvador nos anos 1960 ao lado do irmão Caetano Veloso. Aos dezesseis anos, canta na trilha autoral do irmão no curta-metragem *Moleques de rua*¹⁴⁶ (Álvaro Guimarães, 1962), e na montagem teatral de *Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues, também musicada por Caetano e dirigida por Guimarães em 1963. Na abertura do espetáculo ela interpreta um samba de Ataulfo Alves. No mesmo período se juntam a Gal Costa, Tom Zé, Djalma Corrêa, Pitti, Alcivando Luz e Fernando Lona, grupo que logo se apresenta com o concerto musical *Nós por exemplo* na inauguração do Teatro Vila Velha em 1964 na capital baiana. No mesmo ano, uma segunda montagem musical coletiva com *Nova bossa velha, velha bossa nova*. Ainda no ano marcado pelo golpe civil-militar no país, Bethânia protagoniza o primeiro *show* solo como cantora com *Mora na filosofia*. No repertório destes espetáculos estão Dorival Caymmi, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Noel Rosa, Ary Barroso, assim como Carlos Lyra, Zé Kéti, além de locais como Batatinha e composições autorais de integrantes do grupo. É neste momento que Nara Leão, em turnê pela capital soteropolitana, os conhece e se aproxima dos baianos. Deste encontro resulta o convite para a

¹⁴⁶ Filme com participação de Ancy Rocha como atriz, produzido por Glauber Rocha e montado por Caetano Veloso. Segundo a base de dados da Cinemateca Brasileira, Betania Veloso integra o elenco.

substituição de Nara por Bethânia no *show Opinião*, no Rio de Janeiro, para onde Bethânia se muda no ano seguinte.

Como vimos, *Opinião* está presente em *O Desafio*, quando acontece o encontro cinematográfico entre Maria Bethânia e Eduardo Scorel, que integra a equipe de som do filme que registra sua performance de *Carcará*. Scorel participou como integrante mais jovem do famoso curso do cineasta Arne Sucksdorff entre novembro de 1962 e fevereiro de 1963, onde teve contato com os equipamentos trazidos pelo sueco, dentre eles câmera, luz, uma mesa de montagem e um gravador Nagra. Começou fazendo som direto para *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, em seguida foi assistente de direção em *O padre e a moça*, do mesmo diretor. Seu primeiro filme na direção foi *Bethânia bem de perto*,¹⁴⁷ e sua filmografia é um elo fundamental, presente em muitos dos trabalhos a partir da década de 1960 citados nesta pesquisa, e como colaborador de cineastas e movimentos que aqui se atravessam. Seja na equipe de som de *O Desafio*, na realização de *Bethânia bem de perto*, como montador de *Nelson Cavaquinho*, entre outros filmes de Hirszman e de Bressane, do Cinema Novo ao marginal, passando pela Caravana Farkas, pelo documental e ficcional.

O diretor parceiro em *Bethânia* é Júlio Bressane, que tem sua primeira experiência em 1965 quando atua como assistente de direção em *Menino de Engenho* de Walter Lima Jr. e *A viagem ao fim do mundo* de Fernando Coni Campos. No fim do mesmo ano dirige seu primeiro filme, o curta *Lima Barreto: Trajetória*, e em seguida *Bethânia bem de perto*. De 1966 também é o filme interrompido *Elis Regina*, sobre a cantora símbolo da nova MPB, filmado em 16mm com cinco horas de um material parcialmente montado, com produção de David Neves - assim como em *Bethânia* - fotografia de Dib Lufti e Fernando Duarte, e som de José Antonio Ventura.¹⁴⁸ Segundo Júlio, o material se perdeu inexplicavelmente após ter começado a montar.¹⁴⁹

Voltamos a *Menino de engenho* que constitui parte deste circuito que possibilita e está presente na realização de *Bethânia bem de perto*, trajeto bem mapeado na biografia do músico Jards Macalé escrita por Fred Coelho.¹⁵⁰ Bethânia, quando chega ao Rio de Janeiro em 1965, se hospeda na casa da jornalista Rosa Maria, então namorada de Glauber Rocha, e

¹⁴⁷ ESCOREL, E. Testemunhos de uma época. **Revista Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 36, out/dez. 2003. p. 12-15

¹⁴⁸ VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). **Cinepoética**: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 158.

¹⁴⁹ BRESSANE, Júlio. O Cinema Inocente de Júlio Bressane. [Entrevista concedida a Luciano Trigo]. **Críticos**, 14 de Outubro 2002. Disponível em: <<https://criticos.com.br/?p=146&cat=2>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 1.

¹⁵⁰ COELHO, Fred. **Jards Macalé**: Eu só faço o que quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020.

juntamente com a irmã do cineasta, Anecy Rocha, formam um grupo de mulheres baianas na capital fluminense. Anecy é protagonista de *Menino de engenho*, filme que também teve Álvaro Guimarães na direção de arte, cineasta baiano que ao lado de Caetano e Bethânia realizou o já citado *Moleques de rua*, curta-metragem sonorizado no Rio de Janeiro, em 1963, oportunidade em que Jards Macalé conhece Caetano. Macalé, como veremos, será personagem fundamental em *Bethânia bem de perto*, como diretor musical e violonista do show e por hospedar Bethânia em seu apartamento, uma das principais locações do documentário.¹⁵¹ Como resume o biógrafo Fred Coelho: "Um circuito de trabalhos em fase inicial havia se criado naquele momento em que os filmes de Walter Lima e Bressane/Escorel, a casa de Macalé e os shows de Bethânia se amarravam em diferentes combinações."¹⁵²

Este grupo se fortalece quando Jards Macalé substitui o músico Roberto Nascimento na montagem de *Opinião* e toca em sua temporada paulista, além de participar dos espetáculos seguintes que Bethânia encenaria com o *Teatro de Arena* em São Paulo. Ainda em 1965, Bethânia se juntou a Gal Costa, Tom Zé, Pitti, Caetano e Gil no espetáculo *Arena canta Bahia*, apresentado no *Teatro de Arena*, sob direção de Augusto Boal. O elenco se reúne novamente em 1966 a Augusto Boal em *Tempo de Guerra* também no Arena em São Paulo. Desses dois *shows* saem as duas músicas que compõem o próximo compacto da cantora, com *Viramundo*, escrita por Gilberto Gil e Capinan, e *Eu Vivo num Tempo de Guerra*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri. Também em 1966, Maria Bethânia, Vinicius de Moraes e Gilberto Gil apresentaram no Teatro *Opinião* o *show Pois é*, com roteiro de Capinan, Torquato Neto e Caetano, direção musical de Francis Hime e direção geral de Néelson Xavier.

Após a participação na trilha musical de *Moleques de rua* e a primeira aparição em *Desafio* destrinchada no capítulo anterior, a trajetória da cantora é costurada por aparições em documentários daquela década. *Carnets Brésiliens* (Pierre Kast, 1966) é um documentário seriado para a Televisão Pública Francesa dividido em quatro episódios sobre a cultura brasileira, produzidos por Thomaz Farkas: *Rio de Janeiro; L'architecture baroque des Minas Gerais, Brasília, São Paulo; Bahia e L'Amazonie, Belém, Manaus, le Nordeste, le cinéma*

¹⁵¹ Em matéria de Pedro Butcher para o Jornal do Brasil em 13 de novembro de 1997 intitulada *Os curtas que gostamos de ter feito*, Júlio Bressane relata: "A Bethânia estava fazendo uma temporada no Cangaceiro, uma casa noturna, e eu a conheci na casa do Glauber (...) A figura dela naquele momento era uma novidade. Seu jeito e sua expressão eram fora do esquadro. Isso chamou minha atenção imediatamente." (BUTCHER, 1997)

¹⁵² COELHO, Fred. Jards Macalé: Eu só faço o que quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020. p. 107

brésilien. Bethânia aparece no último episódio, no trecho *Bahia*, porém infelizmente o autor não teve acesso ao documentário na íntegra. Na cena disponível podemos vê-la ao lado de Jards Macalé, no mesmo *Recital na Boate Cangaceiro* de Bethânia *bem de perto*, interpretando *Viramundo*. *Opinião* está no episódio correspondente ao Rio de Janeiro, e Nara Leão faz o papel no filme, apesar de já ter saído do espetáculo naquele momento, e além de cantar *Carcará* e *Opinião*, fala sobre os rumos da música brasileira, como "protesto contra o governo".

No documentário *Cinema Novo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) sobre o movimento homônimo, ouvimos do narrador Paulo José: "Para um Cinema Novo, música nova". Na sequência seguinte, cena de uma festa na casa do arquiteto Sérgio Bernardes, reunindo cinema e música, representada nas figuras de Vinicius de Moraes e Maria Bethânia. Vinicius canta *Tempo de Amor*, dele e de Baden Powell, e Bethânia surge cantando *Só me fez bem*, dele e Edu Lobo. Antes, Vinicius aparece em cena conversando com Leon Hirszman sobre o filme *Garota de Ipanema*.

Em *Brasília - contradições de uma cidade nova*, filme também de Joaquim Pedro de Andrade e do mesmo ano de 1967, ouvimos a voz de Bethânia em *Viramundo*, de Gilberto Gil e Capinan na versão de seu compacto de 1965. Em cena os migrantes nordestinos percorrem a rodoviária rumo às cidades satélite de Brasília, mostrando as contradições dos trabalhadores que constroem a cidade e não podem usufruí-la.

Sou viramundo virado / Nas rondas da maravilha / Cortando a faca e facão /
Os desatinos da vida / Gritando para assustar / A coragem da inimiga /
Pulando pra não ser preso / Pelas cadeias da intriga / Prefiro ter toda a vida /
A vida como inimiga / A ter na morte da vida / Minha sorte decidida / Sou
viramundo virado / Pelo mundo do sertão / Mas inda viro este mundo / Em
festa, trabalho e pão / Virado será o mundo / E viramundo verão / O virador
deste mundo / Astuto, mau e ladrão / Ser virado pelo mundo / Que virou
com certidão / Ainda viro este mundo / Em festa, trabalho e pão¹⁵³

A música volta nos créditos finais com imagens de trabalhadores se movimentando na obra em longo plano. A canção é diferente da homônima de *Viramundo* de Geraldo Sarno, de 1965, com autoria de Caetano Veloso e Capinan e interpretada por Gilberto Gil:

Quem olhar pra essa terra, pensa que perda a razão / Chuva dá e chuva come
nas mudas da estação / Vem o Sol embravecido esturrica a lavração dando a
safra com fartura / dar sem ter ocasião / Parte fica sem vendagem outra fica

¹⁵³ *Viramundo* (Gilberto Gil/Capinan)

com o patrão/ Nas benção meu pai me disse que São Paulo era ilusão / Dia dorme, dia não dorme, Dia come, outro não / Se pra alguns tem caridade na lida dessa cidade só vale ter profissão / Amontado contra a sorte nos cavalos da pobreza / Disse ao pai "Ali não chego sem intenção da riqueza" / Desemprego e caridade, nas portas da cidade me esperavam pra peleja / Nem a perto sentiram meu cheiro de valentia / na briga com minha sorte que de berço já trazia / Quem vem aí me gritaram, "que profissão" perguntaram de astúcia eu não dizia / Quem vem aí repetiram, de faca, facão e fuzil, um grito mais assombroso na terra ninguém ouviu / Sou Famanaz Viramundo, do sertão de Pernambuco, tudo faço e tudo avio / Quem quiser agora venha nas veredas da ilusão procurar com viramundo o que há de sim ou não¹⁵⁴

Voltando a 1966, ano em que Maria Bethânia defendeu a música *Beira-mar* de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no *I Festival Internacional da Canção*, lançou o compacto duplo *Maria Bethânia Canta Noel Rosa* e estreou o *Recital na Boite Cangaceiro* no Rio de Janeiro, espetáculo tema do filme objeto desta pesquisa, *Bethânia bem de perto - a propósito de um show*, de Júlio Bressane e Eduardo Escorel.

(...) entre fevereiro de 1965 e abril de 1966, Maria Bethânia atravessa a cena cultural carioca ao substituir Nara Leão no *Opinião*. Seu desempenho faz com que Augusto Boal planeje mais dois espetáculos em que integra os parceiros da cantora em Salvador. Nesses novos espetáculos- *Arena canta Bahia* e *Tempo de guerra* - o violonista carioca conhecido apenas como Macalé já fazia parte de ambos. Seu envolvimento musical fez com que a proximidade com o grupo transformasse seu apartamento, em Ipanema, num ponto de encontro permanente de músicos e artistas que, além dos baianos, incluíam Susana de Moraes, Anecy Rocha, Rosinha de Valença e muitos outros.¹⁵⁵

Na equipe de *Bethânia bem de perto - a propósito de um show*, Bressane e Escorel dividiram todas as funções, Júlio fez o som direto e Escorel operou a câmera, uma éclair 16 de Luiz Carlos Saldanha. Utilizaram 10 latas de negativos 16mm, e com 100 minutos fizeram um filme de 30. Em três ou quatro dias de filmagens, segundo Escorel, registraram o show, um tempo depois no camarim, e cenas no apartamento do músico Jards Macalé. A montagem foi feita pelos dois diretores e a produção é assinada por David Neves e a própria Maria Bethânia. Como Weller relembra, é notável que os cineastas do direto, operavam eles mesmos câmera ou som, pois na captura da realidade haveria pouco espaço para a intervenção de um diretor.¹⁵⁶ Uma matéria curiosa aparece no *Correio da Manhã* em maio de

¹⁵⁴ *Viramundo* (Caetano Veloso/Capinan)

¹⁵⁵ COELHO, Fred. **Jards Macalé**: Eu só faço o que quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020. p. 112.

¹⁵⁶ WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. Tese (Doutorado) Recife: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2012. p. 18

1966 com o título: *Vida de Maria Betânia vai ser filme de Glauber*. Na introdução do texto, de onde destaco alguns trechos e cuja íntegra se encontra nos anexos, podemos ver:

Pela primeira vez no Brasil, a vida de uma cantora está sendo filmada e, ontem, Maria Bethânia rodou as primeiras cenas do documentário, que tem roteiro de Glauber Rocha e que mostrará os seus momentos em casa, na conversa com amigos, além de parte do show que apresenta diariamente no Cangaceiro. Betânia, que há muito desejava trabalhar com cinema, achou 'genial' a ideia de Júlio Bressane e espera, se houver oportunidade, fazer outros filmes. A intenção de Glauber é mostrá-la o mais natural possível, sendo que várias cenas, inclusive as de conversa com amigos, serão tomadas sem que ela o perceba.¹⁵⁷

Estas informações são reveladoras ao realçar a presença de Glauber Rocha no filme que claramente é *Bethânia bem de perto*. Primeiramente na manchete, como "filme de Glauber", e a seguir, o baiano como roteirista envolvido com as filmagens que já teriam se iniciado, informação e presença não encontrada em nenhuma outra fonte. A aparição de Anecy Rocha, sua irmã, e o já mencionado grupo baiano no Rio do qual faziam parte, poderiam corroborar para a incógnita colaboração de Glauber. O discurso somado é interessante na medida em que coloca um pioneirismo da vida uma cantora filmada, "mais natural possível" e de tomadas realizadas sem que se percebesse. Uma contradição dada a proximidade física entre equipe, equipamentos e personagens tão evidente, mas que de toda forma indica o desejo de não-intervenção ou invisibilidade do aparato - senão a quem é filmado, ao espectador - características do cinema direto. Mais adiante na mesma reportagem temos o discurso indireto de Bethânia sobre o filme, e podemos vislumbrar cores de seu figurino ocultos no preto e branco da película.

Fala com entusiasmo da nova experiência, onde seu trabalho será mínimo, pois apenas terá que repetir o que faz todo dia. Nas cenas do Cangaceiro, aparecerá como vem-se apresentando, calça roxa, blusa lilás e sapato roxo, traje que ela mesma escolheu na cor que gosta de usar, além do preto. O público, que a aplaude tôdas as noites, também aparecerá do documentário, e Betânia o considera simpático e carinhoso "apesar de sofisticado".

Chegando às exibições do filme, há relatos de que teria havido uma única sessão contemporânea à sua realização, precedendo o filme *Oito e meio* (Federico Fellini, 1963), como atesta a tese de Cristiane Lima no trecho abaixo e divulgação no *Jornal do Brasil*.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Vida Maria Betânia vai ser filme de Glauber. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 5 de mai. de 1966.

¹⁵⁸ Em nota o *Jornal do Brasil* de 02 de dezembro de 1966 noticia a exibição naquele dia do curta inédito *Bethânia bem de perto*, organizada pela Cinemateca do MAM dentro da Mostra do Cinema-Direto.

Porém, no mesmo veículo, em 1984 fala-se desta sessão composta com *O Desafio*, o que seria ainda mais curioso, dois filmes com Maria Bethânia¹⁵⁹.

Sua primeira e única exibição foi realizada antes de um filme de Federico Fellini, no Cine Paissandu, uma sala localizada no bairro Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro, espaço que abrigava projeções e importantes discussões sobre cinema durante as décadas de 60 e 70. Na oportunidade, *Bethânia* foi vaiado com virulência, o que fez com que Caetano Veloso, na plateia, saísse esbravejando da sala. Depois do episódio, Escorel e Bressane acabaram deixando o filme guardado por quatro décadas. Somente nos anos 2000 é que o filme retornou ao público, no formato de DVD, lançado juntamente com o filme *Pedrinha de Aruanda* (Andrucha Waddington, 2006), pela Biscoito Fino¹⁶⁰

Sobre a suposta sessão única e o filme, Caetano Veloso narra, centrado na relação entre Bressane e sua irmã:

A intensidade de nosso contato inaugurou-se quando, no meio da década de sessenta, ele, saindo lindamente da adolescência, fez um documentário de curta-metragem sobre minha irmã Maria Bethânia. O público do Cine Paissandu (templo dos cinéfilos pretensiosos do Rio de então) vaiou a combinação do despojamento delicado do novo diretor com a intensidade dramática e as marcas regionais da nova cantora. Eu silencieei essa vaia com gritos desaforados contra a estreiteza da platéia (eu estava mais possesso do que no *É proibido proibir*, mais do que no Jô respondendo ao Brooke do *New York Times*). Foi um pequeno escândalo. Mas sempre me pareceu enormemente significativo que Julinho tivesse se sentido atraído pela arte e pela pessoa de Bethânia tão no início de ambos.¹⁶¹

Porém encontramos, além destes relatos sobre a sessão no Cine Paissandu, a presença do filme em outras exibições naquele momento, a maioria destacando a má recepção. O *Jornal dos Sports* de dezembro de 1966¹⁶² noticia que *Bethânia bem de perto* teve sua projeção interrompida por vaias na II Semana do Cinema Brasileiro de Brasília: "O curta-metragem 'Bethânia Bem Perto' teve a sua projeção interrompida por vaias na II Semana do Cinema Brasileiro de Brasília. 'Cortem este filme!' - foi o grito".¹⁶³ O *Correio Braziliense* de 15 de Dezembro de 1966 traz nota delirante sobre a polêmica na exibição do filme no festival em Brasília. Os estranhamentos se repetem sobre a duração do filme, a falta

¹⁵⁹ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Geração Paissandu comemora seus 25 anos (vendo filmes de Godard, naturalmente). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de mai. de 1984. p. 1.

¹⁶⁰ LIMA, C. da S. *Música em cena*: à escuta do documentário brasileiro. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofias e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015. p. 96

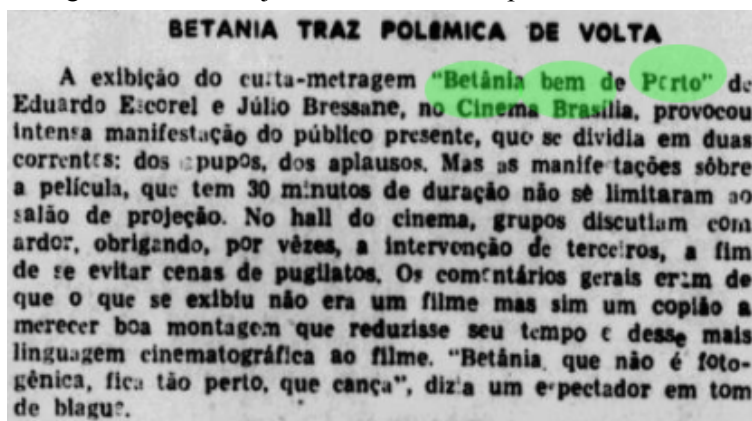
¹⁶¹ VELOSO, Caetano. *Sábria e arriscada Ascese*. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). *Cinepoética*: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 43

¹⁶² Eco, Mister. Parque de diversões. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 20 de dez. de 1966. p. 10.

