

O som no cinema marginal:

José Agripino de Paula e a “música de fita” na edição de som de
Hitler 3º mundo

Simplício Neto Ramos de Sousa¹

¹ *Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ, Mestre e Doutorando em Comunicação pela UFF, onde foi Professor Substituto no Departamento de Cinema e Vídeo. Documentarista, fez pesquisa e roteiro de “Dib” (1997) e “Neurópolis” (2007). Dirigiu “Onde a Coruja Dorme” (2012) e “Carioca era um Rio” (2013). Roteirista da TV Brasil (Arte com Sergio Britto/Arte do Artista) e Canal Futura (Afinando a Língua/Cine Conhecimento). Curador da Mostra “Cineastas e Imagens do Povo”, nos CCBBs do Rio, SP e Brasília (2010). É Professor Assistente I no Curso de Cinema e Audiovisual da ESPM-Rio.*

e-mail: simpla@gmail.com

Resumo

Este trabalho é uma análise do *tour-de-force* de sonorização do filme *Hitler no 3º Mundo* (1968), empreendido por seu realizador, o prosador, dramaturgo e cineasta vanguardista, José Agripino de Paula, nome fundamental da contracultura no Brasil. Este seu único longa-metragem é um dos marcos do ciclo chamado Cinema Marginal. Trata-se de uma análise do filme experimental brasileiro com base em conceitos próprios aos estudos do som no cinema, trabalhados por autores contemporâneos como Claudia Gorbman e Robyn Stilwell, úteis para o entendimento de uma pista sonora fílmica que se assemelha a uma grande composição musical erudita de vanguarda em sua absorção do ruído, da colagem, etc. Podemos esclarecer quais, num trabalho desta linha, são as fronteiras entre o som diegético e não diegético?

Palavras-chave: Estudos de som no cinema; História do Cinema Brasileiro; Cinema Marginal.

Abstract

This article is a brief analysis of the *tour de force* of sound design in the film *Hitler 3rd. World* (1968), undertaken by its director, the prose writer, playwright and avant-garde filmmaker José Agripino de Paula. It's his only feature film but it's one of the landmarks of the *Cinema Marginal* movement. This is an analysis of the experimental Brazilian film based on new concepts from the field of sound studies in cinema, coined by contemporary authors as Claudia Gorbman and Robyn Stilwell. They are useful for understanding a film soundtrack that resembles a large avant-garde musical piece in its absorption of noise, collage, etc. We ask: In this kind of movie, what are the boundaries between the diegetic and non diegetic sound?

Keywords: Sound Studies; Brazilian Film History; Cinema Marginal.

1. Introdução

Hitler no 3ª. Mundo, o único longa-metragem do prosador, dramaturgo e cineasta vanguardista, José Agripino de Paula, influência reconhecida no movimento *Tropicalia*, foi lançado no mesmo ano de *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968), e é um dos iniciadores do ciclo mais tarde chamado de *Cinema Marginal*.

Alguns trabalhos marcantes de análise fílmica foram feitos a partir de outras obras famosas do ciclo *Marginal* brasileiro, como os estudos presentes em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, livro de Ismail Xavier e em *O vôo dos anjos*, de Jean-Claude Bernardet. Mas, a maioria, ainda no paradigma focado no estudo do *ponto de vista* e não do *ponto de escuta*, da análise da imagem como preponderante à imagem do som. Outros trabalhos foram feitos na direção de uma análise do uso do som em *O Bandido da Luz Vermelha*, como os de Guilherme Maia e José Guerrini Jr., que estudam a colagem de fragmentos de locução radiofônica presentes na obra de Rogério Sganzerla e que nos foram de grande valia. Com essa análise da sonorização do filme *Hitler 3º Mundo*, pretendemos, assim, dar nossa contribuição para a Historiografia do Cinema Brasileiro, apontando a centralidade que essa obra tem, ao nosso ver, no desenvolvimento das pesquisas de *sound design* no Brasil.

2. Pop art, Tropicália e Multimeios

Jorge Bodanski, fotógrafo de *Hitler*, se diz um coautor, pois o então apenas escritor Agrippino, “criava as coisas diante da câmera e deixava que eu resolvesse o resto”. Ou seja, usasse as técnicas que esse então *cameraman* da *Boca do Lixo* e professor da ECA-USP já dominava. Um dos nomes mais presentes no cinema paulista, Bodanski, ao mesmo tempo reconhece que “de todas as experiências dessa fase, a mais radical foi sem dúvida a de *Hitler 3º Mundo*”, devido à “convivência com seu autor, o incomparável José Agrippino de Paula” (MATTOS, 2006, p. 102), confirmando a mística de *guru* geracional:



Ele se diferenciava dos mais engajados politicamente [...]. Sua proposta era de viver o estado da arte, inspirando-se no the Living Theater. A casa dele, bem perto da minha em Higienópolis era um ponto de encontro da contracultura paulista de então. Não havia móveis, mas banheiras, pneus, câmeras de ar de trator, coisas assim. As pessoas se sentavam por ali, consumiam suas drogas e “viajavam” assistindo a filmes super-8 ao som de músicas do Pink Floyd. Fosse nas atitudes mais anti-convencionais, fosse no intenso debate cultural que fomentava, o Agrippino fez a cabeça de toda uma geração naquele momento em São Paulo, inclusive a minha. (MATTOS, 2006, p.102-105).

