

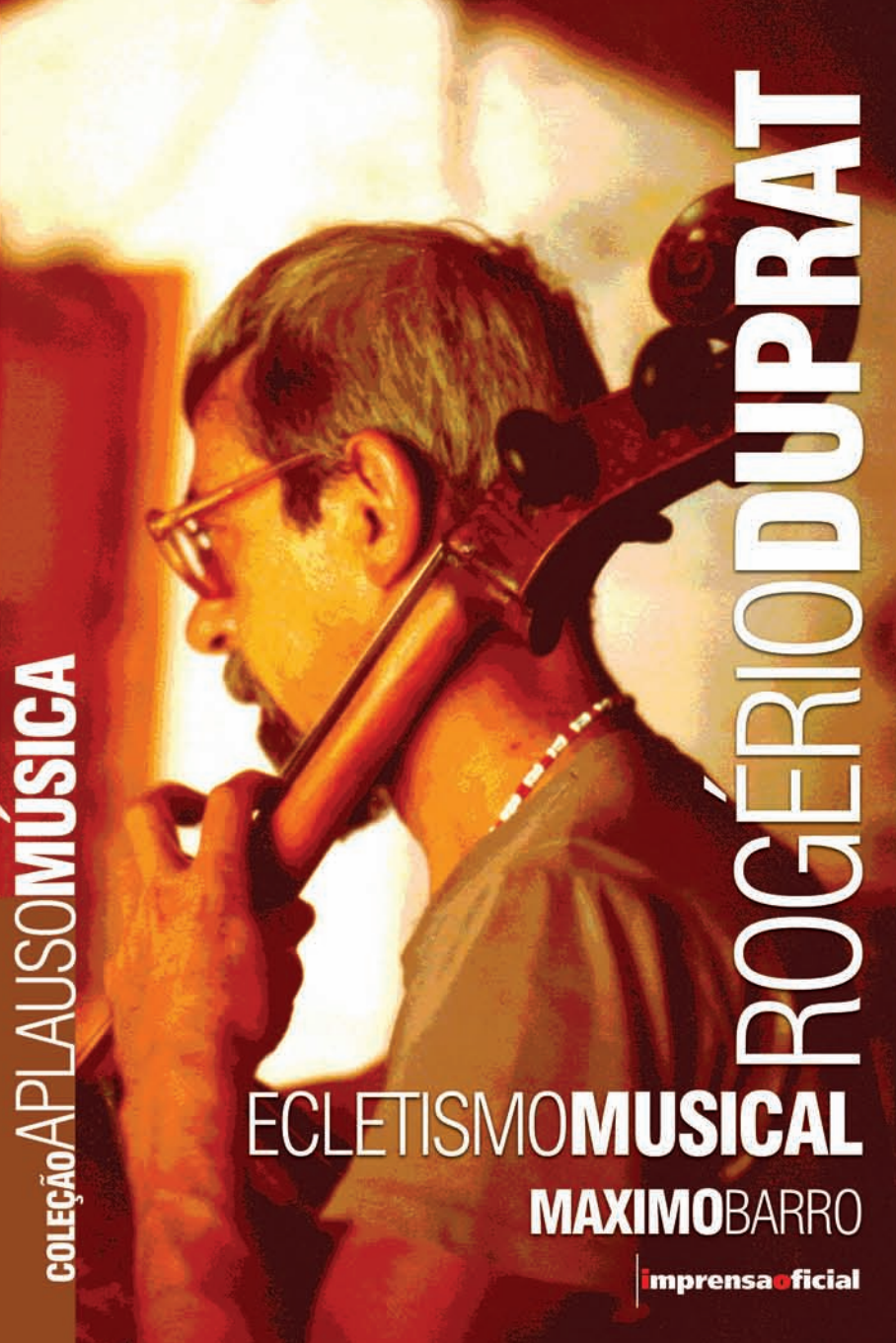
COLEÇÃO APLAUSOMÚSICA

ECLETISMO MUSICAL

MAXIMO BARRO

imprensa oficial

ROGÉRIO DUPRAT



Rogério Duprat

Ecletismo Musical

Rogério Duprat

Ecletismo Musical

Máximo Barro

| imprensaoficial

São Paulo, 2009



Governador José Serra

imprensaoficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

Apresentação

Segundo o catalão Gaudí, *Não se deve erguer monumentos aos artistas porque eles já o fizeram com suas obras*. De fato, muitos artistas são imortalizados e reverenciados diariamente por meio de suas obras eternas.

Mas como reconhecer o trabalho de artistas geniais de outrora, que para exercer seu ofício muniram-se simplesmente de suas próprias emoções, de seu próprio corpo? Como manter vivo o nome daqueles que se dedicaram à mais volátil das artes, escrevendo, dirigindo e interpretando obras-primas, que têm a efêmera duração de um ato?

Mesmo artistas da TV pós-videoteipe seguem esquecidos, quando os registros de seu trabalho ou se perderam ou são muitas vezes inacessíveis ao grande público.

A *Coleção Aplauso*, de iniciativa da Imprensa Oficial, pretende resgatar um pouco da memória de figuras do Teatro, TV e Cinema que tiveram participação na história recente do País, tanto dentro quanto fora de cena.

Ao contar suas histórias pessoais, esses artistas dão-nos a conhecer o meio em que vivia toda

uma classe que representa a consciência crítica da sociedade. Suas histórias tratam do contexto social no qual estavam inseridos e seu inevitável reflexo na arte. Falam do seu engajamento político em épocas adversas à livre expressão e as consequências disso em suas próprias vidas e no destino da nação.

Paralelamente, as histórias de seus familiares se entrelaçam, quase que invariavelmente, à saga dos milhares de imigrantes do começo do século passado no Brasil, vindos das mais variadas origens. Enfim, o mosaico formado pelos depoimentos compõe um quadro que reflete a identidade e a imagem nacional, bem como o processo político e cultural pelo qual passou o país nas últimas décadas.

Ao perpetuar a voz daqueles que já foram a própria voz da sociedade, a *Coleção Aplauso* cumpre um dever de gratidão a esses grandes símbolos da cultura nacional. Publicar suas histórias e personagens, trazendo-os de volta à cena, também cumpre função social, pois garante a preservação de parte de uma memória artística genuinamente brasileira, e constitui mais que justa homenagem àqueles que merecem ser aplaudidos de pé.

José Serra

Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.
Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se constitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir sua trajetória.

A decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente ao leitor.

Um aspecto importante da *Coleção* é que os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que também caracterizam o artista e seu ofício. Biógrafo e biografado se colocaram em reflexões que se estenderam sobre a formação intelectual e ideológica do artista, contextualizada na história brasileira.

São inúmeros os artistas a apontar o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida, deixando transparecer a firmeza do pensamento crítico ou denunciando preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando nosso país. Muitos mostraram a importância para a sua formação terem atuado tanto no teatro quanto no cinema e na televisão, adquirindo, linguagens diferenciadas – analisando-as com suas particularidades.

Muitos títulos exploram o universo íntimo e psicológico do artista, revelando as circunstâncias que o conduziram à arte, como se abrigasse em si mesmo desde sempre, a complexidade dos personagens.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente aos estudiosos das artes cênicas, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Foram abordadas a construção dos personagens, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns deles. Também foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferença entre esses veículos e a expressão de suas linguagens.

Se algum fator específico conduziu ao sucesso da *Coleção Aplauso* – e merece ser destacado –,

é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

À Imprensa Oficial e sua equipe coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica e contar com a disposição e o empenho dos artistas, diretores, dramaturgos e roteiristas. Com a *Coleção* em curso, configurada e com identidade consolidada, constatamos que os sortilégios que envolvem palco, cenas, coxias, sets de filmagem, textos, imagens e palavras conjugados, e todos esses seres especiais – que neste universo transitam, transmutam e vivem – também nos tomaram e sensibilizaram.

É esse material cultural e de reflexão que pode ser agora compartilhado com os leitores de todo o Brasil.

Hubert Alquéres

Diretor-presidente

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Peçamos ao músico um pouco de humildade. Ninguém vai ao cinema ouvir música. Nós pedimos que eles nos remetam a uma maior impressão visual.

Maurice Jaubert

A música é uma arte muito elevada para que possa ser posta a serviço de outras artes.

Igor Stravinski

A música no cinema consiste em harmonizar dois meios totalmente heterogêneos.

Hans Eiler

Capítulo I

Biografia

Cinco meses separam o nascimento de Rogério Ronchi Duprat, a 7 de fevereiro, no Rio de Janeiro, do início da Revolução Constitucionalista de 1932 em São Paulo. As referências vão como lembrete para acontecimentos paulistas e cariocas que o acompanharão por largo tempo.

Seu tio-avô por via paterna, o Barão Duprat, foi personalidade importante e decisiva para a história paulista, governando a cidade entre 1910-1913, sucedendo ao Conselheiro Antonio da Silva Prado que a governara de 1900 a 1910.

Os historiadores do urbanismo paulista, tendo à frente o também prefeito Prestes Maia, classificam Duprat, pela quantidade e utilidade de obras que desenvolveu, como um dos períodos mais dinâmicos, iniciando resoluta e corajosamente uma nova era, remodelando a Praça da Sé, construindo o Viaduto Boa Vista, que ligou diretamente o Largo de São Bento ao Pátio do Colégio, as Praças Buenos Aires e Marechal Deodoro, o Viaduto Santa Efigênia e os parques D. Pedro II e Anhangabaú. O fato de anteriormente ter sido vereador e vice-prefeito em muito

contribuiu para que seu quadriênio fosse dos mais profícuos. A digressão vai por conta da linha genealógica do nosso biografado porque Alfredo Duprat, um dos irmãos do Barão, ao que tudo indica, seria o gerenciador dos bens familiares, principalmente a Gráfica Duprat, formando o tronco por onde chegaremos a Rogério, dado que Délio Duprat, pai do compositor, era, por sua vez, filho de Alfredo.

A magnitude do cargo de prefeito e do título monárquico, porém, obrigava o Barão a empulhar aspectos da sua vida íntima dignos de uma película de Woody Allen porque a pompa e circunstância da heráldica dos Duprat findava no jardim da mansão.