¹⁶³ A mesma coluna destaca o falecimento da cantora Sylvia Telles, presente em *Bethânia bem de perto*.

de cortes e de uma "linguagem cinematográfica", além da proximidade da câmera: "Betânia que não é fotogênica, fica tão de perto, que cansa".¹⁶⁴ O Jornal do Brasil reitera o fracasso dizendo que "o filme que teve pior recepção pelo público foi *Betânia bem de perto*, curta-metragem de 30 minutos de Júlio Bressane. O filme provocou discussões no cinema, muitas vaias e poucas palmas."¹⁶⁵

Figura 2 - Nota de jornal: "Betania traz polemica de volta"



Fonte: Correio Braziliense de 15 de Dezembro de 1966

O Jornal do Brasil ainda divulga a participação de *Bethânia bem de perto* no Festival Latino-Americano de Viña Del Mar em março de 1967, em concorrência ao lado de outros vinte e um outros curtas-metragens nacionais, e em matéria de julho do mesmo ano, sobre o trabalho de Bressane no longa-metragem *Cara a cara*, afirma que *Bethânia*:

surgiu de uma ideia sua e de Escorel de fazer uma experiência em som direto, sobre um artista que tivesse significado um momento da música popular brasileira. Bressane e Escorel trabalharam sozinhos, tendo apenas o auxílio de José Antonio Ventura que se encarregou do som. Escorel fotografou. Na opinião de Júlio Bressane, o filme ficou simples e comunicativo, apesar das deficiências normais de produção. O grande defeito apontado por muitos foi o tamanho longo, com 30 minutos de projeção. Depois de pronto, não adiantava corrigir ou tentar fazer novos cortes."¹⁶⁶

Ainda sobre o trajeto da cópia de *Bethânia* é interessante o relato de Felipe Bragança sobre o mapeamento de filmes de Bressane na ocasião da Retrospectiva *Júlio Bressane: Cinema Inocente*. Nele podemos ver que houve uma nova versão reduzida nos anos 1970, e que já foi dado como perdido.

¹⁶⁴ Exibição de filmes de arte sem corte. **Correio Braziliense**, Brasília, 15 de dez. de 1966. p. 2

¹⁶⁵ Pioneiro do filme nacional encerrará Semana do Cinema com curta-metragem recente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de dez. de 1966.

¹⁶⁶ ALENCAR, Miriam. Bressane cara a cara. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 de jul. de 1967. p. 6

Depois de finalizado em sua versão original de 33 minutos na década de 60, o filme ganhou uma controvertida versão de 18 minutos no final da década de 70. Acreditava-se que o negativo original do filme tivesse sido remontado, e que, assim, se tivesse perdido sua versão original e que o único material na íntegra do filme seria uma cópia em péssimo estado de conservação. Felizmente, durante nosso levantamento, foi localizado um internegativo completo do filme; na cinemateca do MAM, de onde pôde-se tirar uma NOVA CÓPIA para a Retrospectiva, que deverá ser depositada no Museu.¹⁶⁷

3.2.2 Bem de perto: Análise das canções em *Bethânia bem de perto*

Figura 3 - Maria Bethânia cantando.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

Primeiro plano de Maria Bethânia abre o filme já cantando em cena *Quem me dera* de seu irmão Caetano Veloso. A imagem se alterna com efeito que funde ao fundo cinza das cartelas com os créditos. A canção, que foi lançada pelo Tamba Trio no mesmo ano de 1966, teria registro do autor ao lado de Gal Costa no álbum *Domingo* (1967) e só teria a gravação de Bethânia em 1971 em *A tua presença*. Já entramos no refrão que reforça a baianidade da personagem, a força e a singularidade de sua interpretação. A voz grave e o canto projetado contrastam com a bossa e o canto de Nara que a antecedeu. Reposicionando de certa forma

¹⁶⁷ BRAGANÇA, Felipe. **Júlio Bressane/preservação**: pequeno dossiê panorâmico. Rio de Janeiro: Contracampo, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/cinemainocente/preservacao.htm>> Acesso em: 11 jan. 2021.

referencial o canto empostado, já considerado cafona, das cantoras do rádio, a projeção da voz de Bethânia reverbera a força da palavra cantada.

Ai, quem me dera o dia / Voltar, quem me dera o dia / De ter de novo a Bahia / Todinha no coração / Ai, água clara que não tem fim / Não há outra canção em mim / Que saudade! / Ai, quem me dera / Mas quem me dera a alegria / De ter de novo a Bahia / E nela o amor que eu quis¹⁶⁸

A música torna-se instrumental de violão e sopro após cartela com título do filme, e vemos imagens do público em espera. Bethânia fala em *off* no texto concebido por Torquato Neto, sobre a vinda da Bahia e as saudades de sua terra de origem.

Eu mal cheguei da Bahia e já começo falando da saudade que eu sinto e dessa vontade que eu ando de encontrar, que sei que vou continuar falando, pelo menos até que eu volte lá pelo dia 8 de dezembro pra festa da Conceição. Até que esse tempo chegue eu vou cantando. Eu tenho muito samba pra cantar e se eu canto pensando na Bahia acho que canto até melhor.

A inserção do texto no meio da canção evidencia o aspecto teatral do concerto musical, herança da experiência cênica da artista na peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, nos *shows* musicais coletivos em Salvador, no *Opinião* e nos espetáculos realizados com Augusto Boal no *Teatro de Arena*. No show *Opinião*, o texto autobiográfico apresentado trazia o mesmo destaque na afirmação de sua origem e do ambiente artístico coletivo. Ela conta de quando recebeu o convite:

...Aí fui consultar o meu grupo. Nós somos um grupo - jovens cantores, compositores, músicos. Queremos fazer na Bahia o que se faz em todo o Brasil - cantar nossas filosofias e nossas esperanças. Então um do grupo me disse, como bom baiano "Ó, que felicidade! Você deve ir, Bethânia. Não é você quem foi convidada, foi o nosso grupo, foi o trabalho que a gente já fez. Você vai lá, mostra que a Bahia também está na jogada e volta."¹⁶⁹

Voltando ao filme, as primeiras e únicas imagens do público à porta da Boate Cangaceiro. Segundo Fred Coelho, o empresário Guilherme Araújo, que passa a agenciar a cantora naquele momento, articula a entrada no Cangaceiro, um espaço mais íntimo, bem diferente do Teatro de Arena, e principalmente palco consagrado entre 1963 e 1965 por Elizete Cardoso.¹⁷⁰ Vemos o músico Edison Machado, baterista lendário que toca na banda do

¹⁶⁸ *Quem me dera* (Caetano Veloso)

¹⁶⁹ COSTA, A.; FILHO, O. V.; PONTES, P. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. p. 86

¹⁷⁰ COELHO, Fred. Jards Macalé: Eu só faço o que quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020. p. 114

show, também em única aparição no filme. Bethânia sai de um fusca com violão em punho e ouvimos o trecho final da canção que volta mais melodiosa e saudosista com os versos abaixo. Na imagem, Bethânia cumprimenta as pessoas que a esperam e a música segue de forma assincrônica em toda a cena. A câmera se aproxima dela que entra pela porta do teatro e rapidamente vemos o cartaz do show. Em plano super próximo o rosto de Bethânia que entra e sai de quadro, cobre a totalidade da tela e a revela, enquanto se movimenta e conversa com alguém. Cartela com a informação dos diretores do filme sob silêncio.

Figura 4 - Anúncio de estreia do Recital na Boate Cangaceiro.



Fonte: Jornal do Brasil de 22 de abril de 1966

Adeus, meu bem / Eu não vou mais voltar / Se Deus quiser, vou mandar te buscar / Na lua cheia / Quando é tão branca a areia / Vou mandar te buscar¹⁷¹

A segunda música do filme é *Coração Vulgar*, de Paulinho da Viola. Começa no final da sequência em *close up* de Bethânia no que entenderemos em seguida ser o camarim. O produtor David Neves deu título ao filme por conta destas imagens tão próximas como vemos no relato de Escorel e cujo questionável desconforto à época pode ser testemunhado pelo texto de Gonçalo Teixeira Nunes sobre o "polêmico *Bethânia bem de perto*", filme "no qual a câmera maldosamente insiste em deformar protuberâncias anatômicas do rosto da cantora".¹⁷² O pacto de intimidade se firma com a proximidade e o acesso ao camarim de Bethânia.

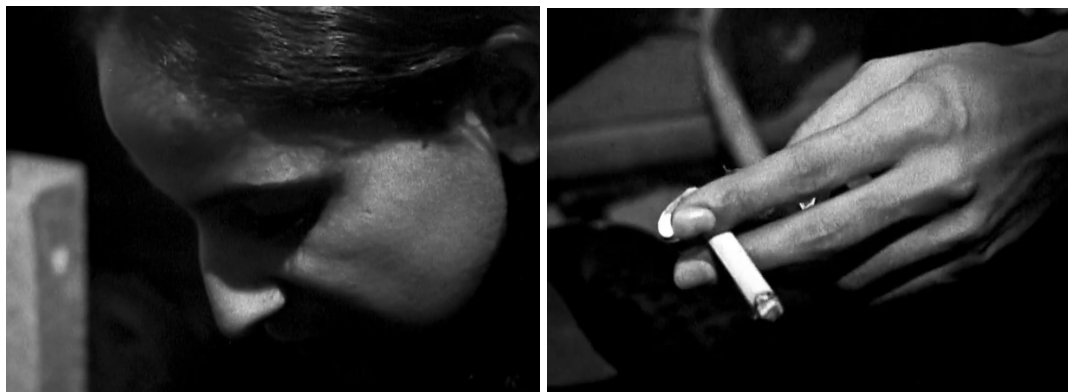
Grande parte do filme foi feito no camarim da boate onde acontece o show, a boate Cangaceiro, que era em Copacabana. E o camarim era mais ou menos do tamanho desta mesa aqui: cabia a equipe de duas pessoas, a Bethânia e mais ninguém, daí em parte os *closes*, o excesso de *closes*, talvez. O David, quando nós fomos ver o copião pela primeira vez, minutos e minutos e minutos do rosto de Bethânia, ele com aquele jeitinho dele, disse "esse filme tem que se chamar *Bethânia bem de perto*..."¹⁷³

¹⁷¹ *Quem me dera* (Caetano Veloso)

¹⁷² NUNES, Gonçalo Teixeira. Udigrudi, insatisfação e aridez. *Correio Braziliense*, Brasília, 4 de set. de 1975. p. 2

¹⁷³ ESCOREL, E. Testemunhos de uma época. *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 36, out/dez. 2003., p. 15.

Figura 5 - Close up de Maria Bethânia no camarim e de cigarro em sua mão.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

Planos detalhe de cigarros e bebidas, uma mulher desconhecida, e Bethânia conversando de forma descontraída sobre situações com os músicos das quais a atenção é perdida diante dos recortes de imagem, do ritmo e os cortes na imagem. Corte, um olhar atravessa a câmera e um comentário de Bethânia revela a equipe. "Essa máquina é genial, calminha... Porque a do Opinião, foi terrível aquela filmagem". Provavelmente se referindo à cena de *O Desafio*, aqui a invisibilidade dos cineastas é quebrada e o elogio ao equipamento reafirma a modernidade daquela experiência viabilizada pela câmera 16mm.

Bethânia surge em Plano Médio, só ela está iluminada no palco com luz *plongée* e em sombras recortadas. Desta forma será toda a filmagem do show, centrado na figura da protagonista, sem que vejamos o restante da banda que é composta por violão, bateria, piano, flauta e baixo, ou seja, a presença dos músicos é sonora.¹⁷⁴ Assim será ao longo do filme, em que Maria Bethânia é o centro da atenção, da luz, do som, da câmera e dos personagens que circulam ao seu redor. Assim no recital, público e banda nunca são revelados, senão através do som dos instrumentos e das palmas.

Deixa desilusão a quem não sabe amar / E quem não sabe amar, há de sofrer
/ Porque não poderá compreender / Que o amor que morre é uma ilusão / E
uma ilusão deve morrer¹⁷⁵

O samba *Coração Vulgar* havia sido gravado pelo próprio Paulinho da Viola em 1965, no álbum *Roda de Samba*, resultado do espetáculo *Rosa de Ouro* concebido por Hermínio Bello de Carvalho no Teatro Jovem. Zé Kéti montou a pedido da gravadora Musidisc o

¹⁷⁴ Os créditos do show presentes rapidamente no cartaz do show são: Guilherme Araújo apresenta Maria Bethânia; Texto: Torquato Neto; Violão: Macalé; Bateria: Edson Machado; Piano: Osmar; Baixo: Dório; Flauta: Rodrigues.

¹⁷⁵ *Coração Vulgar* (Paulinho da Viola)

conjunto *A voz do morro*¹⁷⁶ com os participantes da peça que apresentou nomes como Nelson Sargento, Elton Medeiros, além de Paulinho. Um momento lírico do show que liga Bethânia ao universo do samba carioca do jovem compositor da Portela e marca sua força de intérprete. A mesma canção é interpretada por Bethânia e Paulinho da Viola no filme *Saravah* do francês Pierre Barouh que em 1969 faz uma investigação sobre o samba.

Figura 6 - Maria Bethânia cantando.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

Encadeada à canção anterior vem *Não tem tradução*, de Noel Rosa, Francisco Alves e Ismael Silva, no registro sonoro do show, desta vez totalmente em *off*, e sem sobreposição do som síncrono da cena. Vemos um perfil de Bethânia em *close up* conversando com alguém, a câmera se afasta em zoom e a vemos em um sofá de uma sala, com uma máquina de escrever e uma vela à frente. *Close-up* no rosto de Anecy Rocha, a câmera se afasta em zoom. Ela está sentada fumando em um sofá ao lado de Bethânia, e vemos Caetano Veloso em segundo plano fumando. Aqui vemos o irmão pela primeira vez. Os três conversam. Anecy serve um café, sorri. Bethânia assina um papel e eles seguem conversando. Anecy ajeita a roupa de Bethânia. Eles três saem pela porta do prédio na rua e a câmera os acompanha pelas costas até entrarem em um táxi. A imagem cotidiana da artista é um tanto inovadora se pensarmos

¹⁷⁶ VOZ DO MORRO. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002-2021. Disponível em <<https://dicionariompb.com.br/a-voz-do-morro>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 1.

na tradição das grandes estrelas da música que dominavam os filmes em grandes números musicais, assim não é comum ou impossível encontrar imagens de cantoras do rádio neste registro informal, fora dos holofotes. A letra não se relaciona diretamente às imagens, porém a ideia de um discurso anticolonial e uma afirmação da cultura nacional se ligam aos ideais dessa nova música popular e do Cinema Novo, como podemos vislumbrar com o manifesto *A Eztétyka da Fome* de Glauber Rocha, que procurava situar a questão brasileira diante dos modelos do neocolonialismo cultural.¹⁷⁷

O cinema falado é o grande culpado da transformação / Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez / Lá no morro, seu eu fizer uma falseta / A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês / A gíria que o nosso morro criou / Bem cedo a cidade aceitou e usou / Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote / Na gafieira dançar o foxtrote / Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição / Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês / Tudo aquilo que o malandro pronuncia / Com voz macia é brasileiro, já passou de português / Amor lá no morro é amor pra chuchu / As rimas do samba não são...¹⁷⁸

Ou seja, a partir da releitura de um discurso da canção dos anos 30, a tradição se liga ao então contemporâneo. *Não tem tradução* já tinha gravação desde 1933 com Francisco Alves, e foi regravada por diversos intérpretes antes deste espetáculo, como Aracy de Almeida, Britinho, Marília Batista e Tânia Maria. Maria Bethânia faz seu registro em álbum, em 1974, em *A cena muda*.

¹⁷⁷ GUERRINI JÚNIOR, I. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 28

¹⁷⁸ *Não tem tradução* (Noel Rosa / Francisco Alves / Ismael Silva)

Figura 7 - Anecy Rocha fumando.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

De volta e bem perto de Bethânia em seu camarim ela diz em *off* que gravará uma música de São João que sua mãe cantava. Ela cantarola ao violão a canção que entra no campo da memória afetiva do repertório do filme, o universo nordestino de *Olha pro céu* de Luiz Gonzaga e José Fernandes. O nordeste que seria tema da primeira fase do Cinema Novo, cenário da literatura de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, e origem de expoentes desta geração renovadora musical e cinematográfica. Dos registros anteriores, Luiz Gonzaga em 1951, Flora Matos, e o violonista Canhoto. Maria Bethânia grava somente em 2015 no disco *Brasileirinho ao vivo*. A comunicação com seu olhar, o som de alguém batucando em acompanhamento, elementos que aproximam o espectador das pessoas que estão no extracampo e da protagonista que apesar e inclusive pelos erros na letra, faz do improvisado a intimidade. É importante notar como a voz fora do palco, seja no camarim ou dentro da casa, convoca esta intimidade através de outro registro, em volume e expansão, Bethânia canta para ouvidos próximos.

Olha pro céu, meu amor / Vê como ele está lindo / Olha praquele balão multicolor / Como no céu vai sumindo / Foi numa noite igual a esta / Que tu me deste o coração / O céu estava assim em festa / Pois era noite de São João¹⁷⁹

¹⁷⁹ *Olha pro céu* (Luiz Gonzaga / José Fernandes)

Figura 8 - Detalhe de violão de Maria Bethânia.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

A imagem em detalhe do violão repleto de colagens de fotografias dela própria, de Caetano, o músico Batatinha, James Dean, Jards Macalé, entre muitos outros, reforça o espaço de memória, afeto e intimidade desta sequência. O violão é um instrumento que adquire novo *status* naquela década, se desvinculando da imagem que até então o associava às camadas populares e sendo o símbolo da geração pós Bossa Nova. Marcos Napolitano lembra que além de símbolo da nova música brasileira, o violão é usado no logotipo dos festivais da canção da Record e o "instrumento privilegiado da 'Nueva Canción' latino-americana, não só pelo fato de ser acessível e prático, para cantores jovens e itinerantes, como pela boa adequação ao acompanhamento de voz"¹⁸⁰ e como Fred Coelho coloca, um instrumento comunitário.

Nesse sentido, ao mesmo tempo que o violão democratizou a prática da música popular urbana, manteve a ligação da juventude com a música popular tradicional do país. Através do instrumento foi possível para essa geração executar tanto a famosa e inovadora batida de João Gilberto quanto as levadas dos sambas e ritmos mais tradicionais.¹⁸¹

Passamos por quatro minutos sem música, de Bethânia em conversa com pessoas em *off*. Alguém instiga a opinião dela sobre Roberto Carlos. Ela diz que não conhece "o cara mais famoso do Brasil", nunca o viu cantar nem pela televisão. Depois assume que o viu cantar *Quero que vá tudo pro inferno*, dele e de Erasmo, acha a "música de uma pobreza...",

¹⁸⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 63

¹⁸¹ COELHO, Fred. **Jards Macalé**: Eu só faço o que quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020. p. 47

ouviu dizer que é uma pessoa ótima. Ironicamente em 1993 a cantora dedicou um álbum inteiramente à obra de Roberto intitulado *As canções que você fez para mim*, cuja música título teve videoclipe dirigido por Júlio Bressane. "Não é por acaso que o "video-clip" feito por ele para a promoção do disco dela cantando Roberto Carlos é um dos mais belos filmes brasileiros recentes (Michelangelo Antonioni compartilha deste meu entusiasmo)" afirma Caetano em artigo sobre o cineasta.¹⁸²

Figura 9 - Close up de Maria Bethânia no camarim.