A que correntes estéticas Agrippino servia? Em entrevista ao jornalista Claudio Elek Machado, da *Folha de São Paulo*, um pouco antes de sua morte em 2007, José Agrippino de Paula “repete com exatidão” a idéia de que é “um afiliado da pop art”, explicando “que as raízes de sua ficção não ficam nem no Brasil nem no universo das letras”. (MACHADO, 2004).

Em 1964 a promoção da pop art era bem intensa nas revistas estrangeiras que eu consultava. Dois anos depois, a Bienal de São Paulo teve o salão “pop art”, rememora Agrippino. “O Andy Warhol, por exemplo, trouxe aquele quadro da Marilyn Monroe repetida várias vezes”. Em *Panamérica*, a epopéia que publicaria em 1967, o escritor também usa a musa platinada como “sua deusa”, personagem que contracena com John Wayne e outros ícones pop do período. Em *Lugar Público*, Agrippino já importara grandes figuras da chamada “vida real”: Napoleão, Pio 12, Galileu Galilei. (MACHADO, 2004).

Na orelha do primeiro livro de Agrippino, *Lugar Público* (1965), Carlos Heitor Cony saúda a chegada ao Brasil do *Nouveau Roman* francês e do Movimento *Beat* americano, nesse “livro original, repleto de inovações”. (AGRIPPINO DE PAULA, 1965, Orelha). Mas é seu segundo livro, *Panamérica* (1967), que obtém um impacto maior em longo prazo, relatado por artistas e intelectuais do período. Este já anunciava muito do ambiente estético de *Hitler 3º Mundo*. Para Bodanski, o filme “não é uma adaptação de *Panamérica*”, mas compartilha com ele a narrativa de tons épicos, mas fragmentada, além dos personagens pré-existentes no real ou no imaginário moderno. (MATTOS, 2006, p. 106). Vemos na tela um panteão formado por figuras icônicas, ou do mundo *pop* ou do noticiário político

internacional. Robôs, Hitler, samurais urbanos e *A Coisa*, herói dos *4 Fantásticos* da Marvel. O celebre físico Mario Schenberg explicou na orelha de *Panamérica* – que trazia Marilyn Monroe e Che Guevara como protagonistas – como o livro era uma “epopéia contemporânea” a preannunciar “o aparecimento de novas mitologias”. (AGRIPPINO DE PAULA, 1988, Orelha). Na orelha da edição mais recente da obra, Caetano Veloso a apresenta como “A ilíada na voz de Max Cavalera”².

Um dos mais famosos entusiastas do livro e responsável maior pela associação de tal fenômeno literário isolado à própria eclosão do *Tropicalismo*, Veloso assume que o lançamento da segunda narrativa de Agrippino em 1967 foi “um choque e um desafio”, graças ao inusitado de sua proposta formal e de seus personagens, “figuras muitas vezes agigantadas de celebridades de Hollywood, todas universalmente reconhecíveis”. (VELOSO, 1997, p. 151). Veloso afirma sua dívida de influência com Agrippino – ideário e obra – em longas passagens de seu livro-ensaio autobiográfico *Verdade Tropical*.

Zé Agrippino opunha os ícones da cultura de massas americana ao intelectualismo de nossas rodas boemias [...]. Zé Agrippino detectou e incentivou uma tendência antifrancesa na formação do gosto tropicalista [...] ela servia também a um desejo expresso pelos produtores eruditos – desejo que, sendo um desdobramento do modernismo, era uma marca da época – de aproximar-se da cultura de massas, criticando-a ou identificando-se com ela, ou ainda criticando-se através dela. Gesto que teve sua contrapartida no surgimento de um experimentalismo de massas. (VELOSO, 1997, p. 108-112).

Jorge Bodanski fez também o registro em 16mm, perdido, das apresentações da peça do, hoje diríamos, *multimídia* Zé Agrippino de Paula. O *Rito do Amor Selvagem*, de 1969, encenada um ano depois de *Hitler 3º Mundo*, também tinha o *Fuhrer* como personagem. Este espetáculo teatral, junto com as apresentações do *Teatro Oficina*, de Zé Celso Martinez Correia, marcou o ambiente da vanguarda cultural brasileira no final dos anos 60. Para Caetano, “ir a um ensaio da peça de

² Sérgio Pinto de Almeida, da editora Papagaio, de São Paulo, republicou *Panamérica* em 2001.