14

Walter Khouri costumava narrar muitos dos disfarces sociais que os Duprat utilizaram por muitos anos para encobrir o depauperamento econômico que os abatera desde o Encilhamento. A duras penas o Barão continuava mantendo um automóvel nababesco, fabricado manualmente, manobrado por motorista japonês – bandeira da plutocracia paulistana até 1930 – mas, dentro da mansão, tudo era racionado, num ambiente balzaquiano.

Não bastassem os danos que os Duprat sofreram com a malversação da moeda a partir da

República, durante a Revolução de 1924 a Gráfica foi atingida por uma bomba lançada pelos canhões da tropa federal causando danos que Alfredo nunca mais conseguiu recuperá-los. As máquinas avariadas e as finanças depauperadas pela situação paulista, aos poucos, a levariam ao fechamento.

Meu pai, gráfico de profissão, trabalhava na Tipografia Duprat. Os salários atrasados de vários meses obrigavam os operários, no dia do pagamento, a sair correndo da oficina, no fim do expediente, em direção à mansão que um dia gozara de notória e legítima nobreza, na esperança de receber, pelo menos, um vale.

15

Alfredo gerou Délio que, casando com Olga Ronchi, filha de imigrantes, gerou Rubens, Renato, Regis e o caçula Rogério. Esta ligação matrimonial entre quatrocentões e imigrantes também forma um dos típicos entrelaçamentos inimagináveis em 1900, mas que na década 20 começava a se fazer sentir.

A queda brutal do preço do café a partir de 1925, a falência da bolsa de Nova York em 1929 e a revolução que pôs fim à prepotência da velha República em 1930 trouxeram dias sombrios para o Estado de São Paulo.



No Rio de Janeiro, em 1933

Em consequência das atribuições que a eleição presidencial de 1930 trouxe, culminando com uma revolução, não foi possível levantar o censo a que nos obrigáramos a realizar em todos os anos terminados em zero avaliando-se, teoricamente, que a população brasileira, nesse momento, beirava os 35.500.000 habitantes que, até ali, mantivera-se confinada preferencialmente na lavoura. Atropelada por todas estas violentas transformações, repentinamente, os desprotegidos migraram para as capitais, como se lá estivesse a salvação, quando na realidade aquele era o momento menos propício para mudanças.

Délio seria um dos mais atingidos por estes problemas sociais. Sua irmã, farmacêutica e moradora no Rio, convidou-o a gerenciar uma garagem e oficina mecânica de reparações de automóveis na capital da República.

17

Portanto, foi à distância de São Paulo, longe do impacto das bombas e da derrota humilhante, que Délio tomou conhecimento pelos jornais e rádios dos acontecimentos da Revolução de 1932.

Por outro lado, morando na capital da República, foi mais participante dos problemas da futura Constituinte de 1934, da moeda prostituída que nos remetia velozmente para a bancarrota, pois não mais dispúnhamos de remotas condições de



No Rio de Janeiro, em 1934

pagar os juros da dívida externa e, finalmente, a agônica situação universal ensejando toda sorte de ditaduras, da direita e da esquerda, fizeram gorar todos os projetos da família de Délio no Rio de Janeiro.

Ela retorna a São Paulo por volta em 1935, ainda a tempo de assistir no Rio à promulgação da nova Constituição, porém, distanciando-se do golpe de Luis Carlos Prestes, da formulação do Estado Novo em 37 e da tentativa de outro golpe, em 1938, desta vez pela direita integralista.

Apesar de todos os problemas econômicos que a família atravessaria, a educação dos filhos sempre fora cuidada com carinho, permitindo a Rubens diplomação em Advocacia, a Renato em Medicina e Regis em Sociologia e Musicologia.

Estudando sempre em colégios públicos que apesar de gratuitos, naquela época, eram melhores que os particulares, Rogério distinguia-se entre os primeiros.

O chamamento da música não acontecerá de imediato na sua vida. Cantarolava como qualquer outro, ouvia cantarem e tocarem no rádio mas sem interesse maior, a distância, sempre passivamente. Na rodinha de amigos, manejava harmônica de boca, acompanhava no violão,

imitava o estilo de Bing Crosby que assistira na matiné de domingo ou no Carlos Galhardo, Orlando Silva e Francisco Alves que o rádio financiado pelo getulismo tornava íntimo de todos.

Diante desse quadro se alguém fosse convocado a opinar ou fazer previsões sobre o futuro do Rogério de 15 anos, a vocação musical nunca seria emitida entre as primeiras opções.

O cinema, pelo contrário, ganhava primazia, comum a toda classe média e pobre dos anos 30 e 40, aliás, no formato de uma epidemia nacional. O casal de namoradinhos, Rogério e Lali, frequentava com regularidade os cines Cruzeiro e Phoenix, com os seriados, desenhos, jornais cinematográficos, comédias, *cowboys*, *gangsters* e policiais que foram catárticos para o jovem antes de qualquer Mozart ou Beethoven.

As dificuldades econômicas obrigaram todos os filhos de Délio a trabalhar desde cedo. Uma vez completada a idade em que legalmente podia-se obter a Carteira de Trabalho, uma ocupação remunerada era fundamental para melhorar a rala receita dos Duprat.

Nos colégios a característica fundamental de Rogério era não ser estudioso e não gostar de estudar, traços que nunca influiriam nas boas notas



O noivando com Lali, na Vila Mariana, São Paulo, 1948

que recebia. Estar entre os primeiros ajudava os pais a conseguir-lhe vaga no estabelecimento de ensino que melhor o encaminhasse na futura vida acadêmica que escolhesse.

Nessa escalada, transitando por várias escolas, paralelas a variados bicos e empregos, conseguiu atingir a Faculdade, numa época em que elas eram poucas, por vezes únicas, portanto, altamente disputadas como a de Filosofia, finalmente escolhida por ele em 1951.

Foi aluno destacado, sempre elogiado pelo professor Gilles Granger, o que não impediu que dois anos depois abandonasse a USP, quem sabe por imposição do matrimônio e chegada do primeiro filho.

22

Que motivação o conduzira a esta escolha, ao invés de Direito, como o irmão Rubens, ou Medicina, no caso de Renato. Estaria o Magistério entre suas cogitações?

O jovem inquieto imaginaria na Faculdade de Filosofia encontrar respostas adequadas para os problemas existenciais que atravessava?

Também o fato de ser quadro atuante do Partido Comunista e militando ativamente no jornalismo engajado pode tê-lo levado a buscar na Filosofia possíveis respostas políticas para o destroçado

mundo que vivia, egresso de um conflito universal onde a bestialidade humana chegara a degradações até ali inimagináveis apesar de sua leitura preferida, então, ser Kant.

Sintomática e existencialmente menos angustiante deve ter sido a escolha que o primo em primeiro grau, Walter Hugo Khouri, fizera em 1949, ingressando na Filosofia. Khouri não encarava o homem e a sociedade pela óptica esperançosa da militância comunista de Rogério, crendo que o ser humano e a sociedade estavam à beira da redenção. Walter era devotado a Nietzsche e Schopenhauer, com eles encontrando, futuramente, aproximações evidentes nos filmes alemães e suecos básicos para sua futura obra.

23

Ao tempo em que eu e Rogério trabalhávamos na moviola durante a montagem de *A Ilha*, por várias vezes ele mencionou que juntamente com Walter haviam escrito um roteiro para cinema. Naquele momento não me interessei em perguntar se ele havia conservado o material. Quando comecei a pesquisar material para este livro procurei informações com a esposa de Walter, Nadir e, principalmente, com o irmão Regis, com o filho Rudá – aos quais devo, praticamente, este conteúdo biográfico –, com os amigos íntimos de Walter, José Julio Spievack, Carlos Maximiliano Mota, mas ninguém lembrou-se de nada.

O abandono da Faculdade de Filosofia, por parte de Khouri, explica-se, talvez, pelo ingresso imediato no cinema, através da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, sob as ordens de Lima Barreto, como assistente de *O Cangaceiro*.

Abandona a produção antes do início das filmagens porque conseguiu financiamento para realizar sua estréia em *O Gigante de Pedra*, que vai ocupá-lo nos próximos três ou quatro anos de vida.

24

Em 1953, demitindo-me da Multifilmes e procurando outra produtora menos caótica, sou avisado por Roberto Santos que Walter procurava técnicos para terminar seu filme. Vou encontrá-lo no Estúdio Bandeirantes, na Rua Fortaleza, candidatando-me a qualquer coisa na linha das assistências de produção ou direção, porém, ele precisava com urgência de um montador. Respondo que não poderia ajudá-lo. Ele parece não acreditar e por mais duas vezes repete a pergunta. Mal imaginaria que dez anos depois iria montar *A Ilha*, na companhia de Walter e Rogério.

Mas, paralelo às agruras, opções e restrições dos dois primos, outros fatos estavam acontecendo no país e dos quais futuramente participariam não só como ouvintes mas, ativamente, como atores.

Em 1937, desembarcava, no Rio de Janeiro, Hans-Joachim Koellreutter, nascido a 2 de setembro de 1915 em Freiburg, Alemanha, segundo o competente livro de Carlos Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter*, no qual estarei me baseando para muitas das informações sobre a participação do mestre alemão na vivência musical brasileira e na influência que deixaria sobre uma centena de alunos ilustres.

Desestimulado pelas perseguições que expressionistas e vanguardistas sofriam com a ditadura nazista, o flautista e musicólogo, aluno e amigo do regente Herman Scherchen, Darius Milhaud e Paul Hindemith, entre outros, após exibir-se em metade da Europa, antecipando-se aos negros dias que começariam a partir de setembro de 1939, finalmente, optara pelo Brasil.

25

Com o pianista Egydio de Castro e Silva forma um dueto, percorrendo o Nordeste. Na Rua do Ouvidor carioca torna-se amigo e conhecido dos poucos críticos de música que militam em jornais e alguns compositores. Muitos deles serão fundadores da Sociedade Música Viva, movimento de renovação musical, concebido em três frentes: Formação, criação e divulgação.