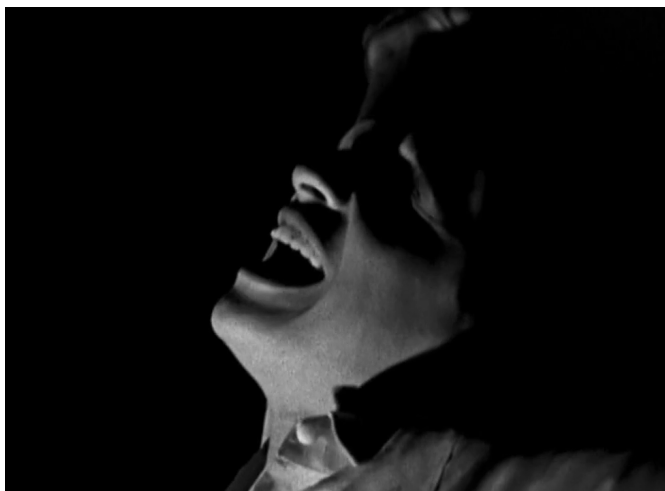
Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

Continuando, falam sobre repertório, sua entrada no *Opinião*, a relação com o sucesso de *Carcará*. Ela fala sobre a falta de controle sobre o corpo e voz durante o canto, desdenha da Bossa Nova melosa do "barquinho" e vamos para a cena do show com *Deixa*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, ícones da bossa. *Close* de Bethânia cantando no palco com câmera na mão e luz marcada acentuando sua movimentação corporal. Em *zoom* a câmera se abre para plano americano e a música é interrompida para um primeiro plano de um toca-discos. O samba *Deixa* se relaciona em letra e performance com a liberdade corporal e da voz de Bethânia. A primeira gravação em 1963 foi do próprio Vinicius, e foram muitas as regravações entre o lançamento e o Recital na Boate Cangaceiro.

¹⁸² VELOSO, Caetano. *Sábria e arriscada Ascese*. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). *Cinepoética*: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 43

Deixa / Fale quem quiser falar, meu bem / Deixa / Deixe o coração falar também / Porque ele tem razão demais quando se queixa / Então a gente deixa, deixa, deixa, deixa / Ninguém vive mais do que uma vez / Deixa / Diz que sim prá não dizer talvez / Deixa / A paixão também existe / Deixa / Não me deixe ficar triste / Deixa¹⁸³

Figura 10 - Maria Bethânia cantando.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

Nelson Lins e Barros, no já referido debate na *Revista Civilização Brasileira* coloca o corpo-voz de Maria Bethânia em oposição ao proposto por João Gilberto, que deveria ser de alguma forma superado na ideia de sua interpretação do samba pessoal, e de um modelo que passou a ser seguido na forma de cantar. A estridência proposta por Bethânia seria a "realidade atual", o que para Caetano Veloso que o rebate, seria a própria "retomada".

Nelson Lins e Barros: A nossa maior contradição enquanto artista é a de pretender um desenvolvimento estético e formal, para o qual o povo, a quem nos dirigimos, não está preparado. João Gilberto cristaliza uma evolução do cantor no sentido de interpretação e do preciosismo que representa o advento do microfone e das gravações de alta-fidelidade. Isto aliado também a uma interpretação muito personalista, que causou certas confusões em torno do que seria e como deveria ser cantada a bossa-nova. Tenho a impressão de que seria um erro voltarmos a João Gilberto. Nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é da estridência. A juventude gosta da estridência, porque representa a civilização moderna. A própria Maria Bethânia é a negação de João Gilberto.

Caetano Veloso: Maria Bethânia sugere uma retomada. Edu Lobo também. Não me considero saudosista e não proponho uma volta àquele momento e sim uma retomada das melhores conquistas (as mais profundas) desse

¹⁸³ *Deixa* (Vinicius de Moraes / Baden Powell)

momento. Maria Bethânia cantando “Carcará” sugere esta retomada. E é a estridência, o grito.¹⁸⁴

Podemos ver Bethânia e Vinícius juntos em cena, não por acaso, em *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro de Andrade, filme de 1967. Ouvimos do narrador Paulo José "Para um Cinema Novo, música nova" e na sequência seguinte cenas de uma festa na casa do arquiteto Sérgio Bernardes, reunindo cinema e música, esta representada nas figuras de Vinicius de Moraes e Maria Bethânia. Vinicius canta *Tempo de Amor*, dele e Baden Powell e Bethânia surge cantando *Só me fez bem*, dele e Edu Lobo. Esta aproximação de Vinicius, na dupla com Baden Powell mostra a aproximação de Bethânia com a Bossa Nova nacionalista que a dupla desenvolve e que naquele mesmo ano de 1966 tem um marco com o lançamento do álbum *Os Afro-sambas*, em que a música dos terreiros, candomblés e louvação aos orixás traz elementos inovadores ao samba urbano.

A vitrola como fonte sonora da primeira música não interpretada por Bethânia toca *I'll be seeing you*, interpretada por Billie Holiday, também única estrangeira na trilha do filme. A composição de Irving Kahal e Sammy Fain está no som ambiente da sala que é revelada pela câmera na mão que passeia por objetos, violão, jornais, passa pelo músico Jards Macalé lendo a revista *Fatos e Fotos* deitado ao sofá no plano que termina em um álbum de fotografias de Bethânia. A capa de um LP de Billie Holiday e um folheto do espetáculo *É um tempo de guerra*, show que Bethânia realizou no mesmo ano de 1966 no Teatro de Arena em São Paulo, com direção de Augusto Boal. Bethânia surge falando sobre a possibilidade de cantar em Portugal e de alguém que havia ouvido sua música na Rússia. Na sala da casa de Macalé, violonista do show filmado e onde Bethânia se hospedava no Rio, também está Suzana de Moraes. Personagem importante neste circuito, Suzana substituiu Nara Leão em *Opinião* antes da vinda de Maria Bethânia para o Rio de Janeiro, e pelo curto período de uma semana, a baiana pode assisti-la enquanto ensaiava com o diretor Augusto Boal, ocupado naquele momento com a montagem de *Arena conta Zumbi* e os autores adaptavam o texto biográfico.

¹⁸⁴ SOARES, F. M. S.; VELOSO, C.; BARROS, N. L.; CAPINAM, J. C.; DAHL, G.; LEÃO, N.; GULLAR, F. Que caminho seguir na música popular brasileira? In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 7, mai. de 1966. p. 379

Figura 11 - Produtos do mercado de bens culturais em destaque na referida sequência. O long play de Billie Holiday ouvido na vitrola; a edição da revista Fatos e Fotos lida por Jards Macalé e o programa do espetáculo *É um tempo de guerra*.



Fonte: Billie Holiday, LP, Metro Records, 1965/Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional/Acervo Augusto Boal)

Aqui temos um primeiro apontamento no filme da internacionalização da artista, de uma possível carreira ou sucesso no exterior, o que constrói uma camada de um interesse pela arte brasileira e de Bethânia como uma personalidade importante no momento. *I'll be seeing you* foi lançada em 1940 por Dick Todd e a gravação que ouvimos é de 1944, da cantora que já havia falecido e era símbolo do discurso antirracista nos Estados Unidos.

I'll always think of you that way / I'll find you / In the morning sun / And
when the night is new / I'll be looking at the moon / But I'll be seeing you /
I'll be seeing you / In every lovely summer's day / In everything that's
light¹⁸⁵

Em sequência na sala várias músicas serão citadas e virão em pequenos trechos entre conversas, drinks e cigarros. Sobreposta a ruídos de bebida e copos trazidos pelo cineasta Sérgio Sanz¹⁸⁶, Bethânia toca e canta "Depois do abraço, senti / Muitas saudades de ti"¹⁸⁷ de *Sorri*, de Elton Medeiros e Zé Kéti, samba de 1965 gravado por Claudia e pelo conjunto A voz do morro do qual os compositores faziam parte.

¹⁸⁵ *I'll be seeing you* (Sammy Fain / Irving Kahal)

¹⁸⁶ Informação concedida por José Luiz Sanz na ocasião da banca de defesa desta pesquisa.

¹⁸⁷ *Sorri* (Elton Medeiros / Zé Kéti)

Figura 12 - Jards Macalé, Suzana de Moraes e Maria Bethânia cantam em casa.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

Com o ambiente mais silencioso, Macalé interpreta um trecho da melodia que fez sobre poema de Vinicius de Moraes chamado *Uma canção*¹⁸⁸. No quadro estão o músico e Suzana, filha de Vinicius, que elogia a música que ainda permanece inédita. É a primeira vez em que há um artista performando em cena além de Bethânia. "Vem cá me dá a mão / Pois quero te mostrar / Que a vida é uma canção / Que não se cansa de cantar"¹⁸⁹. Bethânia cita uma composição do Caetano não identificada com os versos "Joga teu manto na areia e corre nua pra o mar"¹⁹⁰. Corte para *close-up* de Bethânia que canta *Ave Maria*, de Caetano Veloso, enquanto Jards toca violão no extracampo. Importante ressaltar que não há informações da trilha musical nos créditos do filme, e neste momento não é dito que se trata de uma criação do irmão Veloso que ainda não havia gravado nenhum álbum, e vemos Bethânia abrindo espaço para as composições de seu grupo baiano, especialmente Caetano, como anunciado em seu texto do *Opinião*. Os versos mantidos em latim, talvez herança da obrigatoriedade de seu ensino até aquela década, foram gravados em 1966 por Joyce Moreno e pelo autor no álbum de 1968 com seu nome.

Benedicta tu in mulieribus, tu / Benedictus fructus ventris tui, Jesu Jesu
 Sancta Maria / Sancta Maria / Mater Dei / Ora pro nobis / Ora pro nobis /
 Peccatoribus¹⁹¹

¹⁸⁸ Informação nos créditos da versão em DVD do filme lançado pela gravadora Biscoito Fino em 2007.

¹⁸⁹ *Uma canção* (Vinicius de Moraes / Jards Macalé)

¹⁹⁰ Não foi encontrada informação sobre a música.

¹⁹¹ *Ave Maria* (Caetano Veloso)

Figura 13 - Close up de Maria Bethânia se maquiando.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

Voltamos ao camarim do show e vemos Maria Bethânia que faz indicações sobre o andamento das músicas. A imagem em super *close-up* permanece, ela se maquia enquanto as pessoas conversam em extracampo. Flauta e violão tocam *Este seu olhar*¹⁹² de Tom Jobim. Corte para seu primeiro plano no show.

Sou viramundo virado / Nas rondas da maravilha / Cortando a faca e facão / Os desatinos da vida / Gritando para assustar / A coragem da inimiga / Pulando pra não ser preso / Pelas cadeias da intriga / Prefiro ter toda a vida / A vida como inimiga / A ter na morte da vida / Minha sorte decidida / Sou viramundo virado / Pelo mundo do sertão / Mas inda viro este mundo / Em festa, trabalho e pão / Virado será o mundo / E viramundo verão / O virador deste mundo / Astuto, mau e ladrão / Ser virado pelo mundo / Que virou com certidão / Ainda viro este mundo / Em festa, trabalho e pão¹⁹³

Ela canta *Viramundo*¹⁹⁴, de Gilberto Gil e Capinan. Um corte de contraste se pensarmos na representação da força das duas músicas. A música fez parte do espetáculo *Arena canta Bahia* e foi gravada pela primeira vez no segundo Compacto Simples de Bethânia em 1965. Depois desta há interpretações do próprio Gil, Elis Regina, Marinês e novamente Bethânia fez outras oito regravações. Por este dado podemos ver a importância da canção em seu repertório, que no filme é cantada de forma vibrante, apresentada quase integralmente e termina em grandes aplausos. Em cena anterior, Bethânia afirma uma

¹⁹² *Este teu olhar* (Tom Jobim)

¹⁹³ *Viramundo* (Gilberto Gil / Capinan)

¹⁹⁴ Vale destacar que não se trata da canção homônima tocada em *Viramundo* de Geraldo Sarno, de 1965. Aquela é uma canção de Caetano Veloso e do mesmo Capinan, interpretada por Gilberto Gil, com letra diferente, mas que se liga ao mesmo universo sertanejo e a questão da migração.

correlação de forças entre *Carcará* e *Viramundo*, e pode-se fazer um paralelo na evocação dos signos do cordel do sertão nordestino, da coragem e valentia diante da fome, e relembramos que *Viramundo* esteve na trilha de *Brasília - contradições de uma cidade nova* e foi performada no francês *Carnets Brésiliens*.

Voltando à *Bethânia*, em sequência de cinco minutos, em casa, ao lado de outros músicos, Wanda Sá, Rosinha de Valença e Caetano Veloso, que conversam em negociação com um estrangeiro acerca de uma turnê européia da cantora. A conversa em inglês sem tradução coloca a força no comportamento de Bethânia distante na atenção ao que é discutido e reforça a ideia da cantora estar inserida no mercado de bens culturais que ali se forjava, com potencial comercial internacional. A presença de Wanda Sá nesta sequência é importante, já que a artista naquele momento havia voltado da exitosa excursão nos Estados Unidos ao lado de Sérgio Mendes, formando a banda Brasil 65 e lançava um álbum de Bossa Nova cantado em inglês naquele ano.

Figura 14 - Wanda Sá, Rosinha de Valença e Caetano Veloso conversam.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

Em seguida, *Furacão*, de Macalé e Capinan, vem na camada sonora extradiegética, no registro do som direto, em voz de Macalé. A protagonista está em frente a um prédio, sorri e conversa com os amigos, entre eles a cantora Sylvia Telles e seu irmão, o músico Mário Telles. A canção, inédita em disco¹⁹⁵ faz transição para uma sequência de trechos de músicas cantadas por Bethânia e emendadas sobre imagens do grupo pela cidade.

...Pra varar seu coração / A bala tinha três quilo / A força de um furacão /
Encostei fuzil no mundo / Pra varar seu coração / A bala tinha três quilo / A
força de um furacão / Bateu nele caiu quieta / Feminina pelo chão¹⁹⁶

¹⁹⁵ Informação nos créditos da versão em DVD do filme lançado pela gravadora Biscoito Fino em 2007.

¹⁹⁶ *Furacão* (Jards Macalé / Capinan)

Desta série de canções finais, as fontes sonoras variam, e preenchem a banda sonora que não tendo registro dos sons da cidade, talvez por opção, sempre é ocupada pelas músicas. É notável que o esforço do som direto não acompanha as imagens externas do filme. Ainda na conversa em frente ao prédio, no som os versos da marcha do carnaval de 1936, *Pierrot Apaixonado*, de Heitor dos Prazeres e Noel Rosa" "Um pierrot apaixonado / Que vivia só cantando / Por causa de uma colombina / Acabou chorando, acabou chorando"¹⁹⁷, canção lançada em 1936 por Joel e Gaúcho e incluída naquele ano na trilha do filme *Alô, Alô Carnaval*, de Ademar Gonzaga. Aqui a versão utilizada é do fonograma do compacto triplo *Canta Noel Rosa* de Bethânia, primeiro uso de gravação pré-existente no filme. Em seguida, com música não identificada, eles saem de carro, podendo se perceber pelos ruídos que a acompanham, ter origem no som direto da gravação musical. Os versos que ouvimos são:

Nenhuma noite mais / Virá com sua paz / Levar de ti essa manhã tão linda / Feita de orvalhos e leves alegrias / Quem chora sou eu / Que velando teu sono / Sonho e mais sonhos¹⁹⁸

Figura 15 - Na rua, Mário Telles, Jards Macalé, Sylvia Telles e Maria Bethânia observam pássaros em uma gaiola.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

As três canções seguintes, pela textura sonora, é possível presumir que não se tratam de gravações do som direto do show, porém tampouco estão em fonogramas lançados por

¹⁹⁷ *Pierrot Apaixonado* (Heitor dos Prazeres / Noel Rosa)

¹⁹⁸ Não foi encontrada informação sobre a música.

Bethânia. Com a tradicional *Minha machadinha* há uma montagem associativa com os amigos andando pela rua: "No meio da rua não hei de ficar / No meio da rua não hei de ficar / Porque tem meu amor para ser meu par / Porque tem meu amor para ser meu par". A música encontrou Bressane também em *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), filme em que ele foi assistente e no qual a versão de Villa-Lobos compõe a abertura. Eles vão a um bar e ouvimos *Pra dizer adeus* de Edu Lobo e Torquato Neto, cuja primeira gravação é de Edu Lobo no ano anterior, e que seria regravada em dueto com Bethânia em *Edu e Bethânia* no ano seguinte.

Adeus / Vou pra não voltar / E onde quer que eu vá / Sei que vou sozinha/
Tão sozinha, amor / Nem é bom pensar / Que eu não volto mais / Desse meu
caminho¹⁹⁹

Em seguida a canção *Apelo*, de Vinicius de Moraes e Baden Powell, lançada por Silvio Aleixo naquele ano se tornou um grande sucesso e teve um número grande de outras gravações ainda em 1966 com Elizete Cardoso, Quarteto em Cy & Tamba Trio, Odette Lara, Baden Powell, Breno Sauer, Claudette Soares com Jongo Trio, Dóris Monteiro, Rio 65 Trio e Moacyr Silva.²⁰⁰

Ah, meu amor não vai embora / Vê a vida como chora, vê que triste essa
canção / Não, eu te peço não te ausentes / Pois a dor que agora sentes só se
esquece no perdão / Ah, minha amada me perdoa / Pois embora ainda te doa
a tristeza que causei / Eu te suplico não destruas tantas coisas que são tuas /
Por um mal que eu já paguei / Ah, te suplico não destruas tantas coisas que
são tuas / Por um mal que eu já paguei²⁰¹

O filme termina com esta sequência de cinco canções líricas, o canto dramático e manso de Bethânia, com a personagem integrada à cidade, em um depoimento tanto pessoal quanto de uma geração jovem e sua expressão durante os primeiros anos da ditadura civil-militar.

¹⁹⁹ *Pra dizer adeus* (Edu Lobo / Torquato Neto)

²⁰⁰ SEVERIANO, J; MELLO, Z. H. de. **A Canção no Tempo**: Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 97.

²⁰¹ *Apelo* (Vinicius de Moraes / Baden Powell)

Figura 16 - Maria Bethânia e Jards Macalé caminham pela rua abraçados.



Fonte: *Bethânia bem de perto* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966)

Com estas dezoito canções presentes no documentário, Bressane e Escorel fazem uma trilha musical predominantemente baseada no som direto, sem sobreposições de áudio editadas, sendo fiéis à estética do cinema direto e seu privilégio ao som síncrono das cenas, com exceção às imagens externas. O filme não se rende ao modelo canônico do narrador, nem mesmo com voz da artista, e não há entrevistas, a proposta é não interferir nos acontecimentos. De todo modo as falas de Bethânia no camarim são instigadas em conversa com Bressane. As músicas gravadas no show aparecem atreladas à imagem de sua apresentação, ou como recurso extradiegético construído na montagem, em que as canções integram os momentos cotidianos da personagem. A única canção estrangeira tem a textura da vitrola e no registro de som ambiente, as músicas performadas por Bethânia e Macalé informalmente em casa e no camarim constroem um ambiente íntimo, de canto manso, com ruídos e erros que aproximam o universo referencial da protagonista. Outra questão que podemos identificar é a totalidade de compositores homens nas canções interpretadas por Bethânia, o que reflete o papel da mulher ainda atrelado à de intérprete de ideias masculinas, que tinham até então Maysa e Dolores Duran como maiores representantes da composição feminina, frente à invisibilização de outras autoras, fato estremecido com a geração da contracultura e artistas como Joyce ou Rita Lee que apareceriam a partir de 1968.²⁰²

²⁰² MURGEL, Ana Carolina A. de Toledo. A canção no feminino: Brasil, século XX. In: **Labrys** (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010.

Bethânia bem de perto - A propósito de um show é atravessado não só pelo repertório musical da protagonista Maria Bethânia, mas daquela geração, com todos seus questionamentos. O biógrafo de Jards Macalé aponta que o show da Boate Cangaceiro:

pode ser visto como um evento decisivo na trajetória desses grupos de músicos, seja pelo encontro articulado de amigos no Rio de Janeiro, seja pela entrada de Guilherme Araújo como um empresário experiente, seja como efetivação de um primeiro trabalho em solos cariocas do grupo (ou parte dele) que se iniciou nas noites de 1964 no Teatro Vila Velha em Salvador.²⁰³

O resgate de uma tradição da música popular brasileira diante de um cenário de invasão da música estrangeira, e daí uma busca pelas origens em Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, Luiz Gonzaga ou a cantiga *Minha machadinha*. A música do morro de Zé Kéti, no cinema de Nelson Pereira dos Santos e em *Opinião*, ganhava projeção e junto, novos sambistas ligados a este universo como Paulinho da Viola e Elton Medeiros. A Bossa Nova influenciada pela música americana e sua projeção internacional no início dos anos 60 trazem novos rumos no movimento que em parte busca diálogos com sonoridades afro brasileiras e uma aproximação a uma estética mais popular, surgindo uma canção revigorada do encontro de Vinícius e Baden Powell em duas canções nesta trilha. Finalmente compositores modernos e coetâneos à protagonista, também atentos a todos estes movimentos, Edu Lobo, Torquato Neto, Capinam, Gilberto Gil e especialmente seu irmão Caetano Veloso, anunciando as misturas referenciais que forjaram novas rupturas estéticas que viriam a seguir como a Tropicália e o que veio a ser chamado de MPB.