Zé Agripino e Maria Esther – ou de Zé Celso -, era como ir gravar o *Jovem Guarda*, como encontrar os Mutantes” e ver o *Masculino Feminino* (1966), de Jean Luc Godard, “com suas cenas no estúdio de gravação, seus *filhos de Marx e da Coca-Cola*, sua sexualidade adolescente”. (VELOSO, 1997, p. 113). Observa-se também em tal afirmação como a intervenção da estética godardiana no cinema moderno instigava esta geração. Godard era o francês que induzia a muitos cinéfilos, mesmo os mais europeizados, a “atentar para a poesia da cultura de massas americana, para Hollywood, para a publicidade” e provocava os autores, seus contemporâneos, a insistir no tal “experimentalismo para as massas”. Às vezes com menor, às vezes com maior prejuízo para um dos pólos, experimentação / massificação. (VELOSO, 1997, p. 102-113).

3. *Hitler 3º Mundo* e o cinema marginal

O longa de Agrippino foi, com o tempo, associado à filmografia do dito *Cinema Marginal*. O termo fica de vez estabelecido no meio acadêmico com o livro homônimo de Fernão Ramos, de 1987, que traz a periodização histórica de seu objeto estampada na capa: “1968-1973”. Ramos explica no livro que o “ano de 1968 foi escolhido por ser o ano em que começam a ser produzidos os primeiros filmes que podem ser considerados marginais”, destacando o *Hitler 3º Mundo* na lista inauguradora, de quatro filmes de 68. *Hitler* é citado em segunda posição logo após *Câncer* (1968), de Glauber Rocha, e antes de *Jardim de Guerra* (1968), de Neville d’Almeida e o *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. (RAMOS, 1987, p. 12).

Ismail Xavier ao abordar o que ele chama de “cinema do lixo do período 1969/73” em seu ensaio panorâmico de 2001 sobre “o cinema brasileiro moderno”, nota que *O Bandido da Luz Vermelha* “se organiza como crônica radiofônica e passeia pelo centro paulistano” ao mesmo tempo em que “radicaliza a matriz godardiana naquilo que ela leva ao cinema norte-americano”. Numa “sucessão de efeitos pop”, simplesmente “inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento” em contraste com a “iconografia mítico-agrária” de um

Glauber Rocha. Xavier menciona *Hitler 3º Mundo* (filme com as mesmas identificáveis incursões pela cultura pop americana, o cinema moderno europeu e a urbanidade terceiro-mundista do centro paulistano de *O Bandido*) incluindo-o numa “serie” de filmes do período que “trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino” e “compõe um desfile de jogos persecutórios, figuras obscenas a encarar o fascismo tupiniquim”. (XAVIER, 2001, p. 72-77).

Em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Ismail trabalha o papel do *alegorismo* dos tropicalistas na passagem do Cinema Novo para o Cinema Marginal. Vimos, por outro lado, como Caetano trabalha a influência de Zé Agrippino, nas escolhas-chave do tropicalismo frente à cultura de massa. Sem avançar num desnecessário mapeamento de influências, mas também sem se contentar com a idéia de um projeto geracional impessoal, vale lembrar: para além de tudo havia uma proximidade de convívio e amizade entre Sganzerla e Zé Agrippino, como houvera entre este e Caetano. Parceria que se encontra eternizada pelo filme de Rogério imediatamente posterior ao *Bandido*, *A mulher de todos*, de 1969, em que temos o registro dos casais ícone Ze Agrippino/Maria Esther Stocler e Rogério Sganzerla/Helena Ignez, nas praias do litoral paulista. Naquela que será considerada, por Jean Claude Bernardet, uma “cena extradiagética” do filme. Por conta de argutas observações de Bernardet em seu livro de “estudos sobre a criação cinematográfica”, *O Vôo dos Anjos*, temos uma hipótese sobre a influência direta de Agrippino em Sganzerla, que nos ajuda a avançar rumo a uma análise do som em *Hitler 3º Mundo*. (BERNARDET, 1991, p. 231-232):

Mas o que parece ter sido uma poderosa fonte de *A mulher de todos* é *O rito do amor selvagem*, espetáculo teatral montado na segunda metade dos anos 60 por José Agrippino de Paula, autor de uma dos melhores filmes do Cinema Marginal, *Hitler 3º Mundo* [...]. Uma imensa bola ocupava o centro do palco. É com uma imensa bola semelhante a que se abre *A mulher de todos*. Plitz, interpretado por Jô Soares, de uniforme nazista, esfrega-se nessa bola. [...] José Agrippino interpreta o “zulu anárquico” no filme e, numa das inserções digamos extradiagéticas, vemos dançando, ao lado de Sganzerla, Helena Ignez, José Agrippino e Maria Esther Stokler, esposa de Agripino, co-diretora e figurinista do *Rito do amor selvagem*.