A Música Viva promove audições privadas e públicas de composições da atualidade, seja ela

de nacionais ou estrangeiros, e, através dos seus boletins, interfere nos currículos das escolas de música, de imediato criando inimizades e, ao mesmo tempo, recebendo os primeiros jovens interessados em trilhar caminhos alternativos da composição, regência e história indesejáveis nas tais escolas: Cláudio Santoro, em 1940, e depois, Guerra Peixe, Eunice Catunda, Aldo Parisot, Sandino Ohagem, Heitor Alimonda, Ernst Mahle, Klaus Dieter Wolff, Damiano Cozzella.

26

Era propósito da Música Viva – explicitada em palestras, manifestos e concertos, entre tantas outras questões – cultivar a música contemporânea de valor para a evolução da expressão musical e considerada a expressão de nossa época, de todas as tendências, independente de nacionalidade, raça ou religião.

A repercussão dos concertos em teatros e pelo rádio expandiu a Sociedade para São Paulo, dando nascimento à Escola Livre de Música num casarão da Rua Sergipe, 271 – atualmente na área ocupada pelo Edifício Porto Fino – oferecendo concertos privados e, preferencialmente no Masp, na Rua 7 de Abril quando de grande audiência.

Nele presenciei o primeiro ensaio da História do Soldado, de Stravinski, quando um espantado clarinetista devolveu sua partitura dizendo:

– *Maestro, o senhor se enganou, esta parte foi escrita para flauta.*

Os desafios intelectuais que a música contemporânea proporcionava num meio acanhado, onde Wagner ainda era considerado o ápice da vanguarda musical, acomodar tantas culturas conflitantes tornam-se irreduzíveis a partir de agosto de 1947, quando Claudio Santoro, fora do país, participava do II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música, em Praga. As resoluções e apelos de Praga, desembocaram primeiro nos atritos entre Santoro e Koellreutter e depois, em outros grupos de esquerda defensores um nacionalismo estreito e ainda mais inconformados com as proposições de ensino da Música Viva.

As incongruências, para não dizer subserviências de Cláudio Santoro anteriores aos anos 60 podem ser detectadas em 1945, quando inicia sua *Ode a Stalingrado* para coro e orquestra e que nunca terminou.

Cartas são trocadas entre o ex-aluno e o ex-mestre. Apesar de posteriormente manterem uma postura elegante, afirmando que nunca romperam, posso afirmar que isso aconteceu em toda a extensão porque assisti palestras e conferências de ambos, um atacando a vanguarda vienense;

eu deixei pseudovanguardas porque não podia concordar, por exemplo, com Webern, que compunha mais pausas do que notas. O outro afirmando que, na época em que Santoro era seu aluno, foi obrigado a nomear um dos seus trabalhos de vanguarda com o título de Fábrica para poder editá-los com maior facilidade.

As posições vanguardistas de Koellreutter custaram-lhe nos anos 40 e 50 a incompreensão, a ignorância e o sarcasmo, fato que se repetiria mais tarde com Rogério, em 70-80 e 90.

28

A Escola Livre de Música, porém, era suficientemente aberta para oferecer sempre, e pela primeira vez, tanto uma partitura da Idade Média ou Monteverdi quanto Alban Berg. Foi lá que ouvi pela primeira vez tanto o *Réquiem Alemão* de Brahms quanto a *Missa atonal* de Stravinski.

Além de Santoro, dezenas de compositores, maestros, instrumentistas e cantores se aliaram ao que ficara estabelecido no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música, em Praga, mas no Brasil, o lance decisivo coube a Camargo Guarnieri que em carta enviada aos jornais excomungava os vanguardistas. Qualquer coisa que fugisse aos parâmetros do nacionalismo folclórico era abominado, repetindo-se os erros que o expressionismo, dodecafonismo, abstra-

cionismo e outras formas de vanguarda haviam recebido no período nazista, 15 anos antes.

Apesar da sua Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil aparecer 2 anos depois da carta de Santoro, redundando muitos conceitos, em termos gerais sua leitura, hoje, deixa clara a dependência que a intelectualidade da esquerda tinha para com o partidão. Se a um começo altissonante: *Considerando as minhas responsabilidades, como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por ideias errôneas, se filiam ao dodecafonismo – corrente formalista que é degenerescência do caráter musical nacional de nossa música – tomei a liberdade de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil.*

29

Em seguida, repete tudo que já havia sido estabelecido no Congresso de Praga, alinhando por vezes algumas da situação brasileira: *É preciso que se diga a esses jovens compositores que o dodecafonismo, em música, corresponde ao abstracionismo, em pintura, ao hermetismo, em literatura, ao existencialismo, em filosofia, ao charlatanismo, em ciência.*

Especulações desse teor levaram Patrícia Galvão a indagar sarcasticamente: *Onde tinha Camargo Guarnieri ido buscar idéias para escrever a sua Carta, dado que se tenha como idéias o recheio daquele documento? Sim, porque Camargo Guarnieri sozinho não seria capaz de lampejar nada que se parecesse com uma idéia. O seu vácuo cerebral é conhecido.*

À carta de Guanieri, Koellreutter responde com outra, novamente propugnando por formas livres e até propondo um debate público.

30 O ambiente estava de tal maneira incendiado com os prós e contras que geraram fatos pitorescos, de ambos os lados, nunca mais vistos depois da Semana de Arte Moderna de 1922.

Numa noite de Schöemberg e outros expressionistas no Teatro Brasileiro de Comédia, promovida pelo maestro Diogo Pacheco, não bastando o escândalo que as partituras ouvidas pela primeira vez em São Paulo proporcionavam, no meio de uma das peças, aleatoriamente ou não, transitou um gato preto no palco.

Em artigo que escrevemos para a *Revista de Comunicação da FAAP*, em fevereiro de 2004, abordamos outro incidente grotesco que demonstra à sociedade o quanto estavam convulsionados

os dois pequenos grupelhos formados um ao redor da USP mais o Conservatório Musical e outro na Escola Livre de Música, mais a centena de freqüentadores de sebos de disco à cata de algum *Pierrot Lunaire* transviado.

– Entre os anos de 1947 e 1950, o número 230 da Rua 7 de Abril, era minha segunda casa. Conforme o dia, ou melhor, a noite, se fosse, por exemplo, terça, quinta ou sábado, o caminho era seguir o corredor do lado direito do Prédio dos Diários Associados e tomar o elevador dos fundos que conduziria ao segundo andar do Museu de Arte Moderna comumente conhecido como o Museu do Ciccillo.

31

No Museu de Arte Moderna, além das exposições do que poderia haver de mais avançado em matéria de pintura e escultura do século XX, também funcionava a Filmoteca inaugurada com *Joana D'Arc* de Carl Theodor Dreyer e outros clássicos da vanguarda francesa dos anos 20. Poderiam ser encontrados no barzinho anexo, a partir das 18 horas, Di Cavalcanti, Reboló, Di Prete, Flávio de Carvalho, às vezes, Ciccillo Matarazzo e, eternamente, Francisco de Almeida Salles.

Fosse segunda, quarta ou sexta-feira, a rota seria tomar o elevador da área esquerda, no mesmo

prédio, e descer também no segundo andar, apenas em blocos diferentes e iríamos chegar ao Museu de Arte de São Paulo, o Masp ou o Museu do Bardi, onde teríamos uma visão ampla da arte, abarcando desde sarcófagos das catacumbas cristãs, passando por quadros da Idade Média e Renascença, Barroco, Romântico e, sem ser essencialmente moderno, havia dezenas de impressionistas, número menor de expressionistas e outros então vistos como atualíssimos, tipo Picasso, Chagall, Siquieros, Portinari, Tarsila e Malfatti.

32

Praticamente com a primeira exposição lá montada, começou a funcionar o Centro de Estudos Cinematográficos, clube de cinema que tentava rivalizar com o da Fimoteca. Pouco depois nasceu o Seminário de Cinema, onde três vezes por semana, das 20h00 às 22h00 havia aulas teóricas de técnica, estética e história do cinema. Tudo muito acadêmico, cerebral, nada de prático, mas sempre importante, porque anteriormente nada havia que pudesse fornecer qualquer orientação mais profunda acerca do cinema.

As projeções em 35 e 16 mm, para sócios contribuintes, eram realizadas no grande auditório. Às segundas-feiras, no pequeno auditório, havia projeção gratuita de clássicos, sempre americanos, sonoros, alugados diretamente nas distri-

buidoras americanas. Val Lewton, John Ford, Capra, Wellmann, entre outros, que já haviam percorrido o circuito comercial da Cinelândia, eram projetados com apresentação da obra do diretor e, depois do filme, debate.

Foi nesse pequeno auditório, sentado nas cadeiras idealizadas por Lina Bo Bardi, que presenciei um acontecimento insólito e que me marcou para sempre.

Ainda não completara 20 anos de idade, egresso de colégio *de* educação religiosa, onde ensinavam que quem não era apóstolo era apóstata, vira-me de repente no centro de outras correntes não católicas, mesmo ateias, mas tão discriminatórias quanto as do Vaticano, que afirmavam que a direita jamais teria capacidade para produzir arte. O paraíso estético era apanágio da esquerda. Esses conceitos me perturbavam porque os raros filmes do período nazista a que assistira no Cine São Francisco, atrás da Faculdade de Direito, naquela quadra, eram superiores aos soviéticos do mesmo momento. Além disso, como aceitar aqueles conceitos da esquerda espumante, se o maior poeta do século XX, americano naturalizado italiano, se dizia fascista convicto, chorando a morte de Mussolini na cela de hospício em que estava confinado.