²⁰³ COELHO, Fred. **Jards Macalé**: Eu só faço o que quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020. p. 117

QUADRO 1

Canções em <i>Bethânia bem de perto</i>				
Tempo	Peça Musical	Composição	Imagem	Som
0'00" - 0'42"	Quem me dera	Caetano Veloso	Close de Bethânia cantando on e créditos iniciais se alternam. Música pausa após cartela com título e plano de imagens de público em espera.	Música
0'42" - 1'18"	Quem me dera	Caetano Veloso	Bethânia sai de um fusca com violão em punho	Bethânia fala em off sobre a vinda da Bahia e as saudades. Ao fundo o instrumental de violão e sopro. "Eu mal cheguei da Bahia e já começo falando da saudade que eu sinto e dessa vontade que eu ando de encontrar, que sei que vou continuar falando, pelo menos até que eu volte lá pelo dia 8 de dezembro pra festa da Conceição. Até que esse tempo chegue eu vou cantando. Eu tenho muito samba pra cantar e se eu canto pensando na Bahia acho que canto até melhor.
1'18" - 2'23"	Quem me dera	Caetano Veloso	Plano continua com Bethânia cumprimentando as pessoas que parecem a esperar. A câmera se aproxima dela. Ela entra pela porta do teatro e rapidamente vemos o cartaz do show. Em plano super próximo o rosto de Bethânia que entra e sai de foco, cobre a totalidade da tela e a revela, enquanto se movimenta e conversa com alguém. Cartela com a informação dos diretores do filme.	Música. Bethânia canta em off.
4'48" - 5'45"	Coração Vulgar	Paulinho da Viola	Música começa no final da sequência anterior com Bethânia no que parece ser o camarim, de cabeça baixa em close up. Em seguida cantando em On, plano em que só ela está iluminada no palco com luz de baixo para cima, com sombras recortadas.	Música

5'45" - 7'45"	Não tem tradução	Noel Rosa - Francisco Alves - Ismael Silva	Perfil de Bethânia em close up conversando com alguém, a câmera se afasta em zoom e a vemos em um sofá de uma sala, com uma máquina de escrever e uma vela à frente. Close-up no rosto de Anecy Rocha, a câmera se afasta em zoom. Ela está sentada fumando em um sofá ao lado de Bethânia, e vemos Caetano em segundo plano fumando. Os três conversam. Anecy serve um café, sorri. Bethânia assina um papel e eles seguem conversando. Anecy ajeita roupa de Bethânia. Eles três saem pela porta do prédio na rua e a câmera os acompanha pelas costas até entrarem em um fusca (táxi)	Música. Bethânia canta em <i>off</i> .
8'12" - 9'14"	Olha pro céu	Luiz Gonzaga - José Fernandes	Bethânia toca e canta informalmente. Detalhes do violão, cordas e fotos coladas. A câmera vai para seu rosto	Música com comentários e ruídos à volta.
13'15" - 14'32"	Deixa	Baden Powell - Vinicius de Moraes	Close de Bethânia cantando on no palco com câmera na mão irregular. Em zoom a câmera se abre para plano americano.	Música
14'32" - 15'37"	I'll Be Seeing You	Sammy Fain - Irving Kahal	Música em som ambiente com vozes ao fundo. Câmera na mão sai de vitrola tocando o disco, passeia por objetos na sala, violão, vemos Jards Macalé lendo a revista "Fatos e Fotos", um álbum de fotografias de Bethânia, capa do LP de Billie Holiday (em que não está a música ouvida). "É um tempo de guerra - show - Maria Bethânia". Bethânia surge na sala falando sobre ir cantar em Portugal e de alguém que a ouviu na Rússia.	Música da vitrola com diálogos e ruídos do ambiente
16'04" - 16'19"	Sorri	Elton Medeiros / Zé Kéti	Bethânia toca ao violão e o som é cortado por copos de bebidas quem homem serve. Na sala estão Bethânia, Macalé e Suzana de Moraes no sofá.	Música com comentários e ruídos à volta.
16'30" - 17'27"	Uma canção	Vinicius de Moraes - Jards Macalé	Um close de Macalé divide o quadro com Suzana que cantarola e elogia a música em <i>off</i> a música sobre poema de seu pai.	Música com comentários.
17'36" - 17'40"	<i>Obra não identificada</i>	Caetano Veloso?	Câmera vai em pan para Bethânia que fala os versos da música.	Música citada.
17'42" - 18'42"	Ave Maria	Caetano Veloso	Close up de Bethânia tocando. Violão em <i>off</i> . Ela canta e elogia a música. Corte seco.	Música com comentários.
20'14" - 21'14"	Este teu olhar	Tom Jobim	Instrumental enquanto Bethânia ajeita sua maquiagem, flauta e violão tocam no camarim.	Música instrumental com comentários e ruídos em primeiro plano.

21'14" - 22'34"	Viramundo	Gilberto Gil - Capinan	Close de Bethânia cantando on em cena no palco até o fim da música	Música
27'22" - 27'53"	Furacão	Jards Macalé - Capinan	Começa em conversa sobre uma turnê estrangeira no fim da sequência. Bethânia conversa e bebe com amigos na calçada, sem som direto.	Música. Macalé canta em <i>off</i>
27'54" - 28'16"	Pierrot Apaixonado	Heitor dos Prazeres - Noel Rosa	Bethânia canta em <i>off</i> . Imagens alternam Macalé sentado na calçada e Bethânia perto dele despetalando uma flor.	Música. Bethânia canta em <i>off</i> - Fonograma do compacto <i>Canta Noel Rosa</i> (1966)
28'18" - 29'23"	<i>Obra não identificada</i>	<i>Autor não identificado</i>	Bethânia e amigos entram em um carro e andam pela cidade.	Música. Bethânia canta em <i>off</i>
29'24" - 30'00"	Minha machadinha	Tradicional	Bethânia e amigos andam pela rua.	Música. Bethânia canta em <i>off</i>
30'01" - 30'55"	Pra dizer adeus	Edu Lobo - Torquato Neto	Bethânia e Macalé andam abraçados até um bar.	Música. Bethânia canta em <i>off</i>
30'56" - 32'30"	Apelo	Baden Powell - Vinicius de Moraes	Bethânia e amigos andam pela rua. Ela observa um pássaro em uma gaiola. Se aproxima e se despede da equipe do filme. FIM.	Música. Bethânia canta em <i>off</i>

CAPÍTULO 4

História de um valente: Uma análise de Nelson Cavaquinho

4.1 Curto-circuito: Hirszman e Cavaquinho

Nelson Cavaquinho²⁰⁴ foi um músico carioca, compositor, violonista e intérprete de uma obra dedicada ao samba. De origem humilde na Zona Norte do Rio de Janeiro, tem sua primeira composição gravada em 1939, *Não faça vontade a ela* por Alcides Gerardi. Na década de 1940 tem sucessos interpretados por Cyro Monteiro, Dalva de Oliveira e Elizete Cardoso, porém é nos bares que Nelson promove sua música, longe das rádios e gravadoras.

Nos anos 1960 o músico será reposicionado tardiamente na música brasileira, e assim como Cartola, tem seus primeiros registros fonográficos, além da atenção da juventude de esquerda que subia o morro carioca na busca de elementos identitários da autenticidade brasileira. Entre setembro de 1963 e maio 1965 o casal Dona Zica e Cartola esteve à frente do bar *Zicartola* no centro do Rio de Janeiro, onde comida e apresentações musicais de novos artistas, e especialmente de veteranos, atraíram a frequência de intelectuais, artistas e universitários. Encontros da juventude, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, com Nelson Sargento, Nelson Cavaquinho, da zona sul de Nara Leão e Carlos Lyra, com Zé Kéti e Clementina de Jesus.²⁰⁵ A mítica em torno de Nelson Cavaquinho até aquele momento cogitava até mesmo que estaria morto, conforme podemos ver no texto de Sérgio Porto para o álbum de *Thelma canta Nelson Cavaquinho* de 1966.

Nelson Cavaquinho quase virava lenda. Carioca legítimo, nascido na Rua Mariz e Barros, com uma vivência de Rio de Janeiro que vem das grandes disputas na Praça 11, os longos papos nos cafés da Avenida Central, os heróicos períodos dos nascimentos das grandes escolas (ele é uma das glórias de Mangueira), com a crescente comercialização do samba e o nascimento da Bossa Nova, ficou apenas na recordação, dado como falecido por muito crítico mal informado. Esse movimento que se iniciou há poucos anos pela revigoração do samba autêntico, essa necessidade que se sentiu de ir buscar nas raízes - como vulgarmente se diz - a seiva que iria retonificar o nosso populário e livrá-lo de uma influência alienígena que estava matando o samba, tudo isso trouxe de volta os grandes sambistas, e entre eles - Nelson Cavaquinho. Duas ou três gravações de sambas seus, as suas

²⁰⁴ NELSON CAVAQUINHO. In: **Enciclopédia Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359598/nelson-cavaquinho>> Acesso em: 06 jul. 2021. p. 1

²⁰⁵ NOGUEIRA, Nilcemar. **De dentro da Cartola: A poética de Agenor de Oliveira**. Dissertação (Mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea - Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2005.

primeiras aparições em público, provaram logo que Nelson Cavaquinho era tudo aquilo que dêle se dizia. E muito mais!²⁰⁶

É através das apresentações no Zicartola que o cineasta Leon Hirszman terá contato com Nelson Cavaquinho, encontro que resulta na presença do sambista na trilha-sonora de seu primeiro longa-metragem. A trajetória de Leon no cinema se inicia em 1957 quando participa do movimento cineclubista na Faculdade Nacional e procura por iniciativa própria o cineasta Nelson Pereira dos Santos e passa a acompanhar as filmagens de *Rio, Zona Norte*, testemunhando o encontro entre o cinema de Nelson e o samba de Zé Kéti.

Vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e ao Cinema Novo, inicia seu caminho dentro do Centro Popular de Cultura (CPC) e vivencia o período pré-golpe de 1964, mobilizando uma geração que vivia as expectativas revolucionárias. Em 1962 dirige *Pedreira de São Diogo*, episódio integrante do longa-metragem por ele idealizado, *Cinco Vezes Favela* (Brasil, 1962), como vimos no capítulo anterior. A experiência ficcional liga de maneira singular sua expressão às discussões do CPC, que colocam o artista como agente de responsabilidade social pela conscientização da classe popular. As câmeras do Cinema Novo se voltam para a favela, a classe marginalizada, o samba. Em 1964, *Maioria absoluta* (Brasil, 1964), em sua primeira experiência documental, um deslocamento territorial para o sertão, cenário signo de pobreza, miséria, fome e da literatura de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Jorge Amado. Um filme que se propõe a dar voz aos analfabetos numa experiência pioneira do uso do som direto no cinema brasileiro, mas que não abre mão de recursos estéticos hegemônicos como o didatismo e a narração do intelectual.

Inserido na constelação do moderno, o jovem cinema brasileiro traçou percursos paralelos à experiência europeia e latino-americana. Viveu, no início dos anos 1960, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano. Por outro lado em consonância com novas estratégias encontradas pelo cinema político, foram típicos, ao longo da década em que, na tônica do "cinema de autor", godardianos e não godardianos discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinéma-vérité*.²⁰⁷

A falecida é o filme seguinte, realizado em 1965, a partir da obra teatral homônima de Nelson Rodrigues. Primeiro filme depois do golpe, Leon constrói uma obra que faz parte da

²⁰⁶ PORTO, Sérgio. **Thelma canta Nelson Cavaquinho**. Texto na contracapa do disco. CBS, 1966.

²⁰⁷ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. p. 15

mudança de direção que o Cinema Novo aponta sobre si mesmo, o intelectual. A melancolia, a morte, a alienação são protagonistas do filme que liga Leon à sua "convivência com os bairros suburbanos, problemas de autodestruição da mulher, a falta de trabalho, a alienação, a presença do futebol... Valores que eu sentia muito de perto".²⁰⁸ É neste lugar que a canção de Nelson Cavaquinho surge na obra de Leon, como veremos a seguir, com a presença de *Luz Negra*.

No mesmo ano de 1965 acontecem as primeiras gravações fonográficas de Nelson Cavaquinho no álbum de Elizete Cardoso, *Elizete sobe o morro*, em que ela interpreta três de suas canções ao lado de obras de Zé Kéti, Noel Rosa, Cartola, entre outros. Sob produção de Hermínio Bello de Carvalho, o disco também é marcante por ter o primeiro registro da voz de Cartola e de uma canção de Paulinho da Viola. Nelson faz participação como violonista em *A flor e o espinho* e canta em *Luz Negra*. No ano seguinte a cantora alagoana Thelma Soares dedica um álbum inteiro à obra de Nelson, *Thelma canta Nelson Cavaquinho*, com arranjos do maestro Radamés Gnattali. Nelson também participa em três canções, *Cuidado com a outra*, *História de um valente* e *Rei sem trono*. Em 1968 a Odeon lança o antológico disco *Fala Mangueira - Cartola, Carlos Cachça, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho e Odete Amaral*, novamente com produção de Hermínio. Somente em 1970, aos 60 anos de idade, com *Depoimento do poeta*, Nelson faz seu primeiro dos quatro discos de carreira. Sobre a valorização do músico naquela década, Napolitano afirma:

Na verdade, ao longo da década de 60, ocorreram dois movimentos, paralelos e complementares, séries históricas diferentes, mas que acabaram como vertentes formativas da redefinição de MPB: por um lado, movimento cada vez mais ligado à indústria fonográfica e televisiva, que tentou mesclar elementos da técnica interpretativa da Bossa Nova aos padrões de escuta populares, ou seja, os sons que vinham do morro e do sertão, mas também elementos do antigo Bolero e do jazz; por outro lado, certos músicos de origem social mais humilde beneficiaram-se do renovado interesse pela música brasileira, vislumbrando a possibilidade de mostrar o seu trabalho ao grande público. Eles ocuparam franjas de mercado e chegaram ao disco, como intérpretes ou como compositores valorizados. Este parece ter sido o caso dos sambistas "do morro" (Cartola e Nelson Cavaquinho, por exemplo) e de alguns intérpretes como Clementina de Jesus.²⁰⁹

No cinema a obra de Nelson Cavaquinho tem sua primeira aparição em *A falecida*, e em 1967, *Mar Corrente*, de Luiz Paulino dos Santos traz *Feliz no amor*, parceria de Nelson

²⁰⁸ SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 155

²⁰⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010. p. 27

Cavaquinho com Zé Kéti. Em 1969, Leon retorna a Nelson e realiza o curta-metragem *Nelson Cavaquinho*, um perfil documental do artista a partir de seus depoimentos e canções que serão ponto de partida para este estudo. Leon havia realizado em 1967, *Garota de Ipanema*, quando música e juventude se tornaram tema central de seu segundo longa-metragem, o primeiro colorido. Depois da adaptação de Nelson Rodrigues, passamos pelos dramas existenciais de mais uma personagem feminina, os registros documentais da Zona Sul carioca e de apresentações musicais, em um dos poucos filmes brasileiros do período que se voltam ao gênero da Bossa Nova.

Com *Garota de Ipanema* tinha mostrado a Bossa Nova, que era a expressão sofisticada de certos grupos da Zona Sul; com *Nelson Cavaquinho* pretendia mostrar a face popular e a manifestação musical da Zona Norte. Foi uma forma de protestar e dar relevo ao povo. *Nelson Cavaquinho*, um filme improvisado, era um teste para a minha segurança. A improvisação é uma maneira de sentir-se mais seguro. Quando se está inseguro e se solta, então aparece a resposta.²¹⁰

É no ano de 1969 que Leon realiza dois filmes que apontam a direções estéticas inteiramente distintas entre si e sua filmografia anterior: o documentário curta-metragem *Nelson Cavaquinho* e *Sexta-feira da Paixão/Sábado de Aleluia* (Brasil, 1969), filiado ao cinema marginal e que integra o longa-metragem em episódios *América do Sexo* (Brasil, 1969). Neste mesmo ano roda *Caetano/Gil/Gal*, filme interrompido e mais um elo entre seu cinema e a música popular, neste caso a jovem MPB.

Nelson Cavaquinho é minha admiração pessoal pelo compositor. (O processo da sociedade em relação ao artista o esmigalha, estraçalha, destrói). É uma personalidade maravilhosa, um grande artista que tento mostrar e divulgar, assim como procuro ajudar às pessoas que mais compreendo. Não é minha obra que vai e pega Nelson Cavaquinho e o inclui na minha filmografia. Não, é a minha vida. Nesse sentido, é exemplar compreender Jean Vigo, um autor que jamais desliga sua vida do que faz. Essa relação direta entre as coisas e a vida é a obra.²¹¹

Fica evidente a visão, ainda no final da década de 1960, de Nelson como um verdadeiro Espírito da Luz de *Rio*, *Zona Norte*, compositor sambista injustiçado e deslocado do mercado de bens culturais que naqueles anos se forjava. Ausente das TVs, sem discos autorais, o discurso presente em seu primeiro álbum reforça esta ideia:

²¹⁰ HIRSZMAN, Leon. **É bom falar**. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. p. 28

²¹¹ HIRSZMAN, Leon. Leon Hirszman: Ficção e confissão. [Entrevista concedida a José Carlos Monteiro]. **Revista Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 176-192, set/out.1996. p. 188

Aqui está o resultado da primeira oportunidade que deram a NELSON CAVAQUINHO para gravar. Um LP só seu, naturalmente, pois, antes, houve em 66 aquela tímida participação em Luz Negra com Elizeth Cardoso. Neste disco (“ideia audaciosa de Paulo César Costa”, como observou Sérgio Cabral na contracapa do relançamento de 1974), NELSON CAVAQUINHO é o compositor (com parceiros), e o intérprete. E pela primeira vez, após mais de 40 anos produzindo.²¹²

Entendendo a música como um elemento fundamental e presente de forma tão expressiva na cinematografia de Leon, é possível através dela analisar aspectos desta obra. O samba tem lugar especial e passa por *Pedreira de São Diogo*, com a percussão de Hélcio Milito e o samba como mobilização popular; em *A falecida* o samba de morro carioca sofisticado pela orquestração e ambientando o subúrbio; a Bossa Nova internacional da Zona Sul do Rio de Janeiro em *Garota de Ipanema*; o perfil de um músico em *Nelson Cavaquinho*; as origens de um subgênero em *Partido Alto* (Brasil, 1978); a festa do samba em *Rio, carnaval da vida* (Brasil, 1978); *Pode guardar as panelas* de Paulinho da Viola em *ABC da greve* (1979/90); o samba paulista trilha-sonora do movimento operário sindicalista em *Eles não usam black-tie* (Brasil, 1981); e os bastidores da apresentação musical brasileira em Roma de *Bahia de todos os sambas* (Brasil, 1984/96), filme dele e Paulo César Saraceni.

Se esse gênero musical tornou-se fundamental para Hirszman, a ponto de adquirir grande relevo em sua obra, isso não se devia apenas ao lado estético da canção, mas principalmente porque para o cineasta essa era uma expressão que continha em sua essência um sentimento de comunidade. Visto por ele como voz de um povo, cuja performance se realizava no coletivo, o samba aparecia em seus filmes como manifestação, por vezes debochada, por vezes melancólica, das angústias e desejos que provinham de uma urbanidade localizada nos subúrbios, nas periferias e nas favelas.²¹³

²¹² FERRETE, João Luís. **Depoimento do poeta**. Texto na contracapa do disco. Continental, 1983.