Stênio Garcia, que interpreta o primeiro amante de Angela, também tinha vários papéis no *O rito*, que incluía entre seus personagens diversos nazistas inclusive Borman. O texto de José Agrippino sobre o espetáculo lembra vários elementos expressivos da *Mulher de Todos*, quando fala, por exemplo, das “redundâncias infinitas” do diálogo, ou explica que “o espetáculo foi dividido em duas unidades que formam a estrutura livre: a cena e a interrupção. Chamo de cena as unidades de cenário, personagem e situação; e de interrupção a uma ação vinda do exterior que perturba, confunde, destrói e desintegra a cena”. Nessa relação cena/interrupção talvez ecoe a relação enredo/cenas extradiegéticas de que falei acima. (BERNARDET, 1991, p. 231-232).

Os conceitos relacionados a uma *interrupção* da cena teatral ou fílmica ou ao contraste *diegese/extradiegese* são importantes para nossa análise da construção sonora de *Hitler*, pois esta a nosso ver reflete as preocupações agrippinianas com tais conceitos e é o resultado mesmo de sua instrumentalização. “Se é que tal termo (diegese) ainda pode ser aplicado a um filme como esse” – parafraseemos aqui a autora Claudia Gorbman, ela que deixa escapar nesse comentário irônico em meio a análise das inovações de Godard, no campo sonoro. Ela vai nos ajudar a ver como a ideia de interrupção da cena se junta à ideia de fragmentação e colagem na montagem do som do filme. (GORBMAN, 2007, p. 156).

4. Fragmentação narrativa, desconstrução sonora

Uma *cena extradiegética*, interrompendo o fluxo narrativo, a *diegese*, exige uma postura de maior distanciamento reflexivo por parte do espectador. Os conceitos expostos no texto sobre *O Rito* nos lembram do *efeito de distanciamento* de Bertolt Brecht, também marco referencial para Godard, em sua formulação de uma estética reflexiva modernista aplicável ao cinema. Basta nos reportar ao trabalho de Robert Stam que estudou “não a obra teatral de Brecht em si, mas a repercussão de suas idéias na teoria e na prática cinematográfica e em especial nos filmes de Jean Luc Godard” em seu livro *O espetáculo interrompido*. (STAM, 1981, p. 23). A interrupção modulada do espetáculo é a meta dos esforços anti-ilusionistas dos grandes autores experimentais de linha *brechtiana*. Aqui o espaço para a “fragmentação narrativa” que Ramos aponta ser um “elemento

estrutural” da “estética marginal”. (RAMOS, 1987, p. 115).

Para sabermos o quanto essas ideias estão presentes na pista sonora do filme em questão, precisamos entender melhor esse momento dos usos do som no cinema ocidental. Época de passagem da estética sonora convencional, “clássica” para uma mais “moderna”. Claudia Gorbman no seu texto *Auteur Music* nos mostra o papel de Godard nesse processo e, por conseguinte, o de seus seguidores:

No cinema convencional [...] a dimensão temporal da música é normalmente subordinada as demandas da cena, mas um agrupamento de regras a muito tempo estabelecidas, “suavizam” a maneira como o fluxo narrativo determina a duração das inserções musicais - tornando a musica elástica para caber no formato da cena, subindo ou descendo o volume da musica em vez de cortá-la abruptamente [...]. Para Godard musica é um elemento de montagem, sujeito a interrupção radical e colocada em relações dialéticas com a imagem e outros elementos da trilha sonora. Em um nível a musica de Godard traz a tona a arbitrariedade de todos os elementos fílmicos, é difícil experimentá-la como invisível, reforçando o clima das cenas narrativas. Em outro nível, a musica carrega significado cultural, como parte do vasto reservatório de referencias que alimenta Godard. (GORBMAN, 2007, p.157-158).

Podemos também associar essa montagem mais conceitual, comum nos anos 60, a um momento de resgate dos textos russos dos anos 20. Godard, assim como Resnais, é desde cedo um leitor de Eisenstein, e, portanto, “envolve a musica” e toda a pista sonora do filme “no que ele considera o mais poderoso atributo do cinema a montagem”. (GORBMAN, 2007, p. 154).

Se nós rotineiramente aceitamos a brutalidade da edição visual, onde cortamos de um campo visual instantaneamente para outro, Godard faz a musica participar também dessa fragmentação e descontinuidade, no projeto de problematizar e frustrar o desejo do espectador por uma pseudorealidade na tela. [...] *Vivre sa Vie* (1962) é um dos primeiros filmes de Godard que interrompem a continuidade do discurso musical. [...] Os segmentos como eles aparecem no filme firmemente se recusam a serem coordenados com inícios ou términos

de tomadas ou seqüência, resultando disso que elementos visuais e musicais são formalmente independentes uns dos outros. Como resultado a música é o contrário da idéia de inaudível. (GORBMAN, 2007, p.154).