Nesse ambiente convulsionado de extremismos, o *Diário de São Paulo* anunciava para o dia 7 de dezembro de 1950 um debate, no Masp, sobre dodecafonismo. A noitada prometia ser quente, porque dias antes num despreocupante concerto de música francesa que o Maestro Souza Lima regera no Teatro Municipal, lá pelo meio da suíte *La Mer*, de Debussy, um cheiro de queimado tomou conta da sala. O ambiente carregado de disputas francamente antagônicas, que sempre eram mais políticas que estéticas, levou alguns dos ouvintes ao exagero de pensar em um incêndio provocado pela facção contrária. Muitos já se retiravam assustados da sala quando o *spalla*, atemorizado com o odor e a retirada das pessoas, largou as impressões do mar debussy-niano ao *Meio Dia* e, com o violino embaixo do braço, empreendeu a retirada da laguna do palco. O maestro, de costas para a platéia, que nada percebera até ali, ficou pasmo com a atitude e parou com o braço no ar. Por via das dúvidas, parte da orquestra seguiu o exemplo do *spalla*. Felizmente um dos funcionários do teatro entrou acalmando e avisando que uma ponta de cigarro aceso por algum mal-educado queimara o tapete. A paranoia de que todos estavam impregnados naqueles dias pode ser bem explicitada através da frase irada de uma francesa gritando ao meu lado, no mais car-

regado sotaque parisiense: *arrrrte é arrrrte e poóóóólítica é outra coisa.*

Na noite do debate programado para o Masp, bem antes do horário que os jornais anunciavam para começar, todos os lugares já estavam tomados. Pessoas em pé. Na hora precisa (naquela época ainda não imperava o minutinho), corredores e fundos estavam tomados por uma massa compacta.

Precavido eu chegara bem cedo, sentando-me na terceira fila, lugar estratégico, do lado esquerdo, onde ficava uma grande e pesada mesa ocupada por professores que ministravam aulas e em outras ocasiões, como naquela noite, pelos conferencistas.

35

Pouco depois da minha chegada, sentava-se ao meu lado um senhor meio gordo, inquieto, fazendo do seu pescoço um periscópio, olhando para as laterais e para trás, às vezes cumprimentando, outras dirigindo um olhar frio, contundente, praticamente um desafio.

O advogado que assessorava o museu assumiu a mesa proclamando-se mediador. Pedia que alguém favorável à teoria dos doze tons empregados por Schöemberg e, depois, outro contrário se inscrevessem para expor durante cinco

minutos cada um suas opiniões. Em seguida os debates estariam abertos, para quem se inscrevesse, no tempo de 3 minutos.

Antes de qualquer descrição é bom saber que o pós-guerra elevava ao cume o conflito entre abstracionismo e figurativo nas artes plásticas, o mesmo acontecendo com a música tonal e atonal. Essas divergências que na Europa e América eram debates puramente acadêmicos, em São Paulo, tornaram-se campos de batalha entre comunistas, ou mais apropriadamente os stalinistas de um lado e os outros da direita e centro, que se posicionavam de forma independente, pró ou contra o abstracionismo e o atonalismo. Ignorávamos naquele momento que Shostakovich quase sofrera prisão porque andara compondo alguns compassos num estilo que o paisinho de todas as Rússias considerava música deliçãescen-te. Aqui em São Paulo a briga se polarizara entre o maestro Camargo Guarnieri, propugnador do folclore como única fonte de música, e o maestro Hans Joachin Koellreutter, fanático defensor de todas as vanguardas.

36

Todos esperavam pela palavra de Camargo Guarnieri, mas ele não comparecera, explicando um dos seus alunos que ele temia que suas palavras fossem distorcidas pela imprensa.

Koellreutter exprimindo-se num português deficiente – ele começara seus cinco minutos de praxe num infelicíssimo *minhas senhoras e minhas senhoras* – expõe que a modernidade dos automóveis, elevadores, aviões, aspiradores, batedeiras e todos os aparelhamentos elétricos que tínhamos em casa impunham uma música semelhante. A questão crucial nem era debater a justeza ou não do serialismo, mas se a música do século XX deveria ser tonal ou livre.

Um rapaz, beirando os 20 anos, dizendo-se aluno e porta-voz de Camargo Guarnieri, defende o outro lado dizendo que a música, para ser internacional, precisa ser, obrigatoriamente, nacionalista. Somente através do folclore é que os brasileiros seriam respeitados no exterior.

37

O cavalheiro ao meu lado, que ouvira o maestro alemão com alguma impaciência, com a fala do garoto exaspera-se. Sua atitude inquieta premiava meu fígado com contínuos socos de cotovelo. Em meio a uma defesa mais candente de verde-amarelismo do garotão, o senhor-cotovelo, sem pedir licença, em altas vozes, aparteia. O rapaz responde à altura, deixando ainda mais indignado o senhor que já começo a temer. Em pé, agora além das cotoveladas sou pisado, ele retruca com insolência. O aluno fazendo uso de todos os jargões que o PCB não tinha vergonha de repeti-los

à exaustão – pequeno-burguês, torre de marfim, bonde da história, apaniguado de Washington, colonizado, luta camponesa, patronato insensível e, evidentemente, ópio do povo –, com ironia preparada na sede do partido, vai direto na jugular do homem-soco que continua vociferando, indiferente às campanhas, admoestações da presidência, cassação da palavra e pedido para que se escreva, ouve do garoto uma frase lapidar: *O senhor Oswald de Andrade acredita estar sempre com a razão*, ao que o outro responde sem titubiar: *Eu sempre tenho razão!*

38

O meu choque naquele momento era incalculavelmente maior daquele que a platéia poderia estar recebendo dos destampatórios de ambos os lados. O nome que eu ouvira e que estava sentado ao meu lado, pelejando com o auditório, pertencia nada mais, nada menos, ao homem que ousara fazer algumas das descrições mais cruas de personagens e situações da literatura brasileira. Fora amigo e inimigo de Mario de Andrade. Anos antes pertencera aos quadros do partidão e quando, desalentado, desligara-se, o fizera aos berros, sem nenhum afeto.

Enquanto eu fazia estas meditações a batalha continuava. O presidente tentava aos gritos e campanhas direcionar os debates, mas com a participação daquele homem nada parecia possível.

O maestro Eduardo di Guarnieri, pai do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, pede a palavra e indaga calmamente se a música fora concebida para ser ouvida ou lida, porque quando liderava o Quarteto de Roma era obrigado a estudar profundamente todos os tecnicismos das partituras da Nova Música para depois tocá-la para ouvintes que odiavam aquelas incongruências. Koellreutter responde que na verdade a música não se resolve apenas com problemas técnicos, mas que eram funcionais, inerentes às mutações que a música do século XX vinha passando, Isso acontecera no século XIX com os quartetos de Beethoven.

O garotão volta a atacar tentando minimizar os problemas de aceitação popular que tiveram Bach ou Wagner no passado. A música atonal vem destituída de qualquer significado para o artista nacional. Oswald retruca com a virulência costumeira: *esse conceito faz parte do obscurantismo soviético*. Pasma geral. Pela primeira vez naquela noite, no centro da uma batalha que não poderia ser musicada nem mesmo por Stravinsky, o auditório conheceu alguns compassos de absoluto silêncio, sepulcral, quebrado repentinamente por uma voz, mais parecendo deformada por uma câmara de eco proveniente do espaço formado por dezenas de pessoas comprimidas depois da última fila de poltronas

e proferindo: *apenas a tua mulher conheceu a prisão*. A frase era chicoteante, tanto mais que era endereçada a quem até ali sempre atacara. Oswald levanta-se da cadeira lívido. Tomo mais um *huck* no figado. Ele olha esfogueado para o local de onde vem a chibatada. Não só ele, todos olham para lá. A resposta é o silêncio de um mar de cabeças. Outra pausa numa partitura de estrondos mahlerianos. Novamente a voz distinta, de um corpo indistinto, renova o anátema: *a tua mulher é que foi presa, somente ela conheceu a prisão*. É impossível distinguir o que Oswald responde porque a voz está embargada, apesar de atingir altíssimos decibéis. O presidente exige que ele se escreva. Ele não admite. O presidente afirma que ele não poderá mais fazer uso da palavra. Ele solenemente diz que ninguém vai cassar-lhe a palavra. O presidente pede que se retire. Ele o fará olímpica e ruidosamente enquanto recebo os últimos socos e pisões.

Sem a sua presença os debates continuaram serenamente, educadamente, sem incidentes, naquele estilo que maldosamente classificaria em um dos seus ensaios como os típicos de uma reunião de *chato boys*.

Novamente e apenas para que a história venha a ser contada como ela aconteceu e não como gostaríamos que acontecesse, anos depois

Koellreutter negaria qualquer atrito entre ele e Guarneri. *Sempre fomos bons amigos. Regi muitas vezes suas músicas. O problema foi entre nossas esposas que se estapearam no chá das cinco do Mappin, quando do lançamento das nossas cartas.*

Simultâneo ao cisma stalinístico e jhdanovista, enquanto Walter Khouri optara claramente pelo cinema, Rogério apalpava seu futuro.

Nesse momento o jovem Olivier Toni namorava a prima da namorada de Rogério, com isso, tornando-se íntimo da casa. Ouvindo Rogério acompanhar no violão algo que estavam tocando no rádio, indagou por que não aprendia tocar um instrumento com partitura, indicando-lhe, inclusive, o violoncelo. Pouco antes o próprio Regis trocara o violino pela viola por sugestão do mesmo Toni.

41

Rogério manteve-se indeciso por largo tempo, somente aderindo à mutação quando Regis comprou-lhe um velho celo, recebendo as primeiras noções, tanto do instrumento quanto de música, de Toni e do irmão. Sem essas convergências quase romanescas, Rogério, possivelmente, teria se direcionado para outras atividades distantes da música.

Em pouco tempo Rogério havia superado o que os dois tinham para ensinar-lhe, sendo admitido na Sinfônica Juvenil do Masp, passando a ter aulas com o grande celista do Quarteto Haydn, de São Paulo, Calixto Corazza, mais tarde substituído por outro expoente do Teatro Municipal, Luis Varoli.

Toni, por sua vez, é aluno de composição de Camargo Guarnieri e sua linha de composição, já vimos, é nacionalista. Quando, pouco depois, Rogério começa a compor, a linguagem resultante será o entrelaçamento dos ditames do Realismo-Socialista, somado ao comunismo que ele advogava ferrenhamente. Nos anos 60, nas inúmeras vezes que abordávamos os estilos por que passara a música erudita brasileira, ele sempre se autodefinia sarcasticamente como praticante do



Israel, Roberto e Regis, em 1957

caipirismo, completando que Villa-Lobos só fora bom músico nos anos 20, ainda influenciado por Debussy e nunca no *bachianismo* pós-30.

Em abril de 1953, aos 21 anos, casa com Eulalina Portella, namoradinha desde 1946. Nos anos seguintes nascem Raí, Rudá e Roatã.