²¹³ CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. p. 123-124

4.2 Ele e as flores: Análise das canções em *Nelson Cavaquinho*

Nelson Cavaquinho foi realizado em 1969 por Leon Hirszman, com fotografia de Mário Carneiro, som direto de Gilberto Macedo e montagem de Eduardo Escorel. Em testemunho disponível na biografia de Hirszman²¹⁴ realizada por Helena Salem, Mário Carneiro conta sobre sua presença no filme, realizado em preto e branco, em 35mm, filmado em três dias na casa do músico em Bangu, bairro do subúrbio carioca, e na quadra da Mangueira.

O Leon sempre gostou da minha fotografia em preto e branco, em *Couro de gato, Porto das Caixas*. Acho que ele me chamou por isso, pelo próprio ambiente em que o Nelson Cavaquinho vivia, a pobreza, aquela coisa rarefeita que era a casa do Nelson. Aquela boemia assumida do Nelson, que praticamente não tinha parente nenhum. Ele achou que tinha de filmar um ambiente que era a pobreza, que estivesse muito na imagem mesmo.²¹⁵

O som de *Nelson Cavaquinho* é inteiramente composto pelo som direto captado para o filme, com depoimentos e canções que estão presentes na quase totalidade de sua banda sonora. São dez músicas compostas pelo protagonista com diferentes parceiros, sempre interpretadas por ele e seu violão. Não temos a informação de até que ponto são parcerias reais, sabendo da problemática que sua obra passou, com obras roubadas e co-autorias vendidas, o que nos relembra mais uma vez *Rio, Zona Norte*.

Parceiros de Nelson, como Guilherme de Brito e Jair do Cavaquinho, estão acima de qualquer suspeita. Outros, porém, e só nosso focalizado tem o direito de denunciar, constituem “parceiros”. Em depoimento publicado em fascículo recente da “Abril Cultural”, NELSON CAVAQUINHO desabafa sem rebuços: “Não estou reclamando. Era coisa da época, e alguns desses meus ‘parceiros’ me ajudaram muito nos momentos difíceis e eu dei parceria como forma de retribuir o que eles haviam feito. César Brasil, por exemplo, era gerente de um hotel onde, sempre que estava sem dinheiro, eu dormia sem pagar nada. Naquela época também não existia direito autoral e a música rendia o que o parceiro pagava”.²¹⁶

As canções integram uma camada lírica de performance musical e textual através das letras que narram fragmentos da trajetória do artista, vivenciadas ou testemunhadas por ele. Como aponta Mariana Baltar:

²¹⁴ SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 189

²¹⁵ SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 189

²¹⁶ FERRETE, João Luís. **Depoimento do poeta**. Texto na contracapa do disco. Continental, 1983.

Nelson Cavaquinho (Leon Hirszman, 1969) é um belo exemplo, inclusive instaurando uma certa diferença no uso do plano sonoro no quadro dos documentários, ao abandonar a entrevista e fazer com que as músicas do cantor – captadas como som direto, mas, por vezes, montada fora de sincronia com a imagem – atuem como sua fala. Através das palavras e da sonoridade das belas canções, o personagem de Nelson Cavaquinho vai se construindo tanto como homem quanto como artista popular, colocando em cena, ao mesmo tempo, a questão mais individual, vinculada à trajetória de vida, e mais social.²¹⁷

Mário Carneiro acrescenta ainda em seu depoimento informações interessantes acerca das filmagens em Bangu, que demonstram certa informalidade na realização que vai buscar o registro do personagem não em um palco ou estúdio, mas em sua própria casa, em sua vida íntima. O bar como segunda locação se apresenta como uma extensão da casa, locais que se alternam como cenário ao longo do filme sem fronteiras demarcadas, realçando a personalidade boêmia de Nelson Cavaquinho.

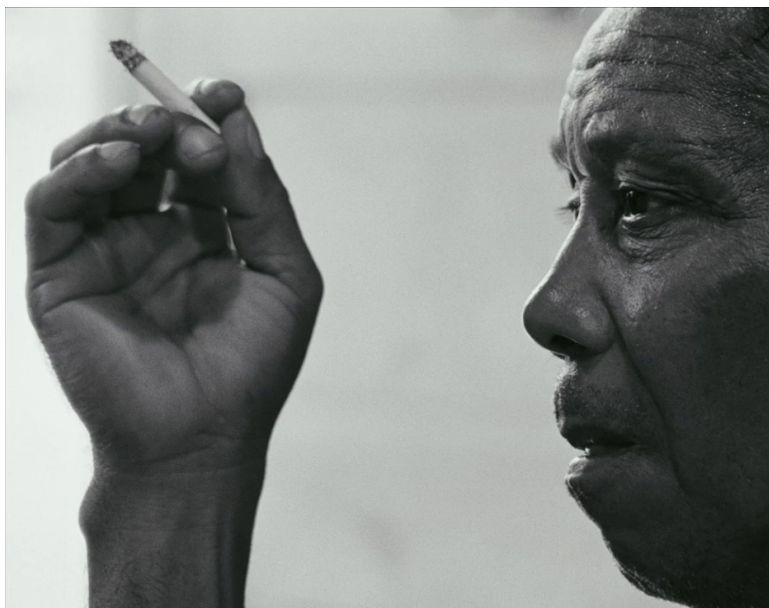
Lembro que a gente marcou às 8 horas no dia da filmagem, fomos para Bangu com o material, mas a casa do Nelson estava fechada. Ele chegou às 9, com o violão embaixo do braço, não tinha dormido. Abriu a casa, tinha umas galinhas andando em cima da mesa, realmente era uma casa doida. Muito carinhoso, trouxe umas vizinhas e disse: 'Minhas comadres vão dar um jeito nisso'. Apareceram as vizinhas, arrumaram um pouco a mesa, trouxeram dois ovos que misturaram com farinha para ele, enquanto isso as galinhas ciscavam pedaços de pão. Depois, ele falou: 'Eu vou ali na minha esquininha dar uma limpada da goela.' Pegou uma jurubeba [vinho feito da planta jurubeba], que quem bebe muito usa como remédio, uma coisa amarga que te refaz sem ficar bêbado, depois tomou uma cachacinha, começou a falar e a voz já foi saindo legal. Depois pegou o violão e a voz estava ótima.²¹⁸

A jurubeba realça o aspecto boêmio e também a fragilidade desta voz. Marcada pelos quase sessenta anos de idade de um artista que não construiu uma obra como intérprete, a voz do canto de Nelson em suas próprias composições e somada a seu característico toque de violão, são elementos que formam a singularidade do músico.

²¹⁷ BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa**: Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese (Doutorado) Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007. p. 78

²¹⁸ SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 189-190

Figura 17 - Perfil de Nelson Cavaquinho segurando cigarro



Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

O filme começa com os letreiros sobre tela preta em silêncio e no primeiro corte para a imagem do perfil de Nelson Cavaquinho entra a canção *Risos e Lágrimas*, parceria de Nelson com Ruben Brandão e José Ribeiro até então inédita, pois só seria gravada em 1976 por Clara Nunes, e nunca houve gravação fonográfica de Nelson. A canção em primeira pessoa, de uma mulher desejada:

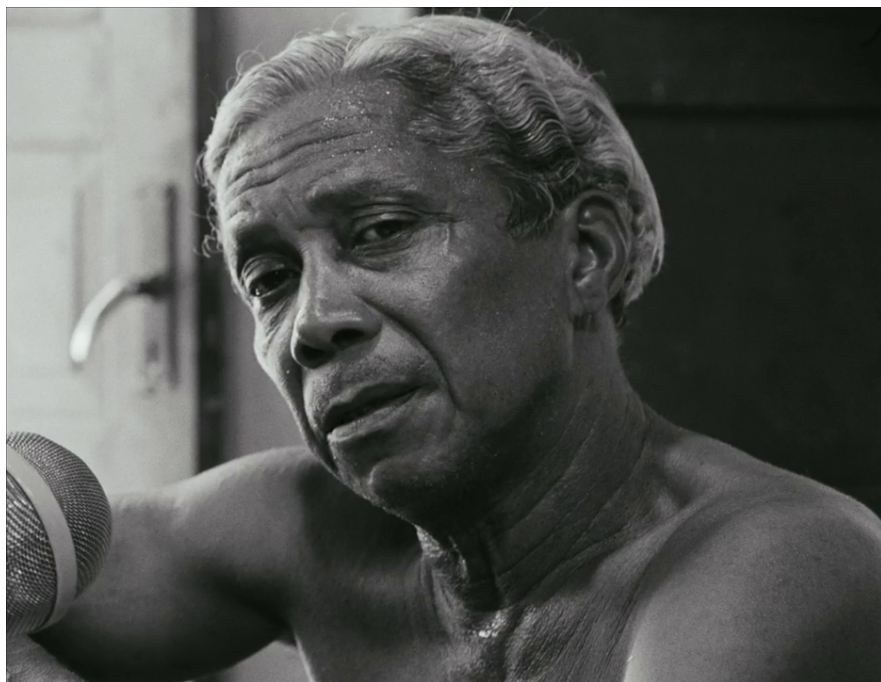
Ah, eu sou aquela Dama das Camélias / Ah, que fez vibrar diversos corações / Em carnavais que passaram nas avenidas e salões / Despertando ambições / Ah, eu não sou esquecida / Entre palhaços e pierrôs, sou sempre a preferida / Choro, risos e lágrimas / Em fantasias eu vi rolar / Mas, sendo a Dama das Camélias / Nem o pranto colorido me fez silenciar²¹⁹

Risos e lágrimas nos coloca em contraste entre a melancolia e o ambiente carnavalesco supostamente alegre das festas, e acompanha a imagem do protagonista fumando, de olhar pensativo. Em contraponto, ao seu redor aparecem dois homens que cantam e gesticulam, aparentam embriagados, sem que ouçamos o som deles. Em primeiro plano, Nelson está à frente do microfone que sangra pela lateral, expondo o aparato técnico, a música segue em segundo plano sonora sobreposta ao depoimento de Nelson Cavaquinho que vemos em seguida:

²¹⁹ *Risos e Lágrimas* (Nelson Cavaquinho/ Ruben Brandão/ José Ribeiro)

Eu nasci em 1910, e pra cá já passei por tantas coisas tristes, e não sei se essas músicas que eu faço é...se estará dentro no...está no meu sofrimento sim porque até minhas músicas... minhas músicas são tristes né. Agora eu gosto muito de palestrar com amigos, essa coisa, brincar, porque tristeza só nas músicas, sabe?

Figura 18 - Nelson Cavaquinho em depoimento.



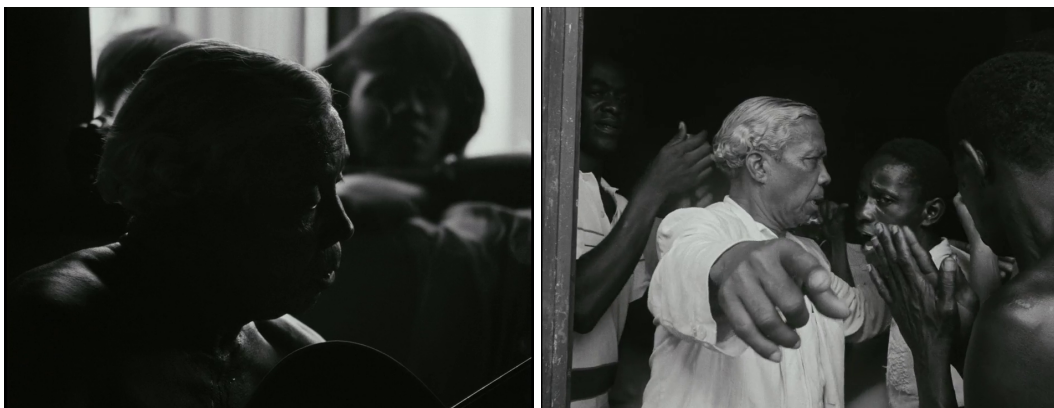
Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

A tristeza, a morte, temas recorrentes e singulares na obra de Nelson Cavaquinho aqui são colocadas pelo autor por um lado como parte de sua história e por outro contraditório como mero tema das músicas, e não pessoais. A melancolia marcante da segunda fase do Cinema Novo pós-golpe civil militar de 1964 ecoa entre Nelson e Hirszman, e este sentimento que marca em *Garota de Ipanema* e a juventude da Zona Sul, é retomado naquele momento de repressão acentuada com o AI-5 recém instituído, porém sob novo olhar.

E o próprio Hirszman mencionou suas dificuldades pessoais naqueles tempos pós-AI-5, o recurso ao improviso como forma de recuperar a segurança abalada. Ou seja, a clareza, aqui, era de que ele precisava se soltar para se redescobrir. Através do retorno ao seu mundo conhecido - do samba, da Zona Norte, da cultura nacional e popular - com a liberdade de reenxergá-lo para se redefinir. Certeza e incerteza umbilicalmente ligadas, à procura do novo. Que resultaram numa pequena obra-prima, na qual Hirszman exercitou toda a sua generosidade, inteligência e sensibilidade de grande documentarista.²²⁰

²²⁰ SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 190

Figura 19 - À esquerda Nelson Cavaquinho canta com crianças ao fundo. À direita Nelson discute na porta do bar.



Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

A segunda música é *História de um valente*, também parceria com José Ribeiro, e gravada anteriormente por Thelma em 1966 com a participação de Nelson, que faria sua versão em *As flores em vida*, álbum de 1985. O músico surge em imagem em silhueta interpretando a música, e ao fundo crianças na janela. A valentia e coragem da malandragem tomam o lugar da melancolia, e Nelson surge com vários homens que cantam e batem palmas na porta do bar, enquanto Nelson parece tentar acalmar um deles. No plano seguinte ele discute com este homem, se senta e enxuga o rosto com um pano e encara a câmera. Novamente só a música ocupa o lugar sonoro.

Quem diz, não mente / Na mão de um fraco / Sempre morre um valente (2x)
/ Sou daquele tempo do Brancura / Que os fracos mandavam / Os fortes para
a sepultura / Quem diz, não mente / Na mão de um fraco / Sempre morre um
valente²²¹

A figura do malandro tem uma relação importante com a música popular e é evocada por Nelson na canção de forma fatalista, um dos aspectos que tornam a malandragem singular em seus versos, como aponta José Novaes:

Quem se aproxima da caracterização de malandro, na análise sociológica de A. Candido, em seus exemplos, é Zé Pretinho; os outros citados, Brancura, Baiaco, etc. são delinquentes, criminosos, alguns mesmo assassinos perversos e brutais. Sobre estes, Néelson Cavaquinho compôs um samba, em que se refere expressamente a Brancura e a Noel, "História de um valente".²²²

²²¹ *História de um valente* (Nelson Cavaquinho/José Ribeiro)

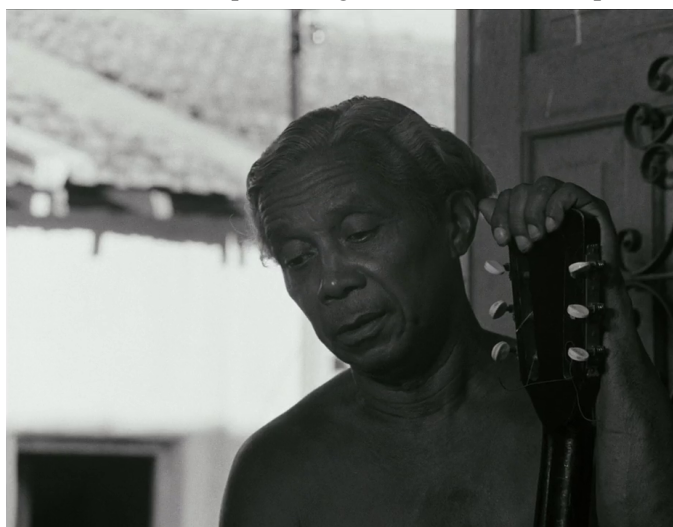
²²² NOVAES, José. **Néelson Cavaquinho**: Luto e melancolia na Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Intertexto/Oficina do autor, 2003. p. 113

As informações inseridas no texto complementar ao disco de Thelma Soares, escrito por Sérgio Porto, dão mais ingredientes à porção biográfica e história desta canção:

Na letra ele conta um pouco a sua história, a história dos sambistas dos velhos tempos. O Brancura que ele cita em sua letra é o falecido e valente Silvio Fernandes, que ninguém conhecia pelo nome e sim pelo mencionado apelido e pelos sambas que fez e se tornaram clássicos do nosso populário, tais como "Deixa essa mulher chorar", gravado pela dupla Mário Reis-Francisco Alves; "Me admira você", sucesso de Chico também; ou "Carinho eu tenho até demais", gravado por outro sambista famoso - Ismael Silva. O verso de Noel Rosa que Nelson relembra é do samba "Século do Progresso".²²³

Seguindo o mesmo recurso anterior, a música vai para segundo plano para novo testemunho do protagonista que surge sentado com violão em punho em frente da porta de casa, que assim como a janela, encontra-se sempre aberta, colocando a rua e os vizinhos sempre como parte de seu ambiente particular.

Figura 20 - Nelson Cavaquinho segura violão sentado à porta de casa.



Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

São coisas que eu passei na minha vida né. Assim com um samba que eu fiz, samba 'Dona Carola', que esta criatura olhava por todos né. Então essa Dona Carola disse assim 'Nelson, você está numa situação mar, então eu vou dar um jeitinho.' Então é uma dessas músicas, é esta música aqui né.

Ele introduz a cena de *Dona Carola*, música dele, Nourival Bahia e Walto Feitosa que foi lançada por Nerino Silva em 1963, foi gravada pelo Conjunto Rosa de Ouro em 1965 e

²²³ PORTO, Sérgio. **Thelma canta Nelson Cavaquinho**. Texto na contracapa do disco. CBS, 1966.

por Nelson somente em *As flores em vida*. Narrando fatos que parecem biográficos, ele diz na canção que parece tentar se lembrar e canta inteiramente em cena. É curioso ele dizer neste momento que nasceu em 1910, pois na gravação do programa *MPB Especial* ele desmente a informação "Eu nasci em 28 de Outubro de 1911, mas meu pai, pra mim e pra Polícia Militar então, aumentou a minha idade. Aí eu fui pra Polícia como se eu tivesse a idade de... Como se eu tivesse nascido em 1910, mas eu nasci mesmo em 1911, idade mesmo certa."²²⁴

Levantei-me da cama / Sem poder / Até hoje ninguém / Veio me ver / Fui amigo enquanto / Eu tive dinheiro / Hoje eu não tenho companheiro / Hoje eles fogem de mim, mas não faz mal / Amigo é só pra levar meu capital / Se não fosse Dona Augusta e a Dona Carola / Eu saía do Hospital de camisola...²²⁵

Luz negra, de Nelson e Amâncio Cardoso, surge em seguida em versão instrumental, em um quase improvisado dedilhado. A canção teve sua primeira gravação por Baden Powell em 1961 na versão instrumental de *Um violão na madrugada*, mas seu sucesso veio em 1964 com a versão cantada de Nara Leão em seu primeiro disco, *Nara*. A cantora era frequentadora do Zicartola, assim como Leon, que no ano seguinte inseriu em *A falecida* o tema de *Luz Negra*. A canção é incorporada naquele filme em arranjo instrumental de Radamés Gnattali, e como aponta Fernando Morais²²⁶, o papel do maestro "fronteiriço entre a cultura popular e a erudita" corresponde ainda a uma fidelidade às narrativas clássicas, numa tentativa de sofisticação daquela expressão popular. O mesmo vemos quando o mesmo maestro se encontra com Zé Kéti em *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e na dobrada parceria com Leon em *Eles não usam black-tie*, em 1981, sobre o samba de Adoniran Barbosa. Nos anos seguintes, em gravações de Elizete Cardoso, Noite Ilustrada, Caçulinha e Thelma.