Para Gorbman a “ideia de inaudível”, que os *auteurs* dos anos 60 desafiam, é a grande marca do cinema hollywoodiano. Um cinema em que, como nos lembra Fernando Morais da Costa, a música “parte do tempo funciona como uma base que o espectador não ouve por si mesma, mas a percebe de forma difusa no amalgama que compõe a ação na tela”. (MORAIS DA COSTA, 2008, p. 16).

Combatendo tal estabelecida técnica de imersão de um espectador alienado, os cineastas mais experimentais farão o possível para aplicar *efeitos de distanciamento*, trazendo essa música para o campo do audível e do pensável: mais um elemento a provocar a interrupção do fluxo mesmerizante da narrativa e proporcionar espaços para a inteligência questionadora do espectador.

5. A “música de fita”.

Gorbman nos fala também que nasce nesse momento um *autor melômano*, que garante com sua maior presença autoral, a posição de senhor de sua seleção musical, consciente “das identificações sociais que são disponibilizadas através das escolhas musicais”. A partir de então, será comum ao assistir alguns filmes o espectador se sentir como se tivesse sido “convidado para a sala de estar” do autor-diretor, que está “expressando sua identidade cultural e comunicando seu incontrolável entusiasmo pelas músicas que ele descobriu”. (GORBMAN, 2007, p. 151).

E qual a identidade musical do *autor melômano* Agrippino? Similar a de seus outros campos de atuação: seu impulso experimental também o aproxima da modernidade na música. Além de livros, filmes e peças, Agrippino também investiu na criação de uma obra musical: o raríssimo disco de produção independente *Exu Encruzilhadas*, de 1971, na verdade uma fita magnética, a possível produção independente da época. Jotabê Medeiros resenhou a obra para

o *Estado de São de Paulo*, explicando que esta é “uma sucessão de faixas que organizam ruídos”, assim “como nas composições aleatórias de John Cage”. (MEDEIROS, 2008).

José Agrippino de Paula escreveu, nas costas da caixa da fita que contém o disco *Exu Encruzilhadas*: “Não ouça música, bicho. Crie seu barulho”. Antecipava assim, em meia dúzia de anos, o mandamento maior do punk rock (“Do it yourself”, faça você mesmo). [...] O som é maluco, mas o formato que Agrippino vendia é o de um elepê convencional, com 10 faixas que o artista recomenda “ouvir curtindo altíssimo”, segundo anotação no verso da fita. Um dos primeiros adeptos da pop art norte-americana [...], o artista remete a esse universo pop em pelo menos uma música, *Surfista Prateado*, menção ao personagem dos quadrinhos criado por Stan Lee. (MEDEIROS, 2008).

Se nos anos 60 as possibilidades técnicas ainda estavam longe de ser como as da tecnologia digital de hoje, de qualquer forma não podemos subestimar o aspecto de novidade e facilidade que a manipulação de fitas magnéticas trouxe para a sonoplastia radiofônica em primeiro lugar e, posteriormente, para o som do cinema, uma revolução, que em meio a isso, permitiu tanto as experimentações da música erudita de vanguarda, quanto as da música pop em álbuns conceituais sessentistas influenciados pela vanguarda e pelos propagadores do tal “experimentalismo de massas”. Como o *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, ou o próprio *Tropicália* ou *Panis et Circensis* (1968), marco do movimento “influenciado” por Agrippino. Este, como vimos, um compositor da chamada *música de fita*, que é como Roy Armes chama em conjunto as correntes da *música concreta* de Pierre Schaeffer e Pierre Henry e da *música eletrônica* de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, ambas, no contexto erudito, “explorando ousadamente toda a gama de novas possibilidades que a fita de som abria”. (ARMES, 1999, p. 123).

Segundo Jorge Bodanski (que supervisionou a finalização de *Hitler 3º Mundo* feita na ECA-USP), por acidente “o laboratório colocou a faixa de som ao contrário em cerca de dez minutos do filme, o que fazia os diálogos soarem ao revés”. Mas Agrippino “achou genial e incorporou o acidente a sua estética”.

(MATTOS, 2006, p.108-109). A supervisão dos técnicos, portanto, rendeu-se à intervenção autoral, processo estudado por Gorbman. O musicólogo Guilherme Maia, depois de fazer “um exame das fichas técnicas dos filmes” do movimento cinematográfico associado à *Hitler 3º Mundo*, diz-nos em seu texto sobre a “música no moderno cinema brasileiro”:

Embora haja algumas exceções importantes, é no âmbito do Cinema Marginal que a figura do compositor de música de concerto para cinema praticamente desaparece dos créditos. Além disso, mais da metade das fichas não contém nenhum dado relativo à música dos filmes, muitos filmes tem a música assinada pelo próprio diretor. (MAIA, 2003).