As obrigações familiares o obrigam a uma definição de vida profissional. Já gozando de algum respeito como celista opta em definitivo pela música participando nas Sinfônicas da Prefeitura, do Estado e das três emissoras de televisão além de gravadoras de disco e música para filme que por vezes o ocupam 24 horas seguidas, porém, não o impedindo de avidamente atirar-se nas especializações de harmonia, história, regência e coral formando-se no Conservatório Carlos Gomes em 1958. Em pouco tempo, e ainda jovem, abarcou conhecimento que outros só conseguiriam quando idosos.

A insatisfação de que é tomado sempre que atinge a plenitude do que pratica naquele momento será a marca principal de Rogério. Isto vai torná-lo um garimpador do futuro, um apreciador das extremidades, dos que buscam a radicalidade não só da composição mas, também, voltadas para as responsabilidades sociais inerentes a todo verdadeiro artista.



Roberto Twiaschor, Jorge Kemeny, Caetano Finelli, Jorge Milas, Rodolfo Fusk, Maestro Olivier Toni, Maurício Ferreira, Rogério e Antonio Burini – Teatro de Cultura Artística, 1956

Ele e alguns colegas e amigos, que não partilhavam do acomodamento musical em que vivíamos nos anos 50, pretendem confrontar-se com o ramerrão. Se a Sinfônica do Estado, onde ele toca ao lado de Corazza e Varoli, insiste em só programar Mozart, Beethoven e Chopin, por que não fundar outro grupo, menos ortodoxo que tocasse de Monteverdi a Schöenberg? A Orquestra de Câmara de São Paulo, regida por Olivier Toni, é filha desses ideais, mais tarde ampliada pelo Grupo de Música Experimental, onde até o *Concertino para Trompa, Oboé e Cordas*, de sua autoria, é lançada mais o *Ricercare para Duas Trompas*, de Gilberto Mendes.

Entre todos os colegas deste momento será com Damiano Cozzella que manterá os laços mais fortes de amizade, parceria e fraternidade polí-

tica. A esquerda e a pauta os unirão e, por longo tempo, a influência de Cozzella sobre Rogério será preponderante.

Ironicamente seria o mesmo Cláudio Santoro, que dividira ao meio a Música Viva para preservar o Brasil dos discípulos de Schöenberg, será agora, em 1958, como professor de composição de Rogério, quem o irá iniciar na técnica serial, mas com laivos nacionalistas.

No estrangeiro, profanações ainda mais sacrílegas que as perpetradas pela Sociedade Música Viva estavam acontecendo. Grupos de *rock* tocaram no Metropolitan enquanto cantoras líricas exibiam-se em boates. O pensamento libertário de Duprat, filtrando-o cada vez mais, eliminava as barreiras entre popular e erudito. Fato decisivo aconteceu em São Paulo quando Elizete Cardoso, no Teatro Municipal, lotado, cantou a *Bachiana n° 5* de Villa-Lobos, dirigida pelo maestro Diogo Pacheco. Meses depois, com o mesmo maestro e local, outra cantora popular, Alaíde Costa, conduzia o espetáculo, *Alaíde-Alaúde*.

Violando os antigos conceitos divisórios entre erudito e popular, Rogério encarrega-se de muitos arranjos para canções. O *jingle* é outra fonte de experimentações musicais e cobertura monetária para as obrigações familiares.



Eládio Perez, Israel Muni Weber, Alejandro Ramirez, Rogério, Roberto Twiaschor, Regis, Clélia Ognibene, Maurício Ferreira, Maestro Olivier Toni, Rodolfo Fusk, Antonio Burini e Caetano Finelli

46 Em 1961 acontece a primeira de uma série de coincidências que de tanto em tanto levariam Rogério a atitudes e posições que ele não escolhera e nem mesmo imaginara trilhar.

O Teatro Brasileiro de Comédia fora vilipendiado impiedosamente pela maioria da crítica e classe teatral como templo do obscurantismo acadêmico estrangeiro. Em meio a uma das suas freqüentes crises, julgaram que a solução seria o monitoramento por Flavio Rangel, que, juntamente com as novidades do Teatro de Arena, gerara os confrontamentos.

Como peça da nova fase optaram por *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, que em 1957,

com *Eles não Usam Black-Tie*, no Teatro de Arena, plantara as bases do que na época imaginava-se ser o suporte do teatro verdadeiramente nacional.

A montagem da nova peça de Guarnieri seria solene, longe, muito longe, do franciscanismo que a direção de José Renato concebera no teatro improvisado da Rua Francisco Baima. *A Semente* contaria com a direção de Rangel, cenografia de Cyro del Nero e apresentando a novidade de música composta diretamente para a encenação.

Para este último item fora contratado Caetano Zama que compôs alguns temas para sublinharem certos momentos que a peça comportava.

47

Zama naquele momento não sabia orquestrar e pediu ajuda aos seus melhores amigos, mas todos estavam, por diferentes motivos, impedidos. Koellreutter embarcava para os EUA. Julio Medaglia e Damiano Cozzella iriam participar dos estudos de vanguarda em Darmstadt. Cada vez mais apreensivo com a data de estréia ele pedia que o ajudassem indicando alguém que não viajasse.

Julio disse-lhe que Duprat era ótimo em orquestração, mas Zama nunca ouvira falar dele. Acompanhando as dicas que haviam fornecido no dia anterior à viagem, Zama foi procurá-lo no ensaio

de Teatro Municipal. Indagando quem era Rogério Duprat ao ser apresentado teve a mesma péssima impressão física que causaria futuramente em Maurício Rittner, Anselmo Duarte e a mim. Zama não podia acreditar que aquela figura de 1,60m iria competentemente orquestrar um espetáculo da magnitude que estavam programando no TBC. Dias depois, quando Duprat mostrou as primeiras páginas orquestradas, grande foi o espanto de Caetano.

48

Porém, os problemas para Zama continuariam porque todos os estúdios de gravação estavam comprometidos por largo tempo. Finalmente tiveram que contentar-se com a sala do Teatro Cultura Artística que, no dia combinado, a cedera para outro evento. A gravação foi realizada precariamente numa sala do subsolo do teatro, de teto baixo, obrigando Caetano e Rogério a blindar janelas e portas com colchões e cobertores.

Havendo dinheiro para o empreendimento, Duprat pôde contar com uma orquestra que variava entre 25 e 30 músicos, predominando as cordas, fato que raríssimas vezes se repetiria com ele, futuramente, no cinema.

O brilho da orquestração tornará Rogério figura de primeira linha, cobiçado por toda a classe teatral, que empregará a novidade da música

participante. Nesse caminho comporá para as peças de Roberto Freire, *Sem Entrada e sem mais Nada* e *Quarto de Empregada*.

Em 1962, consegue admissão como aluno no curso de verão de Darmstadt. Damiano Cozzella, premido por motivos econômicos, não retornaria desta vez. Ali Duprat terá professores do calibre de Pierre Bouliez e Stockhausen. Torna-se íntimo do primeiro a ponto de, no fim do curso, levá-lo a Paris para estagiar no estúdio de Rádio e Televisão Francesa que dispunha de sofisticado equipamento eletroacústico.

Além de Pierre Schaeffer, quem mais o impressiona e do qual nunca se libertará por completo será o até ali desconhecido John Cage que Frank Zappa e outros alunos americanos de Darmstadt tanto citavam. A observação das partituras e dos *happenings* gravados em fita cassete transfiguraram verticalmente as posições teóricas de Duprat. O *caipira* de 1950 torna-se *cagista* fanático e o *happening* entra na sua vida para sempre.

Logo mais estará em São Paulo e na companhia de Cozzella, sob o influxo de Darmstadt e Cage compõem no ano seguinte *Klavibm II*, inaugurando o emprego da computação em música com a ajuda da Faculdade Politécnica que tinha em operação um IBM – 1620.



Rogério, 1957

Capítulo II

Panorama da Música de Cinema Brasileiro Visto da Ponte

O cinema sonoro penalizou o pianeiro. O que se ouvia no interior dos cinemas brasileiros deveria ser pouco elevado porque Monteiro Lobato saúda o falecimento do cinema mudo com diatribes *contra esses arranhadores de barbante e sopradores de latinha*.

Em 1929 Paulo Benedetti em breve tempo lança dúzias de curtas-metragens sincronizados em discos de três minutos. *Coisas Nossas*, no longa metragem pouco deferiria. O tamanho da metragem da produção aumentava, mas, continuávamos escravos do disco.

O primeiro material que vem referendado como partitura escrita diretamente para filme é *O Caçador de Diamantes*, do italiano Vittorio Capellaro, lançado em 1934, composta por Odmar de Amaral Gurgel, mais conhecido como Gaó, ainda no sistema vitafônico, isto é, discos sincronizados com o projetor. Esqueçamos *Limite* porque Mario Peixoto pouco se adiantava ao pianeiro, musicando ao vivo com discos de Stravinski, Debussy, Eric Satie, Ravel, César Frank

e Prokofiev que eram vanguarda nos anos 20. Segundo informações que recebemos diretamente de Plínio Sussekind Rocha, o próprio Mario nas pouquíssimas projeções havidas, pessoalmente, se ocupava de colocar os discos no gramofone e a agulha no ponto exato da faixa.

Ganga Bruta tem algumas participações cantadas semelhantes aos futuros carnavalescos, *Alô, Alô, Carnaval* e *Alô, Alô, Brasil*, além de *Favela dos meus Amores*.

52

Bonequinha de Seda evidenciava os primeiros cuidados, pois Oduvaldo Viana retornava de um período de estudos em Hollywood, já na fase movietônica, com Francisco Mignone compondo fundo musical para algumas situações do filme, ficando para *O Descobrimento do Brasil*, de 1937, direção de Humberto Mauro e música de Villa-Lobos, a primazia de uma partitura inteira escrita diretamente para o filme e, às vezes, composta antes mesmo da imagem, como ultimamente vem sendo pesquisado pela historiadora Sheila Schvarzman.

Por se tratar de filme governamental, patrocinado pelo Estado Novo, nada foi regateado. Há uma orquestra considerável e corais de grande porte ainda hoje ouvidos em concertos e disco.