Como foi dito, Nelson Cavaquinho é um dos três grandes sambistas desvendados ao grande público pela musa da bossa nova, Nara Leão, em seu LP de estreia. Entre as músicas deste disco está um samba de título antinômico, "Luz Negra", exemplo perfeito do estilo trágico de Nelson Cavaquinho. Sendo um dos muitos artistas de esquerda que frequentavam o restaurante "Zicartola", para ouvir na fonte a música dos sambistas, o falecido cineasta Leon Hirszman teve, num daqueles encontros, a ideia de pedir a Nelson um tema para o seu primeiro longa-metragem. O filme era "A Falecida", baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, com Fernanda Montenegro no papel principal, e a música, "Luz Negra". Orquestrado para o filme por Radamés Gnattali, o samba ganhou uma letra,

²²⁴ *MPB Especial* - Nelson Cavaquinho - 1973

²²⁵ *Dona Carola* (Nelson Cavaquinho/Nourival Bahia/Walto Feitosa)

²²⁶ COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 162

muito elogiada e até considerada shakespeariana, o que seria um exagero: “Sempre só / eu vivo procurando alguém / que sofra como eu também / e não consigo achar ninguém / (...) / a luz negra de um destino cruel / ilumina o teatro sem cor / onde estou desempenhando o papel / de palhaço do amor...” “Luz Negra” é o que na gíria pode ser definido como o máximo de “música para baixo”, mormente em função da adequada melodia da primeira parte, que, em linha descendente, finaliza num impressionante grave, como se estivesse chegando ao fundo de um poço. Este samba consolidaria o seu sucesso ao ser regravado em junho de 65 por Elizeth Cardoso, no LP “Elizete sobe o morro”, com a participação de um grupo de bambas como Nelson Sargento, Paulinho da Viola e o próprio Nelson Cavaquinho, que canta a segunda parte²²⁷

Aqui, *Luz Negra* aparece sobreposta ao depoimento em que Nelson fala de sua origem familiar, a infância humilde, de sua mãe lavadeira, o tio músico e quando fala do pai entra a música que acompanha o depoimento que logo se torna *off* sobre imagem de Nelson caminhando pela rua e falando com vizinhos, até que vem ao encontro da câmera.

Figura 21 - Nelson Cavaquinho caminha por rua de Bangu, Rio de Janeiro.



Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

..meu velho estava reformado, e ele tinha um instrumento que chama-se contrabaixo. Então esse instrumento depois foi indo, foi indo, depois meu velho foi pro Cais do Porto, e esse instrumento nós começamos a sair com ele no carnaval, eu e meus irmãos, e começamos depois 'esse negócio não está bom', então começamos a vender um pedaço do instrumento sabe, o negócio foi embora, foi bocal, foi tudo.

²²⁷ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 75

Nelson está bebendo cerveja na boca da garrafa sentado à uma mesa dentro de casa, a música *Pimpolho moderno* inicia em, em interpretação embriagada. A câmera percorre o cômodo mostrando crianças, homens e uma mulher ao redor, do lado de fora da casa pela janela. Um homem dá cerveja para duas crianças enquanto Nelson ri e fala. Nelson segura um pintinho, mostra para a câmera e coloca sobre a mesa. A canção dele e Gerson Filho, já gravada até então por Ary Lobo em 1961 e Noite Ilustrada em 1964, segue o tema da infância da sequência anterior, atravessando elementos de irreverência e controvérsia, presentes na letra e na imagem do filme.

Dos filhos meus o caçulinha é o fim / Saiu ao pai, ele é igualzinho a mim / Já está de olho na filhinha do vizinho aí ao lado / Parece que mais tarde isso não vai dar bom resultado / Fazer um samba para ele é de colher / Ele tem cinco anos, só diz assim / Papai, me arranja uma mulher / Eu estou preocupado / Com os atos do pimpolho / Ao passar por uma jovem / Ele logo pisca o olho / Se eu entro no barbeiro / Ele também quer se barbear / Diz que é Vasco, até charuto / O garoto quer fumar / Cumprimenta todo mundo / Como adora uma viola / Cismou que a Teresinha / Agora está lhe dando bola / Dos filhos meus o caçulinha é o fim²²⁸

Figura 22 - À esquerda, Nelson Cavaquinho bebe cerveja na boca da garrafa. À direita, vizinhos na porta da casa de Nelson Cavaquinho.



Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

Sobre a presença da vizinhança no filme, da abertura ao improvisado é interessante o depoimento de Mário Carneiro:

(...) o Leon tinha uma cabeça muito clara do que ele queria fazer. E tinha uma delicadeza enorme com o assunto, que no caso era o Nelson. Era um diretor de deixar a coisa fluir o mais natural possível, espontânea. (...) Ao contrário dos primeiros filmes dele, mais construídos, esse foi se desenvolvendo um pouco dos momentos do Nelson. Era bem documentário mesmo, no sentido de documentar o que aparece, indo pela casa adentro, o

²²⁸ *Pimpolho Moderno* (Nelson Cavaquinho/Gerson Filho)

colchão no chão, a vizinhança, quem chegava entrava no filme, tudo foi sendo aproveitado.²²⁹

Caridade, de Nelson e Ermínio do Vale, é introduzida pelo próprio como o samba mais sincero que fez. Sobre imagens de um almoço na quadra da Mangueira, novo cenário, ouvimos a canção que teve o primeiro registro de Blecaute em 1954 e foi gravada por Nelson em seu primeiro disco, de 1970.

Não sei negar esmola / A quem implora a caridade / Me compadeço sempre de quem tem necessidade / Embora algum dia eu receba ingratidão / Não deixarei de socorrer a quem pedir o pão / Eu nunca soube evitar de praticar o bem / Porque eu posso precisar também / Sei que a maior herança que eu tenho na vida / É meu coração, amigo dos aflitos / Sei que não perco nada em pensar assim / Porque amanhã não sei o que será de mim...²³⁰

A Estação Primeira de Mangueira que foi homenageada por Cavaquinho em diversas canções como *Sempre Mangueira*, *A Mangueira me chama*, *Pranto de Poeta* ou *Rio, tu não és mais criança* também prestou sua ode ao sambista no enredo de seu centenário com *O filho fiel, sempre Mangueira* em 2011. Ligando o espaço comunitário da escola de samba ao tema generoso da canção, vemos de dentro de uma barraca de comidas pessoas sendo servidas. Samba, caridade e coletivo se encontram em Mangueira. Nelson está do outro lado, sentado em uma mesa, rodeado de pessoas. Corta, e a câmera percorre as mesas de pessoas comendo e bebendo. A câmera chega na mesa em que Nelson aparece sentado ao lado de Leon Hirszman e outras pessoas. Nelson aponta para a câmera e fala com alguém da equipe. É interessante notar como o diretor encontra-se ali despercebido, nem por trás da câmera, nem como figura em destaque, intervindo na cena, Leon é neste momento parte da comunidade que retrata.

²²⁹ SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 190

²³⁰ *Caridade* (Nelson Cavaquinho/Ermínio do Vale)

Figura 23 - Nelson Cavaquinho, Leon Hirszman e outras pessoas à mesa na quadra da Mangueira.



Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

No plano seguinte o filme se desloca da imagem do músico e de forma humorada e desconfortável a câmera persegue uma mulher enquanto ouvimos *A flor e o espinho*. Ela tenta desviar e se esconder da filmagem. Ao ser buscada pela câmera atrás de outras mulheres ela corre. Com os versos "Tire o seu sorriso do caminho / Que eu quero passar com a minha dor / Hoje pra você eu sou espinho / Espinho não machuca a flor / Eu só errei quando juntei minha'alma à sua / O sol não pode viver perto da lua", *A flor e o espinho*, de Nelson, Alcides Caminha e Guilherme de Brito teve estreia fonográfica em 1957 por Raul Moreno, depois Venilton Santos no ano seguinte, Noite Ilustrada em 1964, Elizete Cardoso em 1965, Thelma em 1966 e está no primeiro disco de Nelson.

Figura 24 - Mulher tenta se esconder da câmera que a persegue.



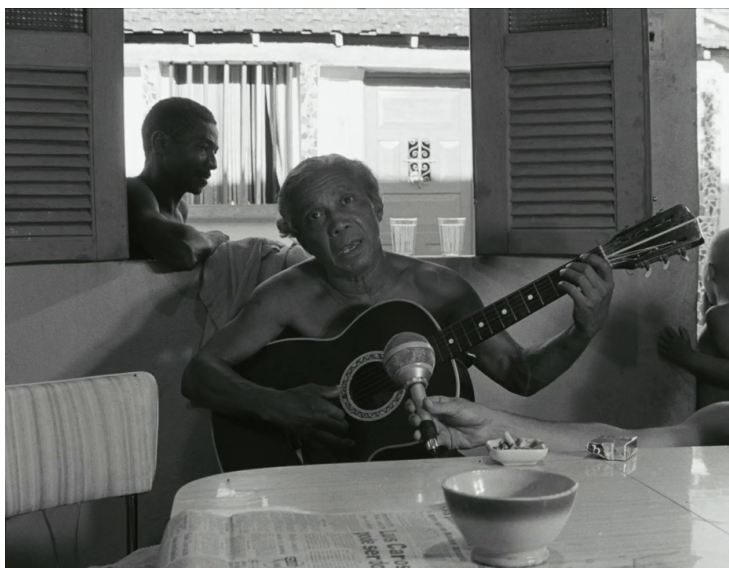
Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

Voltando à casa de Nelson e ao depoimento do poeta, a música continua sobreposta pela fala do artista. O microfone aparente e a referência a membros da equipe do filme presentificam de forma mais acentuada o mecanismo do filme. Ele expõe neste momento o falecimento do sobrinho que havia acontecido durante as filmagens e que o havia afetado emocionalmente, introduzindo o tema da morte e do luto, ainda que de forma humorada.

Eu acho melhor assim né. Agora tanta coisa, eu já estou contrariado por causa do meu sobrinho, essas coisas, sabe como é, elas fogem. Agora pra mim me lembrar de uma música que já fiz há tanto tempo, com Guilherme, me lembrei ainda agora, mas num sacrifício muito grande. Que eu tô com aquela mágoa, aquelas coisas que, não estou como nos outros dias, aquela alegria, aquelas coisas todas né. Então acho que vocês devem...Porque depois vem aquela descrição, aquela coisinha, não é isso? Agora eu acho melhor vocês pensar, Gilberto que já está acostumado a andar nessas (...) comigo... Ó o Micinho, Micinho taí, peraí. Então, o Micinho é um dos sofrendores comigo aí, ele sofre, mas ele sabe sofrer também, perdeu velha dele também, que é que há? Tá todo mundo embarcado. Eu tô nessa base também de esperar a minha vez, mas eu não vou agora não, peraí. Ainda temos que comer muita rabada com batata, que é que há?

Sobre o ocorrido, Mário Carneiro esclarece na biografia de Salem: "Durante a filmagem começou a chover muito e veio a notícia que um sobrinho dele, que estava mexendo em fios de alta tensão, levou um choque e morreu eletrocutado. O Nelson ficou muito chocado, chorou na hora."²³¹

Figura 25 - Nelson Cavaquinho canta.



Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

²³¹ SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 188

Com *Revertério*, dele e Guilherme de Brito, vem o plano-sequência da interpretação desta canção que só teve gravação de Raimundo Fagner e Thelma em 1982 e nunca foi registrada pelo autor. Tal fato demonstra que estes "inventários do presente", na expressão de Ismail Xavier, propostos pelo cinema moderno, registraram expressões inéditas e singulares de nosso percurso histórico e cultural. Na imagem, Nelson de olhar vazio em Plano Conjunto, com homem apoiado sobre o parapeito da janela atrás dele, crianças na porta e o braço de Gilberto segurando o microfone. Em primeiro plano está uma mesa com jornal e cigarros.

Do pó vieste e para o pó irás / Neste planeta tudo se desfaz / Não deves sorrir do mal-estar de alguém / Porque o teu castigo chegará também / Vives como um fidalgo / Guarda a tua riqueza / Que eu ficarei com a pobreza / Eu me considero rico em ser pobre / Sejas como eu que sempre soube ser nobre / Tens um coração de pedra, de ninguém tens dó / Tu também és um que vieste do pó / Vives como um fidalgo / Guarda a tua riqueza / Que eu ficarei com a pobreza²³²

Figura 26 - À esquerda, altar com imagem de santos, preto velho e conchas. À direita Nelson Cavaquinho fuma sentado à sua cama.



Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

Da "pobreza" de *Revertério* o silêncio atravessa e sublinha a sequência de imagens da intimidade aprofundada na casa simples do músico, o altar de sua espiritualidade, o colchão de palha no chão, Nelson sentado fumando em uma cama. Ouvimos *Eu e as flores* e o tema da morte persiste sobre uma pia com copos, chaleira, panelas e um quintal traseiro com galinhas, plantas e entulhos. *Eu e as flores*, parceria com Jair do Cavaquinho, tem primeiro registro do próprio Nelson em 1968 no álbum *Fala Mangueira*. Os versos "Quando eu passo / Perto das flores / Quase elas dizem assim / Vai que amanhã enfeitaremos o seu fim" tem um discreto acompanhamento de uma batucada, possivelmente de prato, e emenda de forma

²³² *Revertério* (Nelson Cavaquinho/Guilherme de Brito)

orgânica na música seguinte, *Vou partir*. Plano geral noturno do bar e Nelson está sentado em uma mesa, rodeado de pessoas tocando. A câmera se aproxima em *zoom in*. Um homem batuca ao seu lado. Corte para plano distante do bar, pequeno ponto de luz envolvido pela tela negra. As pessoas cantam em coro junto a Nelson sua parceria com Jair do Cavaquinho, lançada por Elizete Cardoso em 1965 e gravada por Nelson em 1973 no álbum *Nelson Cavaquinho*. A malandragem do homem que deixa a mulher num dia de carnaval, com a incerteza de sua volta, retomando o tema carnavalesco que na canção de abertura coloca a mulher cobiçada como protagonista. O coro, marca da música de Nelson, entra e fecha o filme, como se jogasse a música de Nelson para o mundo.

Vou partir não sei se voltarei / Tu não me queiras mal / Hoje é carnaval /
Partirei para bem longe / Não precisas te preocupar / Só voltarei pra casa /
Depois que o carnaval acabar, acabar / Vou partir não sei se voltarei / Tu não
me queiras mal / Hoje é carnaval²³³

Figura 27 - Nelson Cavaquinho canta rodeado de pessoas em bar iluminado na escuridão.



Fonte: *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)

Nelson Cavaquinho apresenta um perfil do músico através de dez canções que compõem a trilha musical do filme. Mais precisamente, são dez sambas compostos por Nelson Cavaquinho e parceiros variados, todas performadas e registradas em som direto. Leon não obedece à correspondência síncrona entre som e imagem, e através da montagem dinamiza a forma como as músicas são inseridas, ora como número musical apresentado pelo protagonista, ora em diálogo com imagens de seu cotidiano boêmio e suburbano.

²³³ *Vou partir* (Nelson Cavaquinho/Jair do Cavaquinho)

Notamos uma certa correspondência na ordem entre as músicas que aparecem no filme e os compositores parceiros de Cavaquinho. Em sequência começamos com duas parcerias com José Ribeiro (*Risos e Lágrimas* - triceria com Ruben Brandão - e *História de um valente*); Nourival Bahia e Walto Feitosa (*Dona Carola*); Amâncio Cardoso (*Luz Negra*); Gerson Filho (*Pimpolho Moderno*); Ermínio do Vale (*Caridade*); duas com Guilherme de Brito (*A flor e o espinho* - triceria com Alcides Caminha - e *Revertério*) e mais duas finais com Jair do Cavaquinho (*Eu e as flores* e *Vou partir*). Desta forma, temas particulares, frutos de cada um destes encontros, permanecem agrupados em uma lógica que passa pelas diversas nuances do gênero do samba, escolhido como símbolo da busca da identidade nacional, como genuína da cultura brasileira. Expressão negra periférica, o samba é associado à resistência, arte imune ao neocolonialismo cultural apontado por Glauber no manifesto *A Eztétyka da fome*. O projeto de uma música e cinema brasileiros modernos passava pela pelas décadas de 1950 e 60 pela afirmação da identidade nacional periférica e subdesenvolvida, e como Ismail Xavier coloca, é notável como o samba de morro permanece intacto às revisões ou renovações propostas tanto pela Bossa Nova, como pelo Cinema Novo. (XAVIER, 2001)

Malandragem, boemia, resistência, melancolia pelo amor perdido, morte, luto, são os temas que permeiam a obra de Nelson apresentada neste filme e que ecoam nas questões investigadas pelo Cinema Novo, e no trabalho de Leon. Se antes Hirszman já apontava sua conexão com o samba, ainda mediado e reconfigurado pela figura do maestro sofisticador daquela linguagem, em *Nelson Cavaquinho* ele vai até a fonte. O filme torna-se singular em sua filmografia, inclusive póstuma, que busca de forma pensada certo didatismo como ideal político conscientizador, e abre mão neste documentário da figura do narrador. O cineasta volta à classe popular e ao preto e branco após *Garota de Ipanema* e *a elite em cores*. Em *Nelson Cavaquinho* o cinema de Leon Hirszman se redireciona a este universo e também às origens do cineasta no subúrbio carioca, o que podemos talvez vislumbrar com sua aparição no filme, à mesa com Nelson, integrado, parte daquela comunidade.

QUADRO 2

Canções em <i>Nelson Cavaquinho</i>				
Tempo	Peça Musical	Composição	Imagem	Som
1'10" - 2'35"	Risos e lágrimas	Nelson Cavaquinho/ Ruben Brandão/ José Ribeiro	Nelson Cavaquinho em <i>close up</i> fumando, pensativo. Com um copo de cachaça na mão ele está em um bar, com dois homens que cantam ao seu redor, sem que ouçamos. Eles estão animados, enquanto Nelson aparenta estar embriagado e incomodado.	Música.
2'35" - 3'00"	Risos e lágrimas	Nelson Cavaquinho/ Ruben Brandão/ José Ribeiro	Em tomada única em <i>close up</i> Nelson fala: "Eu nasci em 1910, e pra cá já passei por tantas coisas tristes, e não sei se essas músicas que eu faço é...se estará dentro no...está no meu sofrimento sim porque até minhas músicas... minhas músicas são tristes né. Agora eu gosto muito de palestrar com amigos, essa coisa, brincar, porque tristeza só nas músicas, sabe?"	Música em BG. Som direto.
3'06" - 3'58"	História de Um Valente	Nelson Cavaquinho/ José Ribeiro	Nelson Cavaquinho está em Primeiro Plano, em silhueta, tocando violão. Ao fundo crianças na janela. Corta para Nelson com vários homens na porta do bar. Os homens cantam e batem palmas, Nelson parece tentar acalmar um deles. No plano seguinte ele discute com este homem, se senta e enxuga o rosto com um pano e encara a câmera.	Música
3'58" - 4'21"	História de Um Valente	Nelson Cavaquinho/ José Ribeiro	Nelson em Primeiro Plano na porta de uma casa apoiado sobre o violão. Ele fala em depoimento: "São coisas que eu passei na minha vida né. Assim com um samba que eu fiz, samba 'Dona Carola', que esta criatura olhava por todos né. Então essa Dona Carola disse assim 'Nelson, você está numa situação mar, então eu vou dar um jeitinho.' Então é uma dessas músicas, é esta música aqui né."	Música em BG. Som direto.
4'25" - 5'11"	Dona Carola	Nelson Cavaquinho/ Nourival Bahia/ Walto Feitosa	Continuação do plano anterior. Ele toca e canta.	Música