O músico de fita, autor-melômano, sonoplasta amante do efeito sonoro e do ruído, Agrippino, apenas pôs um crédito em *Hitler 3º Mundo* relacionado à sua pista sonora, o de “Seleção Musical”. Seleção creditada a José Maurício Nunes. Nossa pesquisa não conseguiu levantar se existe algum outro José Maurício Nunes atuante em nosso campo musical que não o grande compositor erudito do tempo do Brasil Colônia. O que nos faz, sem muita surpresa, desconfiar que se trate de mais uma brincadeira reflexiva do filme.

6. A sonoplastia marginal tropicalista

Tanto a sonoplastia radiofônica, quanto a música pop e a música de fita vão se fazer presentes nos filmes do *Cinema Marginal*. Segundo Guilherme Maia, “antes do Cinema Novo, a música no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, os cânones clássicos”, baseados no “idioma orquestral romântico do século XIX, de Richard Wagner e dos poemas sinfônicos de Franz Liszt e Richard Strauss”. Assim, para Maia, “o ruído de carro de boi de *Vidas Secas*, portanto pode ser considerado como um marco referencial da chegada dos tempos modernos musicais ao nosso cinema”, entretanto, “não se pode dizer que a ousadia de Nelson Pereira dos Santos tenha se tornado o paradigma de um modo de fazer”, pois “nas trilhas cinemanovistas a música de caráter nacional, e até mesmo tonal ou modal como no caso das canções ocupou bem mais espaço”. (MAIA, 2003). A

autoralidade modernista, como vista por Gorbman em Godard, vai se impondo mais na afirmação do Cinema Marginal frente ao Cinema Novo.

No livro de Irineu Guerrini Jr. sobre a música nos filmes dos “inovadores anos 60”, encontramos uma fala do já aqui citado tropicalista Caetano, elogiando a trilha de *Vidas Secas*, porém lhe dando o caráter de exceção. Nela “o som do carro-de-boi” perfaz “uma linda trilha sonora”, ela é a “mais linda música de filme do Brasil”, exatamente porque “o resto é Villa Lobos”, ironizando o abuso da obra do autor das Bachianas, que *encharca* musicalmente os filmes de Glauber Rocha. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 143). Guerrini vai insistir numa relação entre o cinema do período e o movimento tropicalista, tal como faz Ismail Xavier, no sentido do uso da alegoria *do subdesenvolvimento*. É uma correlação que, na visão desses autores, explicaria o avanço do Cinema Marginal no sentido de maior experimentação musical. (GUERRINI JR, 2009, Passim). Ponte que, de fato, nós vemos ser construída, de forma mais ou menos direta, por figuras como Agrippino.

Guerrini ressalta que em filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, “a quantidade de músicas e a diversificação da sua trilha musical tornam-na altamente fragmentada e caleidoscópica”, ao analisar a influência da sonoplastia radiofônica no filme de Rogério Sganzerla. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, Passim). Guilherme Maia nos faz notar que esses trechos musicais “deglutidos antropofagicamente por Sganzerla são sempre espécies de ícones de estilo facilmente identificáveis pelo espectador”, nos remetendo a idéia de uma *Geléia Geral Brasileira*³ midiática, miscelânea de influências musicais cultas e populares, nacionais e internacionais banalizadas com igual apuro. Juntando-se boleros, sambas-canções, folclore, rock e pop. (MAIA, 2003, Passim).

O crítico de cinema Jairo Ferreira, em seu livro *Cinema de Invenção* (termo que preferiu a talvez depreciativa expressão *Cinema Marginal*) publicou o texto canônico sobre o movimento que mais valoriza *Hitler 3º Mundo*, reservando-lhe

³ Geléia Geral é um termo cunhado pelo poeta concreto Decio Pignatari, que Gilberto Gil e Torquato Neto transformaram em título de uma faixa do disco *Tropicália*.