O vácuo representado pela completa ignorância no uso funcional da música em películas nacionais pode ser pressentido até mesmo quando Raul Roulien, também voltando de Hollywood, dirige e produz *O Grito da Juventude*. A música é ignorada a partir das fichas técnicas completando-se na falta de citação dos críticos que dele se ocuparam, pois o negativo desapareceu como aconteceu com 70% de todos os filmes brasileiros até 1940. Teria Roulien também apelado para os indefectíveis discos de 78 rotações misturando Beethoven, Rossini e Chopin?

Somente nos anos 40 é que a Cinédia demonstraria algumas atenções para o comentário musical, mas, e ainda debilmente, será a Atlântida a primeira a dedicar-se continuamente e com dedicação, possivelmente porque um dos mentores da produtora, José Carlos Burle, era compositor popular de expressão no âmbito do cancionero. Também será o primeiro estúdio brasileiro a ter um compositor fixo, Lírio Panicali, e mais tarde, Radamés Gnattali e Walter Schultz Porto Alegre.

O cinema paulista contribuiria com parcela ainda menor porque, não possuindo laboratório de sonorização para longa-metragem, obrigava os raros produtores paulistas a se socorrer nos estúdios cariocas.

Somente ao fim dos anos 40 é que teremos Mario Sydow e a Rossi Filmes precariamente colocando música no filme.

Luar do Sertão, de 1948, sonorizado por Mario Sydow, que por volta de 1953 tivemos oportunidade de manuseá-lo várias vezes, pois, das sete cópias que foram localizadas, algumas em estado avançado de deterioração – uma delas, incrivelmente, havia virado pó – num paciente trabalho de moviola, conseguimos, retirando o que havia de melhor no que restara, remontar duas cópias, uma das quais doada à então Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, quando funcionava na Rua 7 de Abril, tendo Caio Scheib como organizador.

54

Além do tema de Catulo da Paixão Cearense que atravessava o filme todo, como seria de esperar, era muito usado o *Imbiapará* de Marcelo Tupinambá. Porém, o que pode ser indicado como mais significativo para a época era a sequência onde a personagem interpretada por Lyda Sanders, dirigindo o carro em pretensa alta velocidade que, nitidamente, percebia-se não saber manejar, era perseguida pelo *Moto Perpetuo* de Paganini, exatamente como faria qualquer pianista do cinema mudo.

É impossível compreender o horizonte dos cineastas paulistas se não for colocado em foco a transformação que a sociedade sofreu durante a guerra 1939-45. Apenas para resumir é importante fixar o bloqueio imposto pelos submarinos alemães, impedindo o comércio naval da Europa com a América do Norte e o Brasil. Isso nos obrigou a produzir rapidamente tudo o que importávamos de máquinas tipográficas até tampinhas de litro de leite. Com isso, os quadros empresariais aumentaram juntamente com o poder aquisitivo do operário, gerando entre outras coisas venda maior de ingressos, abertura de novos e mais requintados cinemas. Fila na bilheteria será a constante e, investir em cinema, uma meta viável.

55

É dentro deste clima de euforia econômica e nacionalista que aparece a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ou mais exatamente permite sua gênese.

Se até 1939 a influência cinematográfica maior que sofríamos era norte-americana, com a proibição dos filmes italianos e alemães, pelo rompimento de relações diplomáticas, além do esfacelamento da cinematografia francesa, passamos a importar tudo, rigorosamente tudo, que se filmava na América, inclusive obras específicas, preparadas apenas para o comércio local,

cabendo como única interdição temas políticos que se chocassem com a filosofia do Estado Novo getulista. O fato do modelo americano ser o nosso padrão, sob muitos aspectos foi interessante, porque era indiscutivelmente o melhor do mundo.

Além disso, se com a presença do produtor Alberto de Almeida Cavalcanti a Vera Cruz pretensamente deveria colocar-se ao abrigo do estilo inglês, era evidente que, por mais que tentassem escondê-lo, eles também eram caudatários da estilística americana.

56

Nada estranhável, portanto, e até bom, que músicos brasileiros, italianos e alemães fizessem música de Hollywood em São Paulo, porque ela era cinematograficamente mais funcional do que qualquer outra.

Se até ali imperava a música popular ou clássica, impressa em disco, como geradora das pistas musicais do cinema brasileiro, na década 50, em decorrência da industrialização norteadada pela Vera Cruz, não compor música específica para o filme seria incorrer no anátema. Não nos lembramos de nenhuma exceção, mesmo na área do documentário de longa-metragem.

As filmagens poderiam ter transcorrido na maior penúria, faltando sanduíches para a equipe. Os

laboratórios de imagem e a Kodak poderiam ter sofrido fraudes contínuas. Intérpretes e técnicos no calcanhar da produtora exigindo pagamento pelo trabalho na equipe e papagaios estourando semanalmente jamais impediriam, chegado o momento da música, deixar de gravar no mais puro estilo americano.

Para isso o produtor honesto recorreria às jóias da esposa, apartamento em Santos, terrenos no interior. O desonesto, fatalmente, desembocaria na bolsa de um incauto.

Tito Batini que em *Luar do Sertão*, como já dissemos, usara discos, em 1954, para o documentário romanceado, *Se a Cidade Contasse...* descrevendo as festividades do IV Centenário da Cidade de São Paulo, fez um empréstimo bancário visando maestro, músicos, estúdio e *tapes*.

Rodolfo Nanni, pouco antes, estivera ultimando *O Saci*. É uma fantasia infanto-juvenil, intimista, de uma poesia transparente. Cláudio Santoro fazia sua estreia cinematográfica à frente de 30 músicos, entre eles o celista Rogério Duprat.

As grandes transformações que o cinema brasileiro sofreria nos anos 50 são caudatárias da implantação da Vera Cruz, servindo de referência para todos, inclusive para as diatribes de Glauber

Rocha e outros, nela objetivando o paradigma do cinema fútil, antinacional e gastador.

Será na Vera Cruz, cremos, onde pela primeira vez no Brasil se gravaria música com apoio de imagem na tela. Antes disso, depois e mesmo hoje, grava-se por processo primitivo, apoiado em metrônomos e cronômetros.

Como um filme tem em média de 40 a 50 intervenções musicais, é humano que o músico já não se lembre do que aconteceu em algumas seqüências, dado que entre a marcação na moviola e a gravação medeiam 30 dias. Isso leva muitas vezes o músico a compor fragmentos sem funcionalidade com as imagens para as quais eram endereçadas.

58

Esses lapsos ainda poderiam ser corrigidos caso a gravação se apoiasse em anéis de imagem projetada na tela.

Mesmo no seu primeiro filme, *Caiçara*, apesar da precariedade em que se encontrava o estúdio em novembro de 1949, gravava-se com projeção, à noite para não haver interferência de aviões, carros e... passarinhos do vizinho.

Francisco Mignone, veterano de *Bonequinha de Seda*, pela primeira vez como músico de cinema, usaria esse processo.

As gravações assemelhavam-se às filmagens mais complexas que a Vera Cruz realizava. Ônibus saíam da Rua Major Diogo, sede da produtora, transportando músicos e instrumentos, de flautim a contrabaixo e tímpano, para o estúdio em São Bernardo. Entre acomodá-los e afinarem os instrumentos, duas horas haviam transcorrido. Ao amanhecer as gravações precisavam ser interrompidas pela invasão de ruídos que atravessavam as paredes sem tratamento acústico. Outras duas horas para o retorno.

Em média despendia-se uma semana na gravação do longa-metragem. Não se conservou nenhum cálculo orçamentário.

59

Nesse momento a Vera Cruz dispunha de um gravador Ampex e mesa de mixagem com oito canais, gravando diretamente em negativo de som, pois o magnético ainda estava em fase experimental na América do Norte.

Michael Stoll, que chegara ao Brasil, contratado por Cavalcanti como técnico de som direto, se vê lançado, pelas circunstâncias, a gravar música.

Segundo ele as orquestras que musicaram filmes na Vera Cruz mediavam 30 músicos. Distribuía os microfones localizando um para os violinos, um para celos e outro para contrabaixos. Um

no piano, dois para metais e madeiras. Um na percussão e o oitavo no alto, para apanhar o conjunto. Por ser gravado em negativo não havia possibilidade de mixagem posterior. Ela era realizada durante a gravação, pelos oito canais, e o resultado só seria conhecido 24 horas depois do laboratório ter revelado e copiado.

Esta foi a estrutura de gravação na Vera Cruz e continuará na Maristela e Multifilmes assim com era regra na RGE ou Gravodisc.

60

Francisco Mignone levou para o cinema seu estilo nacionalista, apoiado na temática popular e folclórica, orquestrado à italiana. Em *Sinhá Moça*, alcançou uma das participações mais importantes da nossa música fílmica até metade dos anos 50, principalmente na sequência da fuga dos escravos e da morte do feitor interpretado por Ricardo Campos. Nesse momento, os agudos dos violinos, numa espécie de *ostinato*, são respondidos pelo tema dos negros, nas trompas e trombones, alcançando alta dramaticidade. Muitas vezes usamos esta sequência nas aulas de montagem, projetando-a com e sem música para que os alunos pudessem melhor aquilatar sua participação.

Outras vezes Mignone intuía alguns achados notáveis como a inclusão do cravo em *Ângela*.

Estilo semelhante era o de Gabriel Migliori. Neste a influência não era apenas italiana como decididamente operística, lembrando o que seria futuramente a música de Nino Rota. Já era maestro arranjador consagrado no rádio quando estreou no *Cangaceiro*. A eloquência derramada da partitura, o prêmio internacional e a longevidade do sucesso do filme tornaram, injustamente, Migliore lembrado apenas por isso, quando, na verdade, o melhor dele sempre aparece quando era obrigado a frear o melodismo fácil, como em *Candinho* e *Família Lero-Lero*, e ainda mais, no intimismo de *Estranho Encontro* e *Garganta do Diabo*, neste último com o inesquecível solo de violino com surdina no rosto de Luigi Picchi.

61

Porém, o que de mais representativo houve na música cinematográfica brasileira de então foi o italiano Enrico Simonetti. Ninguém, dentro ou fora de São Paulo musicou tão funcionalmente, perpassando todos os gêneros, sátiras, comédia, drama, documentário, policial, intimista ou *farwest*, deixando em cada um deles, pelo menos, um grande exemplo de música cinematográfica.