5'57" - 6'40"	Luz Negra	Nelson Cavaquinho/ Amâncio Cardoso	Nelson está em Plano Conjunto perto da janela da casa. Um homem está apoiado sobre o parapeito e ao fundo, no telhado de outra casa, meninos soltam pipa. Ele fala em depoimento sobre sua infância no Rio de Janeiro, a mãe lavadeira, um tio professor de violino, e quando fala sobre seu pai entra a música instrumental. Nelson está em Plano Geral da rua de pequenas casas coladas umas às outras, ele caminha por entre as pessoas, mulher e crianças. "...meu velho estava reformado, e ele tinha um instrumento que chama-se contrabaixo. Então esse instrumento depois foi indo, foi indo, depois meu velho foi pro Cais do Porto, e esse instrumento nós começamos a sair com ele no carnaval, eu e meus irmãos, e começamos depois 'esse negócio não está bom', então começamos a vender um pedaço do instrumento sabe, o negócio foi embora, foi bocal, foi tudo." Ele caminha até a câmera. Corta, ele está sentado em uma mesa com garrafas de cerveja.	Voz torna-se <i>off</i> e música Instrumental em BG.
6'40" - 8'05"	Pimpolho moderno	Nelson Cavaquinho / Gerson Filho	Seguindo o mesmo plano, ele toma cerveja da boca da garrafa, e a música inicia em BG, com a voz embriagada. A câmera percorre o cômodo mostrando crianças, homens e mulher ao redor, do lado de fora da casa pela janela. Um homem dá cerveja para duas crianças enquanto Nelson ri e fala. Nelson segura um pintinho, mostra para a câmera e coloca sobre a mesa.	Música.
8'15" - 9'11"	Caridade	Nelson Cavaquinho/ Ermínio do Vale	Após introduzir a música, dizendo ser o samba mais sincero que ele fez, ouvimos Nelson interpretar "Caridade". Vemos de dentro de uma barraca de comidas na quadra da Mangueira, entre pratos e comida, pessoas sendo servidas. Nelson está do outro lado, sentado em uma mesa, rodeado de pessoas. Corta, e a câmera percorre as mesas de pessoas comendo e bebendo. A câmera chega na mesa em que Nelson aparece sentado ao lado de Leon Hirszman. Nelson aponta para a câmera e fala com alguém da equipe.	Música.
9'12" - 9'43"	A flor e o espinho	Nelson Cavaquinho/ Alcides Caminha/ Guilherme de Brito	A câmera persegue uma mulher que tenta desviar e se esconder da filmagem. Ao ser buscada pela câmera atrás de outras mulheres ela corre.	Música

9'43" - 10'38"	A flor e o espinho	Nelson Cavaquinho/ Alcides Caminha/ Guilherme de Brito	Nelson e seu violão em primeiro plano sentado em frente à porta da casa. O microfone aparece no canto do quadro. Nelson fala: "Eu acho melhor assim né. Agora tanta coisa, eu já estou contrariado por causa do meu sobrinho, essas coisas, sabe como é, elas fogem. Agora pra mim me lembrar de uma música que já fiz há tanto tempo, com Guilherme, me lembrei ainda agora, mas num sacrifício muito grande. Que eu tô com aquela mágoa, aquelas coisas que, não estou como nos outros dias, aquela alegria, aquelas coisas todas né. Então acho que vocês devem...Porque depois vem aquela descrição, aquela coisinha, não é isso? Agora eu acho melhor vocês pensar, Gilberto que já está acostumado a andar nessas (...) comigo... Ó o Micinho, Micinho taí, peraí. Então, o Micinho é um dos sofredores comigo aí, ele sofre, mas ele sabe sofrer também, (...) velha dele, que é que há? Tá todo mundo embarcado. Eu tô nessa base também de esperar a minha vez, mas eu não vou agora não, peraí. Ainda temos que comer muita rabada com batata, que é que há?"	Música em BG. Som direto.
10'42" - 11'57"	Revertério	Nelson Cavaquinho/ Guilherme de Brito	Nelson interpreta "Revertério". Em olhar vazio, Plano Conjunto com homem apoiado sobre o parapeito da janela atrás dele, crianças na porta e o braço de Gilberto segurando o microfone. Em primeiro plano está uma mesa com jornal e cigarros.	Música.
12'35" - 13'25"	Eu e as flores	Nelson Cavaquinho/ Jair do Cavaquinho	Após sequencia de imagens da casa simples do músico, altar de santos, o colchão de palha no chão, Nelson sentado fumando em uma cama. Uma pia com copos, chaleira, panelas e um quintal traseiro com galinhas, plantas e objetos de obra.	Música
13'25" - 14'26"	Vou partir	Nelson Cavaquinho/ Jair do Cavaquinho	Plano geral noturno de um bar. Nelson está sentando em uma mesa rodeado de pessoas tocando. A câmera se aproxima em <i>zoom</i> . Um homem batuca ao seu lado. Corte para plano distante do pequeno bar envolvido pela tela negra. As pessoas cantam em coro junto a Nelson.	Música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do *MPBentário* novos caminhos serão traçados em diálogo entre a canção brasileira, seus criadores e o cinema, e um caminho a se pensar seria o de como estes músicos retratados por Júlio Bressane e Eduardo Escorel, e Leon Hirszman se colocaram por exemplo nos filmes em que viriam a participar.

No ano seguinte a *Bethânia bem de perto*, em *Cara a cara*, primeiro longa ficcional, também de Júlio Bressane, a trilha musical é composta por peças de Villa-Lobos, Nazareth e Bach. Maria Bethânia canta o tema da sequência final acompanhada por violão de Jards Macalé. A música sem letra alterna voz e violão e bateria, e também acompanha em montagem paralela o assassinato da protagonista ao discurso político de seu pai para um salão vazio. Em 1968 a cantora lança o álbum ao vivo *Recital na Boate Barroco*, se aproximando da expressão tropicalista e no curta-metragem *A última ceia segundo Ziraldo*, de Rodolfo Neder, 1968 a abertura conta com a canção *Baby*, de Caetano Veloso, em fonograma retirado deste disco. Em *O homem que comprou o mundo*, de Eduardo Coutinho, filme daquele ano, canta música original composta e orquestrada por Francis Hime, acompanhada pelo Terra Trio. No filme para teatro *Brasileiro: Profissão esperança*, de Ipojuca Pontes de 1969, Ítalo Rossi e Maria Bethânia contracenam na primeira montagem do espetáculo que foi dirigido por Bibi Ferreira, em homenagem a Antônio Maria e Dolores Duran

Nas décadas seguintes Bethânia encontra seu auge como uma das principais figuras da Música Popular Brasileira e tem seu percurso registrado pela produção documental fartamente. Sublinhamos *Quando o carnaval chegar*, filme que Carlos Diegues realiza no retorno do exílio em 1972, e que apesar de ficcional, o diretor destaca o registro documental que o filme adota, das relações entre os músicos que de alguma forma interpretam a si mesmos. Protagonizado por Bethânia, Nara Leão e Chico Buarque, uma ode musical à alegria e ao carnaval com trilha musical composta por Chico, ao lado de clássicos da música popular. Um cineasta do Cinema Novo se volta às chanchadas, homenageando *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga e Wallace Downey, 1936) e o célebre número das irmãs Aurora e Carmen Miranda de *As cantoras do rádio*, marchinha de Lamartine Babo, João de Barro & Alberto Ribeiro. A reprodução do figurino de fraque brilhante e cartola aos versos que ecoam o cantor de rádio, símbolo da união e alegria de uma nação:

Nós somos as cantoras do rádio / Nossas canções cruzando o espaço azul /
Vão reunidos num forte abraço / Corações de norte a sul / Canto pelos

espaços afora / Vou semeando cantigas dando alegria a quem chora /
 Pum-pum-pum, pum-pum, pum-pum / Canto, pois sei que a minha canção /
 Vai dissipar as tristezas que moram no seu coração

Podemos destacar a presença e protagonismo da cantora nos documentários que viriam a seguir, registrando seu *status* de estrela da música, bem diferente da menina que vimos bem de perto em 1966. *Saravah* (Pierre Barouh, 1972), *Os doces bárbaros* (Jom Tob Azulay, 1978), *Outros (Doces) Bárbaros* (Andrucha Waddington, 2002), *Maria Bethânia: Música é perfume* (Georges Gachot, 2005), *Maria Bethânia - Pedrinha de Aruanda* (Andrucha Waddington, 2007) e *Fevereiros* (Marcio Debellian, 2017).

Nelson Cavaquinho, para além de sua obra na trilha musical de filmes, tem aparições no cinema, como ele mesmo na ficção *O casal* (Brasil, 1975), de Daniel Filho; no documentário *Noitada de samba* (Brasil, 1977), de Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino e como ator em *Muito prazer* (Brasil, 1979) de David Neves. Ruy Solberg realiza novo documentário-retrato do compositor em *Nelson de copo e alma* (Brasil, 1985), um ano antes do falecimento do músico. O curta-metragem segue a estética do cinema direto, e traz um Nelson menos melancólico e solitário que o filme de 1969, sobre o qual a sobriedade e tristeza é abordada por Paulinho da Viola: "A tristeza das músicas dele era dos outros, ele captava o sofrimento dos outros. Mas ele mesmo era muito alegre, bem-humorado. Isso eu acho que não está bem no filme."²³⁴

O filme de Solberg explora bem o humor de Nelson e seus causos, com aparição de sua última esposa, Durvalina, e de vários músicos que cantam e contam histórias em forma de conversa com o protagonista, que é sempre o tema. Dona Neuma, Dona Zica, Carlos Cachaça, Chico Buarque, João Bosco, João do Vale, Cristina Buarque, Carlinhos Vergueiro e Mauro Duarte são os nomes dos parceiros que cruzam os caminhos boêmios de Nelson e o bastidor em estúdio da gravação do disco *As flores em vida*. Neste álbum vários artistas dividem as faixas com Cavaquinho que morre no ano seguinte à esta gravação. Em 2003, o curta-metragem experimental *Luz Negra (Para Nelson 1)* (Brasil, 2003), de Eduardo Climachauska e Nuno Ramos, tematiza novamente sua figura.

É impressionante a força que estes personagens adquirem na filmografia brasileira, porém atravessamos esta pesquisa a partir de dois filmes *Bethânia bem de perto - a propósito de um show* e *Nelson Cavaquinho* observando como projetos de modernidade no cinema brasileiro e na música brasileira na década de 1960 se desenvolveram e se aliaram,

²³⁴ SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 188

dialogando ruptura e tradição na construção de possibilidades de enfrentamento e resistência a contextos de urbanização desenfreada, concentração de riquezas e ascensão do autoritarismo. Pudemos, por outro lado, vislumbrar como o impacto das inovações tecnológicas naquela década foi fundamental para a viabilidade destas propostas que englobaram principalmente a estética do cinema direto. Em paralelo, esperamos provocar a possibilidade do estudo das transformações em tecnologia que em nosso tempo também criam e provocam nas expressões e seus diálogos inter-artísticos. A partir dos anos 1990 e sobretudo após os anos 2000 a música e os músicos tornam-se protagonistas de uma produção significativa de ficção e documentários que integram uma indústria fonográfica e um cinema consciente do apelo ao público e impactados por um mercado em mutação. Há esperança sobretudo de que este trabalho coloque em perspectiva nosso presente e questione quais são as dinâmicas que a canção e o cinema brasileiros contemporâneos estão articulando enquanto instâncias inseridas e comprometidas em sua sociedade. É importante pensar como este cinema resgata e diz sobre a canção de outros tempos, mas também como estilos e vozes contemporâneas estão sendo retratadas pelo audiovisual de seu tempo, assim como assumindo a frente de videoclipes, filmes, séries, sobre sua própria canção. Quais reflexões e saídas podem ser pensadas a partir destas experiências, hoje, quando vemos a repetição de movimentos de instauração de um Estado autoritário, de repressão e perdas de direitos individuais.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Miriam. Bressane cara a cara. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 de jul. de 1967. p. 6

ALVES, Márcio Moreira. Se eles vencessem... *In: Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, jul. de 1965. p. 350.

AMARAL, Guilherme Gustav Stolzel. **Os documentários musicais brasileiros**: uma análise do filme Nelson Freire. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Apêlo. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 27 de mai. de 1966.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa**: Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese (Doutorado) Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

BRAGANÇA, Felipe. **Júlio Bressane/preservação**: pequeno dossiê panorâmico. Rio de Janeiro: Contracampo, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/cinemainocente/preservacao.htm>> Acesso em: 11 jan. 2021.

BRESSANE, Júlio. O Cinema Inocente de Júlio Bressane. [Entrevista concedida a Luciano Trigo]. **Críticos**, 14 de Outubro 2002. Disponível em: <<https://criticos.com.br/?p=146&cat=2>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 1.

BUTCHER, Pedro. Os curtas que gostamos de ter feito. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de nov. de 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

CARVALHO, Hermínio Bello de. **Elizete sobe o morro**. Texto na contracapa do disco. Copacabana, 1965.

COELHO, Fred. **Jards Macalé**: Eu só faço o que quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020.

COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo V.; PONTES, Paulo. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana: Evolução e problemas do argumento cinematográfico. *In: Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, jul. de 1965.

DA-RIN, Silvio. Cinema Direto Som Direto. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, n°58, p. 31-36, jan/mar. 2013.

ECO, Mister. Parque de diversões. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 20 de dez. de 1966.

ESCOREL, E. Testemunhos de uma época. **Revista Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 36, out/dez. 2003.

Exibição de filmes de arte sem corte. **Correio Braziliense**, Brasília, 15 de dez. de 1966.

FERRETE, João Luís. **Depoimento do poeta**. Texto na contracapa do disco. Continental, 1983.

FILHO, Oduvaldo Vianna. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *In: Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano IV, Caderno Especial n. 2, jul. de 1968.

GARCIA, Miliandre. **Do Arena ao CPC: O debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)**. Dissertação (Mestrado) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

GÓES, Fred. MPB e o cinema no Brasil: Um caso de amor. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 161-180, jan/jun. 2011.

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

_____, Irineu. O desafio: MPB e luta de classes, sin perder la ternura. **Communicare**, São Paulo, v. 4, edição 1, p. 103-114, 1° sem., 2004.

GULLAR, Ferreira. **O canto livre de Nara**. Texto na contracapa do disco. Philips, 1965.

HIRSZMAN, Leon. **É bom falar**. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

_____, Leon. Leon Hirszman: Ficção e confissão. [Entrevista concedida a José Carlos Monteiro]. **Revista Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 176-192, set/out.1996.

JOBIM, Antonio Carlos. **Chega de saudade**. Texto na contracapa do disco. EMI-Odeon, 1959.

LIMA, Cristiane da Silveira. **Música em cena: à escuta do documentário brasileiro**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofias e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

LEÃO, Nara. Nara é de opinião: Êsse exército não vale nada. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 de mai. de 1966.

_____, Nara. **Opinião de Nara**. Texto na contracapa do disco. Philips, 1964.

LOBO, Edu; VINHAS, Luiz Carlos; TINHORÃO, José Ramos. Confronto: Música popular brasileira. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, jul. de 1965.

MORAES, Vinicius de. **Canção do amor demais**. Texto na contracapa do disco. Festa, 1958.

MORAES, Vinicius de. BN vende milhões. [Entrevista concedida a Álvares da Silva e Walter Fontoura]. **Revista O Cruzeiro**, ed. 18, p. 90-100, Rio de Janeiro: 09 fev. 1963.

MURGEL, Ana Carolina A. de Toledo. A canção no feminino: Brasil, século XX. In: **Labrys** (Edição em Português. Online), v. 18.

NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). **Humania del Sur**, ano 9, n. 16, jan/jun. 2014.

_____, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

_____, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música – n.29, p. 75-85, jan/jul 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a09.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2021.

NELSON CAVAQUINHO. In: **Enciclopédia Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359598/nelson-cavaquinho>> Acesso em: 06 jul. 2021. p. 1

NOGUEIRA, Nilcemar. **De dentro da Cartola**: A poética de Agenor de Oliveira. Dissertação (Mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea - Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2005.

NOVAES, José. **Nelson Cavaquinho**: Luto e melancolia na Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Intertexto/Oficina do autor, 2003.

NUNES, Gonçalo Teixeira. Udigrudi, insatisfação e aridez. **Correio Braziliense**, Brasília, 4 de set. de 1975.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PASCHOAL, Marcio. **Pisa na fulô, mas não maltrata o carcará**: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

Pioneiro do filme nacional encerrará Semana do Cinema com curta-metragem recente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de dez. de 1966.

PORTO, Sérgio. **Thelma canta Nelson Cavaquinho**. Texto na contracapa do disco. CBS, 1966.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

ROCHA, Glauber. **"Bossa Nova" no Cinema Brasileiro**. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de mar. de 1960.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Geração Paissandu comemora seus 25 anos (vendo filmes de Godard, naturalmente). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de mai. de 1984.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOARES, F. M. S.; VELOSO, C.; BARROS, N. L.; CAPINAM, J. C.; DAHL, G.; LEÃO, N.; GULLAR, F. Que caminho seguir na música popular brasileira? *In*: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 7, mai. de 1966. p. 379.

Tropicália ou Panis et circensis. Texto na contracapa do disco. RGE, 1968.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2002.

Vida Maria Betânia vai ser filme de Glauber. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 5 de mai. de 1966.

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). **Cinipoética**: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

VOZ DO MORRO. *In*: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002-2021. Disponível em <<https://dicionariompb.com.br/a-voz-do-morro>> Acesso em: 11 jan. 2021. p. 1.

WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. Tese (Doutorado) Recife: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALVIM, Luíza Beatriz A. M. Música e som em três documentários brasileiros curta-metragem de 1959: nacionalismos, tradição, modernismos e identidade brasileira. *In: Doc On-line*, n. 22, p. 163-184, set. 2017.

ANTUNES, Jorge de Freitas. Nosso cinema e nossa música. *In: Cinema Brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC: Embrafilme: Funarte, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude et al. O som no cinema brasileiro. *Filme Cultura*, ano XIV, n. 37, 1981.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: A história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FLORES, Virginia O. Poesia Cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane. *In: Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.

GARCIA, Miliandre. Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965). *História (São Paulo)*, v. 37, p. 1-33, 2018.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira: Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVA, Marlon de Souza. **“No que eu canto trago tudo o que vivi”**: A tradição e o popular em Maria Bethânia (1965-1978). Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, 2010.