todo um capítulo. Ferreira, em seu estilo poético-impressionista de crítica, começa chamando os empenhos de Agrippino no teatro de *Rock Theatre*. E sobre a obra em questão, diz ser “sem dúvida um dos filmes mais corajosos do experimental em nosso cinema”, chamando-a também de uma “viagem espacial apitando na banda de ruídos”. O que nós entendemos como uma alusão direta ao experimentalismo da banda ou pista sonora (dividida tradicionalmente em banda/pista de ruídos, diálogos, música, etc.). Como em outras partes do livro, o estilo de escrita do crítico também se fragmenta, como que para emular os processos estéticos dos filmes que comenta. Ferreira mimetiza os cortes e surpresas com a trilha de *Hitler 3º Mundo*. Parágrafos soltos simplesmente afirmam “Jimi Hendrix na trilha” ou “Guitarra espanhola no estilo Manitas Del plata”, demonstrado o uso do corte e colagem dos “ícones de estilo” aludidos por Guilherme Maia. Em outro ponto diz apenas “Música de Spetacle. Os Dez Mandamentos” e revela um momento de pura brincadeira com o padrão orquestral hollywoodiano, em que Agrippino, como poderíamos dizer hoje, *sampleia* um trecho da trilha do famoso épico de Cecil B de Mille. (FERREIRA, 2000, p.153-157). De Mille, diretor já “identificado com um certo kitsch”, como nota, Irineu Guerrini Jr. também marca presença na *seleção musical* de Sganzerla em *O Bandido*, com a trilha de *Sansão e Dalila*, outro épico bíblico de sucesso. (GUERRINI, 2009, p. 107). *As recontextualizações* das trilhas hollywoodianas no Cinema Marginal as tornam finalmente *audíveis*, e não *invisíveis*, *imersivas*.

7. O horror e o fantastical gap

Jairo Ferreira também observa que em *Hitler*: “Há um trecho da banda sonora correndo do fim para o início”, mas aí o espectador ainda “identifica a mesma música espanhola da sequência anterior”. (FERREIRA, 2000, p. 153-157). Isso nos demonstra o choque de dois recursos trabalhados por Agrippino: o recurso a procedimentos da música erudita de vanguarda e ao mesmo tempo aos ícones dos gêneros de música popular, numa dupla articulação típica deste filme. Além da paródia cômica que as colagens de gêneros musicais pop da sonoplastia

tropicalista provocam, há o uso de ruídos e música atonal em *Hitler 3º Mundo*. O que resulta em algo mais aterrorizante, no sentido proposto por Irineu Guerrini. Para o autor a música atonal não tem “uma terra firme, segura, onde o ouvido possa repousar”, assim ela é “frequentemente associada à angústia, ao medo, suspense, desespero, alucinação, pesadelo, ambientes noturnos, sombrios”, principalmente no cinema. (GUERRINI, 2009, p. 64).

O estudo sobre as possibilidades fantásticas e aterrorizantes da banda sonora agrippiniana se enriquece com as colocações de Robynn J. Stilwell. Para ele, ao mesmo tempo em que se torna inaudível no Cinema Clássico, a música *extradiegetica* vira “um espaço de fantasia ao menos em parte por conta da ansiedade sobre sua *impossibilidade*”. (STILWELL, 2007, p. 188).

Já em 1944, Hitchcock famosamente ainda perguntaria 'mas onde está a orquestra?' a respeito de uma proposta trilha para *Lifeboat*. Apócrifa ou não a questão é iluminadora. [...] Talvez a questão nunca tenha sido a *ausência* dos músicos, mas a *incerteza* a respeito de onde eles poderiam estar. Som não-identificável, não-localizável é perturbador porque nós (presas em potencial) somos alertados de potencial ameaça; isso nos deixa desconfortáveis; nos olhamos em volta procurando algum embasamento visual. (STILWELL, 2007, p. 188).

Aqui vemos surgir uma convergência conceitual interessante, uma ponte sobre o *gap*, entre o cinema experimental e o hollywoodiano. Por um lado, o uso do atonalismo no cinema moderno serviu para gerar efeitos de ansiedade, angústia. Por outro, algo que na intenção inicial de uma artista de vanguarda pode servir para distanciar, gerar de fato emoções associadas à narratividade de tradição aterrorizante, prendendo o espectador afeito ao gênero terror ao filme, justamente por um jogo de empurra entre empatia e abjeção (*push-pull of empathy and abjection*). Jogo que, segundo Stilweel, é comum nos filmes de horror clássicos, que o tempo todo confundem o espectador. Ao atravessar de forma desnorteante o vão fantástico (*fantastical gap*) entre a música diegética e a extradiegética, em brincar com a fonte dos ruídos e sons, não nos dando nunca a certeza sobre quando, e de onde, nos atacarão os monstros. (STILWELL, 2007, p. 189).

Este ato de provocar uma percepção cambiante no espectador, entre o que é

diegético e o que não é, torna-se uma fonte de angustia e desnorteamento: um espaço para tanto os *auteurs* cinematográficos quanto os mestres do terror explorarem. Daí, apoiados também na provocação de Gorbman (“pode-se falar de diegese em um filme como esse”), levantamos a questão: e se tudo no som do filme, se a sua colagem sonora e amontoado de falas *fora-de-sync*, não configurasse apenas uma grande trilha musical de vanguarda que soaria todo o tempo como uma contínua composição *extradiegetica* a comentar, subjetivamente, um filme angustiante?

8. Dublagem fora de-sync

E a resposta para a questão é: A nosso ver, não. Vejamos porque.