Se Mignone, Villa-Lobos, Souza Lima, Guarnieri e outros, nascidos no início do século, ganharam, durante algum tempo, a vida tocando nas salas escuras do cinema mudo, Simonetti, Lagna Fieta

e Puglieli praticaram a *boite* e o rádio. Neles o *jazz* é o fundamento da orquestração aproximando-os, ainda mais, do estilo americano.

Anos atrás estávamos transcrevendo para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo a partitura do filme *Fugitivos da Vida*, de 1956, musicado por Simonetti, transferindo de uma cópia em 35 mm para fita magnética. O técnico do laboratório de gravação somente acreditou realmente que era filme brasileiro quando ouviu os primeiros diálogos. Até ali, julgara tratar-se de música de filme estrangeiro.

62

Em *O Comprador de Fazenda, Uma Certa Lucrecia, Absolutamente Certo*, e outros, ele usou o comentário irônico de forma poucas vezes superado, mesmo no âmbito internacional, não esquecendo as habilíssimas variações que sofre a ciranda, *Uma Pulga na Balança*, no filme homônimo. Aliás, ele foi sempre um mestre no emprego do *leitmotiv* em *Ravina* e no esquecido *Veneno*, para muitos, a mais densa partitura que tenha escrito. Pessoalmente preferimos, entre todas, a do documentário *Kirongozi – Mestre Caçador*, a única encontrada em disco.

Todos os músicos daquele período, brasileiros ou americanos, quando trabalhavam para o cinema preocupavam-se em adicionar algo à imagem,

diluindo-se no todo, procurando sublimar, participando sem ser notado. Era comum em enquetes de rua ao indagarem o público sobre a qualidade do comentário musical do filme a que acabara de assistir, responder que não havia música, portanto, bem diferente do que ocorre hoje, quando produtores e músicos instigam o público a ouvi-los, apelando para orquestrações maciças e em volumes aberrantes.

Esta prática nociva já podia ser pressentida no fim da década de 50 em filmes estereofônicos americanos e europeus, onde compositores com nomes firmados na história mais pensavam em aparecer que contribuir.

63

Simonetti repetia a frase, *filme ruim não pode ter música boa senão desequilibra*, como se fosse uma bandeira.

Hoje a música de cinema é feita preferencialmente para ser ouvida na sala de visita, em discos ou fitas, motivo principal da decadência funcional que atravessamos.

Fazemos esta digressão porque julgamos que a música de *Kirongozi*, um dos raros exemplos, nacional ou estrangeiro, de autêntica música-imagem. Em 1970 podia ser fruída em discos, hoje, infelizmente, raridade museológica.

Falar nas participações de Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Conrad Bernhardt, Radamés Gnattali, Ives Rudner Schmidt, Rafael Puglieli, Edino Krieger, Walter Schultz Porto Alegre, Luiz Arruda Paes e outros, seria repetir os conceitos já expendidos. Como exceção é sempre importante lembrar Remo Usai que deixaria forte marca no cinema carioca, principalmente em *Juventude sem Amanhã*, de 1959, empregando largamente a percussão, no formato jazzístico, inovador e avançado.

Em dose maior ou menor todos eles fizeram boa música de cinema, porque frequentavam e gostavam de cinema.

64

É bom ressaltar que se a geração que os seguiu foi amparada pelos requintes de 30 canais, microfones especiais, mixagem, corte, filtragem e duplicação, porém, por outro lado, foram cerceados no emprego quantitativo de músicos.

Qualquer maestro brasileiro da atualidade fica petrificado quando se depara com as partituras de Migliore, Santoro, Mignone ou Simonetti dos anos 50, onde, além do trivial, há partes para corne inglês, várias trompas, carrilhão, órgão, 4 tímpanos, tuba. Quase um sonho mahleriano.

A época possibilitou-lhes estes recursos e eles souberam usá-los com eficiência.

A *Nouvelle Vague* e seu filho direto o Cinema Novo materializaram-se graças à simplificação dos aparelhos de filmagem. Câmaras leves, operadas no máximo por dois técnicos, iluminação racionalizada com poucos eletricitistas. Gravadores e microfones miniaturizados e portáteis, permitindo filmagem em qualquer sala, dispensando estúdio e cenografias construídas, portanto, economizando.

O oposto estará ocorrendo no campo da gravação musical. A complexidade crescente permitirá a multiplicação de canais de gravação, mixagem, utilização de guitarras e outros instrumentos elétricos, mas encarecendo a hora de gravação no estúdio.

65

Nos anos 50 o Sindicato dos Músicos impunha três tabelas: a primeira para audições ao vivo, a segunda, mais cara, para gravações de discos e, finalmente, a última, ainda mais cara, para música fílmica, apoiadas na falácia de que sempre havia filas na porta dos cinemas.

Com a chegada dos sintetizadores, 2 ou 3 tecladistas podiam substituir uma orquestra, barateando novamente o orçamento, mas levantando outras querelas sindicais.

Quando Glauber Rocha ganhou renome em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, usando discos de Villa-

Lobos, começamos um perigoso retorno aos anos 40. Poucos tiveram o descortínio de encarar o fato como penúria econômica – a alardeada estética da fome. Logo mais, muitos a propalavam como pesquisa nacionalística enquanto poucos tiveram a coragem de dizer, começando pelos críticos, que aquela música pouco participava da imagem.

Sintomático é o fato de que quase simultaneamente – a diferença pode ser de meses – enquanto uns manipulavam discos, Rogério Duprat iniciava seu primeiro trabalho cinematográfico em *A Ilha*.

66

Hector Lagna Fietta seria a única exceção dos anos 60-70. Musicando todos os filmes de Mazaropi e uns poucos de outros produtores, sempre trabalhou com grandes grupos orquestrais que, para determinadas passagens, iam de 35 a 45 integrantes. Para isso contou com o apoio de um produtor aquinhoado e que, apesar do desprezo que dispensava a todo o aparato técnico, valorizava a música, principalmente a de ramificação americana. A formação jazzística de Lagna Fietta, aliada ao tirocínio adquirido nos longos anos em que na Argentina e Brasil fora chefe de conjunto de bailes e pianista de *boite*, muito o ajudou no relacionamento, praticamente epidérmico, que manteve com o produtor ultrapopular, por mais de 20 anos.

Titulos - A ILHA

A 2ª Bateria - 1.ª bateria - citara - 1" $\frac{1}{2}$ (m. 1º b. do 5º)

B Cantata 1 - 12 compassos do m. 5 (3" $\frac{1}{2}$)

C Cantata 2 - 1 compasso e meio do m. 9, mate e caxixi tremolando - 7" $\frac{1}{2}$

D Baronesa - 2" $\frac{1}{2}$

E 2ª Bateria - 1.ª Bateria - 12 compassos do m. 5 - 1"

F Cantata 3 - 1" $\frac{1}{2}$

Recl. $f > <$ pp $p < > mf$

Grand. $f > <$ pp $p < > mf$

Ped. m. pp mf $p < > mf$

Temp. $p < > mf$

10" $\frac{1}{2}$

10" $\frac{1}{2}$

RICORDI BRASILEIRA

Editorial e Comercial
Alameda Barros de Lima, 131
Cairo Postal 913 Fone 81-9338
840 FALCO

Partitura do filme A Ilha

Lembro-me das informações claudicantes que Mazzaropi dava a Lagna por carência de conhecimentos musicais: *faça uma música onde os violinos toquem nas notas mais finas (agudas) rim-rim-pim-tim, enquanto os pistões (na realidade trompas e trombones) fazem pum-pum.* As coisas aclaravam-se quando ele pedia que fôssemos assistir, no Marabá, *El Gaúcho*.

O axioma de Simonetti jamais se aplicaria a Lagna Fietta. A música nos filmes de Mazzaropi sempre foi indisfarçavelmente superior, apesar de poucas vezes em funcionalidade ter igualado a praticada por outros colegas na década anterior.

68

No fim dos anos 50, a morte de Bernhardt, Porto Alegre e Migliore, somado ao retorno de Simonetti à Itália e à formação de novos grupos de cineastas de idade menor à da geração anterior, proporcionou, nos anos 60, a entrada de compositores, preponderantemente jovens: Julio Medaglia, John Neschling, Damiano Cozzella, Carlos Castilho, Zimbo Trio e Cláudio Petraglia, todos dotados e atentos ao que acontecia fora do Brasil em cinema.

O músico de cinema a partir desses anos trabalhou num ambiente onde os meios criativos tradicionais submergiam rapidamente pela intro-

dução voraz da eletrônica e computação, posição ética que o aproximou, estranhamente, aos dos criadores do período clássico e barroco.

Por vezes, é com espanto que se depara com um trio de Handel ou Telemann, formado por instrumentos díspares como harpa, trompa e órgão, os quintetos e sextetos adoidados de Mozart, algumas formações dos concertos Branderburgueses ou o mastodôntico concerto para 4 cravos de Bach, afora o que possam ter praticado Corelli, Vivaldi, Tartini ou Haydn.

Esquecemos que eles eram artesões pagos para produzir música de encomenda. A correspondência epistolar de Haydn é testemunhal quando se depara com um arquiduque qualquer que envia alguns luizes e pedindo não só um trio, por exemplo para harpa, órgão e trompa, mas acrescentando que *minha filha, harpista, tem dificuldades em tais posições. Meu irmão é trompista emérito, mas e eu toco divinamente adágios e largos.*

69

O artista estava, portanto, coagido pelos instrumentos e instrumentistas.

Fatores semelhantes sempre acompanharam os músicos de cinema.

Quando Bach assumiu o cargo de mestre-capela dispunha de largas somas para cantatas com grandiosos corais. Passados tempos e com outros financiadores foi obrigado a restringir-se a solistas, Mas eles eram artesões-artistas, formados na ética pré-romântica que não só os levava a executar condignamente os pedidos mas, muitas vezes, deixarem obras-primas, que o passar dos séculos, infelizmente, aplainou na uniformidade da coisa comum.

Berlioz recusaria reger alguma das suas obras escritas para grande orquestra, solistas e corais se, por acaso, faltassem dois violinos.