TOLEDO GOUVEIA, Sylvia C. **Opinião (1964)**: Poéticas da voz, poéticas que dão voz. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura - Universidade de Brasília. Brasília, 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: teatro & cinema**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. v.1. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 344-391.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia Tropical**: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2004.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

Favela dos meus amores, Humberto Mauro, 1936
 Alô, Alô Carnaval, Adhemar Gonzaga e Wallace Downey, 75 min., 1936
 Saludos Amigos, N. Ferguson, W. Jackson, J. Kinney, H. Luske, B. Roberts, 45 min., 1942
 Moleque Tião, José Carlos Burle, 78 min., 1943
 Tudo Azul, Moacyr Fenelon, 80 min., 1951
 Rio, 40 graus, Nelson Pereira dos Santos, 100 min., 1955
 Rio, Zona Norte, Nelson Pereira dos Santos, 90 min., 1957
 Pista de grama, Haroldo Costa, 90 min., 1958
 Moleques de rua, Álvaro Guimarães, 1962
 Garrincha, alegria do povo, Joaquim Pedro de Andrade, 60 min., 1962
 Cinco vezes favela, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, 92 min., 1962
 Porto das caixas, Paulo Cesar Saraceni, 80 min., 1962
 Os cafajestes, Ruy Guerra, 100 min., 1962
 Lonely Boy, Roman Kroitor e Wolf Koenig, 28 min., 1962
 Le Joli Mai, de Chris Marker e Pierre Lhomme, 165 min., 1963
 Ganga Zumba, Carlos Diegues, 100 min., 1963
 Esse mundo é meu, Sérgio Ricardo, 80 min., 1963
 Oito e meio, Federico Fellini, 138 min., 1963
 Integração racial, Paulo Cesar Saraceni, 40 min., 1964
 Deus e o Diabo na terra do sol, Glauber Rocha, 125 min., 1964
 The Beatles: The first U.S. visit, Albert Maysles e David Maysles, 40 min., 1964
 O Desafio, Paulo César Saraceni, 94 min., 1965
 Nossa escola de samba, Manuel Horácio Gimenez, 28 min., 1965
 Roda e outras histórias, Sérgio Muniz, 9 min., 1965
 A viagem ao fim do mundo, Fernando Coni Campos, 90 min., 1965
 Menino de Engenho, Walter Lima Jr., 110 min., 1965
 Carnets Brésiliens, Pierre Kast, série de 4 episódios, 1966
 Cinema Novo, Joaquim Pedro de Andrade, 30 min., 1967
 Brasília - Contradições de uma cidade nova, Joaquim Pedro de Andrade, 23 min., 1967
 Mar Corrente, Luiz Paulino dos Santos, 80 min., 1967
 Don't look back, D. A. Pennebaker, 96 min., 1967
 A última ceia segundo Ziraldo, Rodolfo Neder, 10 min., 1968
 O homem que comprou o mundo, Eduardo Coutinho, 100 min., 1968
 Monterey Pop, D.A. Pennebaker, 78 min., 1968
 Bahia por exemplo, Rex Schindler, 86 min., 1969
 Woodstock: 3 days of peace and music, Michael Wadleigh, 215 min., 1969
 Brasileiro: Profissão esperança, Ipojuca Pontes, 1969
 Gimme Shelter, Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin, 91 min., 1970
 Quando o carnaval chegar, Carlos Diegues, 100 min., 1972
 Saravah, Pierre Barouh, 100 min., 1972
 MPB Especial - Nara Leão, Fernando Faro, 52 min., 1973
 MPB Especial - Nelson Cavaquinho, Fernando Faro, 61 min., 1973
 O casal, Daniel Filho, 105 min., 1975
 Noitada de samba, Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino, 19 min., 1975
 Os doces bárbaros, Jom Tob Azulay, 104 min., 1978

Muito prazer, David Neves, 94 min., 1979
Nelson de Copo e Alma, Ruy Solberg, 28 min., 1985
Ensaio - Zé Kéti, Fernando Faro, 57 min., 1991
Outros (Doces) Bárbaros, Andrucha Waddington, 75 min., 2002
Luz Negra (Para Nelson 1), Eduardo Climachauska e Nuno Ramos, 11 min., 2003
Maria Bethânia: Música é perfume, Georges Gachot, 82 min., 2005
Maria Bethânia - Pedrinha de Aruanda, Andrucha Waddington, 61 min., 2007
Fevereiroiros, Marcio Debellian, 75 min., 2017
Memórias do Grupo Opinião, série de 3 episódios, Paulo Thiago, 2019
O canto livre de Nara Leão, série de 5 episódios, Renato Terra, 2021

QUADRO 3

Filmes não ficcionais de temática musical até os anos 1980			
Título	Ano	Diretor	Duração
O Que Foi o Carnaval de 1920!	1920	Alberto Botelho	9
Ponteio - 2º Concerto para piano e orquestra de Heckel Tavares	1941	Humberto Mauro	10
Carlos Gomes - O Guarani - III Ato Invocação	1942	Humberto Mauro	11
Henrique Oswald - Berceuse	1942	Humberto Mauro	8
Fantasia Brasileira - Concerto para piano e orquestra de J. Octaviano	1943	Humberto Mauro	11
Dois artistas nacionais - Portinari e Villa Lobos	1943	João Tinoco de Freitas	7
Carlos Gomes - O escravo - IV Ato	1944	Humberto Mauro	8
Brasilianas - Canções Populares – Chuá Chuá & Casinha Pequena	1945	Humberto Mauro	7
Leopoldo Miguez	1946	Humberto Mauro	13
Brasilianas - Canções Populares ("Azulão" e "O Pinhal")	1948	Humberto Mauro	6
Alberto Nepomuceno	1950	Humberto Mauro	13
Pixinguinha e a velha guarda do samba	1954/2006	Thomas Farkas e Ricardo Dias	10
Brasilianas - Aboio e cantigas	1954	Humberto Mauro	10
Brasilianas - Cantos de trabalho	1955	Humberto Mauro	10
Brasilianas - Engenhos e usinas	1955	Humberto Mauro	8
Brasilianas - Meus oito anos – Canto Escolar	1956	Humberto Mauro	9
Brasilianas - A velha a fiar	1960	Humberto Mauro	6
Bossa Nova: A moderna música popular brasileira	1964	Carlos Hugo Christensen	19
Retrato de Villa-Lobos	1964	Miguel O. Schneider	10
Nossa escola de samba	1965	Manuel Horacio Gimenez	29
Heitor dos Prazeres	1965	Antônio Carlos Fontoura	14
Roda e Outras Histórias	1965	Sergio Muniz	9
Bethânia bem de perto – A propósito de um show	1966	Júlio Bressane e Eduardo Escorel	33
Cordiais Saudações	1968	Gilberto Santeiro	11
O cantor das multidões	1969	Oswaldo Caldeira	27
Carmen Miranda	1969	Jorge Ileli	18
Nelson Cavaquinho	1969	Leon Hirszman	14
Isto é Lamartine	1969	Carlos Frederico Rodrigues	15
Pixinguinha	1969	João Carlos Horta	13
A cantoria	1969	Geraldo Sarno	14
Bahia por exemplo	1970	Rex Schindler	90
Meu nome é Gal	1970	Antonio Carlos Fontoura	12
Os Mutantes	1970	Antonio Carlos Fontoura	7
À Maysa	1970	Iberê Cavalcanti	?

Uma cruz na estrada	1970	Jorge Ileli	10
O tempo e o som	1970	Bruno Barreto e Walter Lima Júnior	12
Jorge Ben	1970	Paulo Veríssimo	?
Milton Nascimento	1971	Paulo Veríssimo	?
A nova estrela	1971	André José Adler	8
Som alucinante	1971	Guga de Oliveira	72
Saravah	1972	Pierre Barouh	91
Conversa de Botequim	1972	Luiz Carlos Lacerda	10
Gafieira	1972	Gerson Tavares	12
A gente é isso	1972	Pedro Moraes	21
O demiurgo	1972	Jorge Mautner	77
Moreira da Silva	1973	Ivan Cardoso	10
Novos Baianos F.C.	1973	Solano Ribeiro	45
Chega de Demanda/Cartola	1973	Roberto Moura	10
Baden Powell	1974	Paulo Veríssimo	?
Modinha	1974	Hugo Kusnet	11
Música Contemporânea no Brasil	1974	Luiz Fernando Goulart	10
Música Brasileira das origens ao nacionalismo musical	1974	Iberê Cavacanti	13
Chorinhos e Chorões	1974	Antonio Carlos Fontoura	10
Álbum de Música	1974	Sérgio Sanz	10
Miles Davis no tmsp	1974	Andrea Tonacci	?
Milton Nascimento	1974	Andrea Tonacci	?
Jorge Mautner	1974	Andrea Tonacci	?
Elis e Tom	1974	Roberto de Oliveira	45
Zabumba, orquestra popular do nordeste	1974	Zelito Viana	20
Hinário brasileiro	1974	Olívio Tavares de Araújo	12
Noitada de samba	1975	Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino	19
Cantos de trabalho no campo: mutirão	1975	Leon Hirszman	12
Nordeste: Cordel, Repente e canção	1975	Tania Quaresma	68
Ritmo Alucinante	1975	Marcelo França	80
Ukrinmakrinkrin, A Música de Marlos Nobre	1975	Carlos Frederico Rodrigues	12
Gilberto Gil - Refazenda	1975	Marco Antônio Bichir	4
Cyro Monteiro	1975	Adnor Pitanga	9
O choro dele	1975	Leilany Fernandes	10
Cantos de trabalho no campo: cacau	1976	Leon Hirszman	9
Cantos de trabalho no campo: cana-de-açúcar	1976	Leon Hirszman	7
Rock	1976	Joel Sene	18
Waldemar Henrique - Canta Belém	1977	Miguel Faria Jr.	27
Antes que eu me esqueça	1977	Jairo Ferreira	15
Martinho da Vila, Paris 77	1977	Ari Candido Fernandes	8

Bandido	1977	Maria do Carmo Bracco	12
A Brasa do Norte	1977	Ivan Cardoso	3
A cuíca	1978	Sergio Muniz	9
O Berimbau	1978	Sergio Muniz	9
Trio elétrico	1978	Miguel Rio Branco	12
Abertura	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	7
Trindade: Curto Caminho Longo	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	144
Agreste	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	16
Baião do Acordar	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	8
Caminhos do rio mar	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	14
Herança das senzalas	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	11
Memória das Minas	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	16
Minuano	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	15
Novos tempos	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	15
A terra de Sapaim	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	15
Tragicômico	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	6
3 cantos do Rio	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	22
Viagem ao ninho da Terra	1978	Tania Quaresma; Luiz Keller	12
Os Doces Bárbaros	1978	Jom Tob Azulay	104
Raimundo Fagner	1978	Sérgio Santos	15
Hermeto, Macalé, Novos Baianos	1978	Andrea Tonacci	?
Partideiros	1978	Carlos Tourinho e Clovis Scarpino	13
Os avôs do samba	1978	?	40
Paulo Moura	1978	Paulo Roberto Martins	13
Rio, carnaval da vida	1978	Leon Hirszman	14
Maysa	1979	Jayme Monjardim, José Carlos Barbosa	12
Carioca, suburbano, mulato, mandro - João Nogueira	1979	Jom Tob Azulay	30
O M da minha mão	1979	Carlos Reichenbach	9
Projeto Calunga	1980	Tania Quaresma	45
Maxixe (a dança perdida)	1980	Alex Viany	32
Certas palavras com Chico Buarque	1980	Mauricio Berú	102
O flautista bem-te-vi	1980	Tania Quaresma	?
Aniceto do Império em: Dia de Alforria...?	1980	Zózimo Bulbul	11
Hermeto Campeão	1981	Thomaz Farkas	43
Brasil	1981	Rogério Sganzerla	13
Fala Mangueira	1981	Frederico Confalonieri	53
Música Barroca Mineira	1981	Arthur Omar	24
Noel por Noel	1981	Rogério Sganzerla	10
A Estória de Clara Crocodilo	1981	Cristina Santeiro	11
Partido Alto	1982	Leon Hirszman	22

Velhos amigos - Prata da casa	1981	Tiao Santana	50
Ecos urbanos	1982	Maria Rita Kehl, Nilson Villas Boas	29
Dor secreta	1982	Luiz Carlos Lacerda	12
Vinicius de Moraes, Um Rapaz de Família	1983	Suzana de Moraes	30
A Longa Viagem	1984	Chico Botelho	25
Nelson de copo e alma	1985	Ruy Solberg	28
Bahia de todos os sambas	1984/1996	Leon Hirszman e Paulo Cesar Saraceni	100
Infinita Tropicália	1986	Adilson Ruiz	36
Malandro, Termo Civilizado	1986	Sylvio Lanna	25
A Verdadeira História do Samba	1987	Janine Houard	58
Villa-Lobos - O Índio de Casaca	1987	Roberto Feith	112
Éclats Noirs du Samba - Cariocas, Les Musiciens de la Ville	1987	Ariel de Bigault	59
Paulo Moura, Infinite Music	1987	Ariel de Bigault	56
Tim Maia	1987	Flávio R. Tambellini	15
Chico ou O País da Delicadeza Perdida	1989	Walter Salles, Nelson Motta	45

ANEXOS

Anexo 1

Ficha técnica - *Bethânia bem de perto - a propósito de um show*

não-ficção, 33 min., 16mm., p&b

Rio de Janeiro, RJ

Direção: Júlio Bressane, Eduardo Escorel

Produção: Maria Bethânia, David Neves, Júlio Bressane, Eduardo Escorel

Fotografia: Júlio Bressane, Eduardo Escorel

Montagem: Júlio Bressane, Eduardo Escorel

Som: Júlio Bressane, Eduardo Escorel

Anexo 2

Ficha técnica - *Nelson Cavaquinho*

não-ficção, 18 min., 35mm., p&b

Rio de Janeiro, RJ

Companhia produtora: Saga Filmes

Direção: Leon Hirszman

Produção: Leon Hirszman

Fotografia: Mário Carneiro

Assistência de fotografia: Paulo Jefferson da Silva

Montagem: Eduardo Escorel

Assistência de montagem: Norma Pereira Rego

Som: Gilberto Macedo

Pós-sincronização: Luiz Carlos Saldanha

Laboratório de imagem: Líder (RJ)

Mixagem: Somil (RJ)

Anexo 3

Filmografia - Júlio Bressane

Lima Barreto: Trajetória, 11 min., 1966

Bethânia bem de perto: A propósito de um show, 33 min., 1966

Cara a cara, 72 min., 1967

Matou a Família e foi ao Cinema, 78 min., 1969

O Anjo Nasceu, 90 min., 1969

Cuidado Madame, 70 min., 1970

Barão Olavo, o Horrível, 72 min., 1970

A Família do Barulho, 75 min., 1970

A Miss e o Dinossauro, filme perdido, 1970

Memórias de Um Estrangulador de Loiras, 71 min., 1971

Amor louco, 85 min., 1971

A Fada do Oriente, 80 min., 1971

Lágrima Pantera, 95 min., 1972

O Rei do Baralho, 81 min., 1973

Viagem através do Brasil - I, 90 min., 1973/74

Viagem através do Brasil - II, 90 min., 1973/74
 Viagem através do Brasil - III, 100 min., 1973/74/75
 O Monstro Caraíba, 70 min., 1975
 Viola chinesa, 8 min., 1977
 O Gigante da América, 88 min., 1978
 Agonia, 90 min., 1978
 Cinema Inocente, 39 min., 1979
 Cidade pagã, 12 min., 1979
 Tabu, 79 min., 1982
 Brás Cubas, 92 min., 1985
 Sob o Céu, Sob o Sol, Salvador, 1987
 Sermões: A História de Antônio Vieira, 78 min., 1989
 Quem Seria o Feliz Conviva de Isadora Duncan?, 28 min., 1992
 Oswaldianas, 23 min., 1992
 O cinema do Cinema: criação e recriação da Imagem no Filme Cinematográfico, 115 min., 1993
 Antonioni-Hitchcock: A imagem em fuga, 40 min., 1993
 Infernalário: Logodédalo - Galáxia Dark, 34 min., 1993
 As Canções que Você fez pra mim - Maria Bethânia, videoclipe, 4 min., 1994
 O mandarim, 90 min., 1995
 Miramar, 82 min., 1997
 São Jerônimo, 78 min., 1999
 Dias de Nietzsche em Turim, 85 min., 2001
 Terra incógnita, 10 min., 2002
 Filme de amor, 116 min., 2003
 Ver Viver Reviver, 28 min., 2007
 Cleópatra, 116 min., 2007
 Passagem em ferrara, 13 min., 2007
 A Erva do Rato, 80 min., 2008
 Rua Aperana 52, 80 min., 2012
 O Batuque dos Astros, 74 min., 2012
 Educação Sentimental, 84 min., 2013
 Veneza 70: Futuro Recarregado, 120 min., 2013
 Garoto, 76 min., 2015
 Beduíno, 75 min., 2016
 Sedução da carne, 70 min., 2018
 Nietzsche sils Maria Rochedo de Surlej, 58 min., 2019
 Capitu e o Capítulo, 75 min., 2021

Anexo 4

Filmografia - Eduardo Scorel

Bethânia bem de perto: A propósito de um show, 33 min., 1966
 Visão de Juazeiro, 20 min., 1969
 O que eu vi, o que nós veremos, 19 min., 1974
 Lição de Amor, 85 min., 1976
 Contos Eróticos (episódio "O Arremate"), 100 min., 1977
 Ato de Violência, 112 min., 1980
 Chico Antônio, Herói com Caráter, 40 min., 1983
 O Cavalinho Azul, 85 min., 1984
 1930 - Tempo de Revolução, 50 min., 1990
 32 - A Guerra Civil, 48 min., 1993
 Ulysses, Cidadão, 73 min., 1993
 35 - O Assalto ao Poder, 98 min., 2002
 Vocação do Poder" (com José Joffily), 110 min., 2005

Atos: a Campanha pública de Lula, 142 min., 2006
 Deixa Que Eu Falo, 84 min., 2007
 O Tempo e o Lugar, 98 min., 2008
 J., 14 min., 2008
 Paulo Moura - Alma Brasileira, 86 min., 2013
 Imagens do Estado Novo, 227 min., 2018

Anexo 5

Filmografia - Leon Hirszman

Pedreira de São Diogo (episódio de Cinco Vezes Favela), 19 min, 1962
 Maioria Absoluta, 16 min, 1964
 Minoria Absoluta, interrompido, 1964
 A falecida, 85 min, 1965
 Garota de Ipanema, 90 min, 1967
 Nelson Cavaquinho, 18 min, 1969
 Sexta-feira da Paixão/Sábado de Aleluia, 28 min, 1969
 Caetano/Gil/Gal, interrompido, 1969
 S. Bernardo, 111 min, 1972
 Megalópolis, 12 min, 1973
 Ecologia, 13 min, 1973
 Cantos de trabalho no campo: mutirão, 12 min, 1975
 Cinema brasileiro: mercado ocupado, 25 min, 1975/95
 Partido Alto, 22 min, 1976/82
 Cantos de trabalho no campo: cacau, 11 min, 1976
 Cantos de trabalho no campo: cana-de-açúcar, 10 min, 1976
 Que país é este?, 1976
 Rio, carnaval da vida, 14 min, 1978
 ABC da greve, 89 min, 1979/90
 Eles não usam black-tie, 134 min, 1981
 Imagens do inconsciente, série de 3 filmes, 1983/86
 Bahia de todos os sambas, 100 min, 1984/96
 A emoção de lidar, interrompido, 1986

Anexo 6

Matéria "Vida de Maria Betânia vai ser filme de Glauber". Fonte: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 5 de mai. de 1966.

VIDA DE MARIA BETÂNIA VAI SER FILME DE GLAUBER

Pela primeira vez no Brasil, a vida de uma cantora está sendo filmada e, ontem, Maria Betânia rodou as primeiras cenas do documentário, que tem roteiro de Glauber Rocha e que mostrará os seus momentos em casa, na conversa com amigos, além de parte do show que apresenta diariamente no Cangaceiro.

Betânia, que há muito desejava trabalhar em cinema, achou "genial" a idéia de Júlio Bressane e espera, se houver oportunidade, fazer outros filmes. A intenção de Glauber é mostrá-la o mais natural possível, sendo que várias cenas, inclusive as de conversa com amigos, serão tomadas sem que ela o perceba.

PÚBLICO

Fala com entusiasmo da nova experiência, onde seu trabalho será mínimo, pois apenas terá que repetir o que faz todo dia. Nas cenas do Cangaceiro, aparecera como vem-se apresentando, calça roxa, blusa lilás e sapato roxo, traje que ela mesma escolheu na cor que gosta de usar, além do preto.

O público, que a aplaude todas as noites, também aparecerá do documentário, e Betânia o considera simpático e carinhoso "apesar de sofisticado".

QUASE MITO

Em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, onde nasceu, Betânia diz que é considerada "quase um mito". As crianças, que a adoram, perseguem-na por toda a parte, pedindo-lhe que cante "Carcará". Conta um fato curioso: sua irmã, Isabel, que é professora primária, pediu aos alunos, em prova parcial, que citassem três personalidades baianas. A resposta quase geral foi, Rui Barbosa, Castro Alves e Maria Betânia. Sua família é enorme, tem oito irmãos, dos quais é a mais nova, e a casa está sempre cheia de amigos.

A carreira começou em 1963, quando se apresentou em um teatro da Bahia, com o mesmo sucesso de hoje, o que ela considera essencial "para dar mais ânimo e vontade de caminhar". Diz que já ganhou muito dinheiro cantando e que está satisfeita com a carreira, mas acha que ainda há muito que fazer.

Afirma que não gosta de fazer planos e que não sabe o que fará no futuro. Sabe apenas que ao terminar o seu atual contrato, viajará para a Argentina, em companhia de Augusto Boal, onde fará teatro musicado. Depois, em julho, irá a Londres, com Edu Lobo e Guilherme Araújo, para diversas exhibições.

NO FIM

Em sua opinião, a bossa nova, "esse samba cantado baixinho" está no fim, "o que não acaba nunca, acrescentou, é gente como Nara Leão, Tom Jobim e Edu Lobo". Entre os compositores de que mais gosta estão Caetano Veloso, seu irmão, e autor de *E de manhã*, Macalé e Noel Rosa, o preferido entre todos, pois acha que suas músicas, apesar de antigas, falam de coisas atuais. Diz que ficou triste ao saber que Araci de Almeida não gostou do seu Lp, com músicas de Noel, pois tem por ela um grande respeito considerando-a uma das maiores sambistas.

Sobre a juventude moderna e desenfreada, não quis opinar, dizendo que de certa forma faz parte dela, não sabendo quais os resultados de certas manifestações de desequilíbrio e de quase desvario, por parte da juventude; "pode resultar em algo muito bom ou muito mau". Foi uma vez ao Le Bateau, e achou "a loucura", da qual entretanto não pode deixar de participar. Mesmo não gostando das danças modernas, acaba sempre dançando, por serem contagiantes. Apesar de expansiva com os amigos, diz que tem muito medo de gente desconhecida, e na rua anda sempre preocupada, com medo de ser reconhecida.