Em *Hitler no 3º Mundo* quando as vozes não estão em sincronia com as bocas e muitas vezes quando temos até dificuldade de associá-las a algum personagem particular, elas poderiam ser tomadas por *voice-overs*, como se fossem o monólogo interior de um narrador. O espaço do *over* é chamado por Gorbman de *metadiegetico*, estabelecido como um terceiro estado tradicional no cinema, que não é nem diegético e nem extradiegético. Mas mesmo em meio a uma situação que parece ser de narração, de monólogo interior, *voice-over* etc., a voz para nossa surpresa subitamente se ancora na diegese, sincroniza-se com a boca de algum personagem, essa súbita entrada em *sync* labial nos desnorteia ao provocar uma mudança brusca de percepção. (STILWELL, 2007, p. 198).

Isso alterna, de alguma maneira estranha, nosso ponto de escuta, colocando-o num ponto mais instável, ao percebermos que o som às vezes vem, e às vezes não vem, da boca dos personagens, numa alternância constante no filme. Sim, de fato, o som vem e não vem da boca dos personagens. O som sai e não sai da fita magnética, do aparato fetiche dos experimentadores da vanguarda musical dos *sixties*, aparato básico da *música de fita*. Chamar a atenção para o aparato, como Godard que filma a própria câmera no início de *O Desprezo* (1963), como Brecht que lembra sempre que isto que você esta vendo é um peça. (STAM, 1988, Passim).

Ao tentar perceber a fronteira entre o diegético e o não diegético em *Hitler* notamos que o som fora de *sync*, por mais estranheza e reflexividade que provoque, talvez seja justamente um momento sonoro que se configura, na percepção do espectador, como diegético. Apesar de sua *artificialidade* experimental, ele apenas nos mostra algo que vem da diegese possível, ao mesmo tempo em que chama a atenção para o aspecto de construto fílmico da obra. O uso do fora de *sync* aponta para a diegese e não para a extradiegese, pois ao mesmo tempo em que aponta para fora, para o aparato técnico, tal uso nos prende na história, no mundo diegético. É a dupla articulação de um efeito brechtiano de estranhamento/distanciamento com um efeito de imersão emocional, de fantasiamento e participação afetiva, provocado justamente pelo cambiante aspecto de subjetivo/objetivo, de fonte visível da boca / fonte invisível da fita magnética. Da mesma forma que o *delay* ou a distorção e outros efeitos no pop mais arrojado dos anos 60 não alteravam a altura das notas e, por conseguinte, não destruíram o sistema tonal, como as vanguardas mais eruditas e tradicionais chegaram a preconizar.

Bibliografia

AGRIPPINO DE PAULA, José. Lugar Público. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

AGRIPPINO DE PAULA, José. Panamérica. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Max Limonad, 1988.

ARMES, Roy. On Vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus, 1999.

BERNARDET, Jean Claude. O vôo dos anjos: estudos sobre a criação cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERREIRA, Jairo. Cinema de Invenção. São Paulo: Limiar, 2000.

GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (org.). Beyond the soundtrack: representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007.

GORBMAN, Claudia. "Auteur Music". In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (org.). Beyond the soundtrack: representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 149-162

GUERRINI JUNIOR, Irineu. A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 60. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

MACHADO, Claudio Elek. "Sou um filiado da pop art", diz Agrippino. Folha de São Paulo, São Paulo, 05 de junho de 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u44752.shtml>>. Acessado em: 22 de setembro de 2010.

MAIA, Guilherme. "Alguns aspectos da música no cinema moderno brasileiro". In: Digitagrama, Revista Online do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 30 de maio de 2003. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama>>.

MATTOS, Carlos Alberto. Jorge Bodanski: o homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

MEDEIROS, Jotabê. "Autor antecipou o 'Faça você mesmo'". Estado de São Paulo, São Paulo, 08 de novembro de 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081108/not_imp274394,0.php>. Acessado em: 22 de setembro de 2010.

MEDEIROS, Jotabê. "Testamento Sonoro de José Agrippino". Estado de São Paulo, São Paulo, 08 de novembro de 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081108/not_imp274371,0.php>. Acessado em: 22 de setembro de 2010.

MORAIS DA COSTA, Fernando. "As funções do som no cinema clássico narrativo". In: ADES, Eduardo; BRAGANÇA, Gustavo; CARDOSO, Juliana; BOUILLET, Rodrigo. O som no cinema (Catálogo da Mostra Homônima). Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador: Caixa Cultural, 2008.

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal: A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STAM, Robert. O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STILWELL, Robynn. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. Disponível em: <<https://www.amherst.edu/media/view/295207/original/Robynn%20J.%20Stilwell>,>

[%20%E2%80%9CThe%20Fantastical%20Gap%20between%20Diegetic%20and%20Nondiegetic%E2%80%9D.pdf>.](#)

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.