70

Wagner respondeu indignado quando o diretor de Bayreuth pediu-lhe para abreviar alguns compassos do *Parsifal* porque havia problemas técnicos com o lentidão de um tambor rotativo de efeitos especiais no fundo do palco: *Você pensa que eu componho música a metro?*

Berlioz e Wagner jamais se encaixariam como músicos de cinema. Qualquer músico anterior à Revolução Francesa, sim!

Souza Lima ficou horrorizado quando lhe pediram em *Simão, o Caolho*, que ilustrasse uma passagem irônica numa tomada de 15 segundos. *Mais fácil é compor uma sinfonia trágica de 120*

minutos. Passado o instante de surpresa que o estreante teve, o pianista-regente-compositor, de formação ultra-acadêmica, não só compôs, como o fez com rara felicidade.



Regis, Rubens, Olga, Delio, Renato e Rogério em Moema, 1959

Capítulo III

A Ilha

A montagem do filme *A Ilha* ia pela metade – no total ela durou seis meses – quando começamos a discutir acerca da música que deveria envolver o filme. Discutíamos o caráter da música e não o compositor. Walter imaginava algo de místico que fosse violentado por outro popular, misturando antigo e atual. Ele citava várias vezes *Mathias, o Pintor*, de Hindemith, como exemplo. Da minha parte, defendia que insinuações não deveriam chegar ao místico mas ficar nas cercanias de Webern e Alban Berg. Dias depois, em meio a outra divagação musical, perguntei: *dos músicos que temos em disponibilidade no momento quem poderia se encarregar de algo semelhante ao que estamos esboçando?* Dois tornaram-se finalistas: Conrad Bernhardt que já musicara sua estréia, *O Gigante de Pedra*, e Enrico Simonetti, que era indiscutivelmente o melhor do Brasil naquela quadra. Pouco depois ele me perguntava se conhecia Rogério Duprat. Com a minha negativa ele informou que se tratava de um primo seu, tido nas rodas vanguardistas como o mais promissor dos jovens músicos. Nesse momento Rogério lançara o Manifesto da Música Nova.

Foi-me apresentado dias depois, no local da montagem, na produtora de comerciais AMP, na Rua Santo Amaro. Era a primeira vez que Rogério se deparava com uma moviola. Eu e Walter, por alguns minutos, tratamos de alguns problemas que tínhamos no rolo que estávamos trabalhando naquele momento, saindo, pouco depois, para tratar de outros assuntos de produção. Rogério ficou para apreciar a elaboração da montagem mas, de imediato, perguntou pressuroso: *mas você vai lembrar de tudo que combinaram?*

74

Respondi-lhe que a montagem era uma área flexível. Que muitas das coisas que combináramos provavelmente não dariam certo e tínhamos que tentar outras. Nosso elo de intimidade começou quando confiei-lhe que, caso não fosse montador, teria optado pela regência musical, porque em ambas recebe-se um material definido, mas interpreta-se num formato próprio. Com isso, apesar da partitura da 3ª Sinfonia, a Heróica, na minha frente, estar indicado, *allegro ma non troppo*, além do tempo do metrônomo, obediente ao estabelecido por Beethoven, a executaria de uma forma pessoal, graças à dinâmica, os volume, os ataques, apesar de não modificar uma única nota. O montador poderia com três ou quatro fotogramas a mais ou a menos, invertendo duas tomadas, usando os artifícios

das fusões, sobreposições, leques, modificar a estrutura da seqüência, tal qual ele interpretando uma sonata de Bach no violoncelo. E, de imediato, simulei alguns exemplos com o material que tinha em mãos.

Creio que ficou deslumbrado com as *mágicas* a ponto de confiar-me que quando jovens, ele e Walter haviam escrito o argumento, já comentado.

Em outra oportunidade, já tendo lido o roteiro de *A Ilha*, ainda com a montagem em andamento discutimos, por fim, qual a estilística musical que deveria preponderar no filme. Após ouvir a minha opinião e a do Walter, propôs um espectro maior, onde teríamos desde música gregoriana até sambinha. Foi um choque, mesmo para Khouri que semanas antes estava pregando algo muito parecido. Aos poucos foi exemplificando os momentos em que elas deveriam aparecer. Propôs ainda que ao invés de uma orquestra tradicional o interessante era diversificar em pequenos agrupamentos: um quarteto de cordas, sopros, órgão, cítara, efeitos eletrônicos e muita percussão. Um *míni-Mahler*, uma salada difícil de engolir. Para mim, naquele momento, apenas uma demonstração de anarquismo, mas que contornava vários problemas que o filme apresentava, principalmente o econômico que a produtora dos Khouri atravessava.

O fato dele ter participado anteriormente em muitas gravações de filmes facilitava grandemente a compreensão da funcionalidade que o músico cinematográfico deve ter quando compõe para a tela. Com quantos participantes deve começar, quais os que devem ficar até o fim, calcular quantas horas de gravação e quantas de mixagem logo em seguida. Portanto, para Rogério nenhum destes estágios constituía-se em novidade porque já os freqüentara ou, pelo menos, os conhecera teoricamente, a distância.

76

Quando finalmente a montagem atingiu o estágio definitivo começou uma parte que ele até ali não participara: marcar os trechos de música. Isso implica definir o início e o fim do trecho, minutá-lo e decidir musicalmente sua participação.

Tecnicamente cabia-me marcar sobre o copião os limites do trecho a ser musicado, levar o rolo até o sincronizador, metrá-lo e depois, transpô-lo para segundos. Tanto eu quanto ele fazíamos, em cadernos separados, uma síntese do que acontecia dramaticamente em cada trecho escolhido, com as indicações de tempo, escolha de tema, orquestração e instrumentação.

Por não ser uma sinfonia ou sonata Rogério estava desobrigado de trabalhar com uma só tonalidade. Poderia variá-la quando bem enten-

desse, como numa suíte. Em algumas seqüências pedia-se que ele participasse ativamente, para seu ouvido. Em outras, ao fundo, misturada a diálogos e ruídos, climaticamente.

Nesse momento encontrava-me trabalhando no meu nono longa-metragem. Antes trabalhara com os músicos Yves Rudner Schmidt, Luiz Arruda Paes, Hector Lagna Fietta, Edmundo Peruzzi e Hermínio Gimenez. O primeiro estreado e os demais escolados ou veteranos. Um deles, Lagna, tendo musicado, inclusive em outros países. A meditação vai por conta do susto que tomei quando vários dias após termos concluído toda a marcação Rogério retorna para trabalhar nos letreiros de apresentação que Roberto Miller, o operador de *table top*, e o laboratório haviam concluído no dia anterior. Até ali, novatos e calejados, haviam encarado os letreiros como o prelúdio de uma ópera. Composto o final do quarto ato faz-se uma sinopse dos principais temas. Como a apresentação do filme fora realizada de forma semianimada por Roberto Miller, Rogério pretendia compor um motivo para cada nome que aparecesse. Metrados, eles foram posteriormente gravados em duas minutagens diferentes para, no final, na moviola, ser montados segundo as circunstâncias. Em alguns momentos a música poderia exceder e outras ser cortadas antes.

Rogério escrevia à lápis nas partituras, nunca se preocupando em retranscrevê-las a tinta. Apesar de todo empenho que o professor Eliseu Lopes dedicou ao restauro de um material que já conta 45 anos de idade, ele não se apresenta com os requisitos que todos nós desejávamos, porém, não publicá-lo seria um ato imperdoável para que os leitores, por si próprios, avaliassem o empenho de Rogério para materializar em música o material fílmico.

A gravação foi realizada na rua Martins Fontes, Estúdio Eldorado, o melhor de São Paulo, no prédio então ocupado pelo *Estadão*.

78

Os agrupamentos instrumentais que o dadaísta Duprat, recém-chegado de Darmstadt, lucubrara estavam formalizados num quarteto de cordas formado por Nathan Schwartzman no primeiro violino, Frederico Capella, no segundo violino e Regis Duprat na viola. Não lembramos quem tocava o celo.

Os sopros eram constituídos por flauta, clarineta, requinta e Pezzela, tocando corne inglês e clarone. O maestro Ângelo Camin no órgão elétrico, Ernesto de Luca como timpanista e o jovem Ronaldo Bologna na sua assistência. O próprio Rogério na cítara.



Rogério, Camim e Frederico Capella, 1957/58

A gravação começou apenas com o quarteto de cordas tocando o *leitmotiv* do pirata no estilo de Monteverdi. Depois outros trechos para outras seqüências. Duas horas depois entraram os demais músicos. Com eles começamos a compreender o que verdadeiramente teríamos no filme. Cordas e sopros alternavam-se numa atmosfera que lembrava ora *Pierrot Lunaire*, ora *Lulu*. As cordas foram as primeiras a ser dispensadas, em seguida o órgão, restando os sopros e percussão até o fim.

Duprat não encontrou rebeldia por parte dos colegas de Teatro Municipal que ele mesmo escolhera, mas, por outro lado, ninguém soltou

fogos. Aqueles músicos de formação ultraclassica, onde Debussy era o último dos rebeldes, educadamente mofavam.

Rogério havia pedido ao flautista que tocasse apenas com metade do instrumento resultando um som cavo e bárbaro jamais ouvido. No intervalo obrigatório após 50 minutos de trabalho exigidos pelo Sindicato, o celista inverteu seu instrumento, colocando no chão cravelha e cabeça e segurando no apoio de aço pediu – *Rogério escreve uma partitura para mim?*

80

Com Ângelo Camin a relação foi de arranhões amistosos. Enquanto havia ensaios, intervalos e bate-papos, o organista já adoentado, portando um suporte no polegar da mão direita, tentava distanciar-se dos escárnios da partitura de Duprat, que ele indiscutivelmente deveria classificar como desbragamento auditivo, dedilhando a *Tocata e Fuga em Ré menor*, de Bach. O lance cômico-dramático aconteceu quando Duprat anunciou o nº 15.

Camin olhou incrédulo para a partitura e... espero estar descrevendo exata e honestamente o que ouvi:

Camin, sentado no órgão: *Maestro, por favor...*

Duprat aproxima-se solícito: *Pronto, maestro...*

Camin educadamente: *maestro, quais são as suas intenções nesse momento...*

Duprat: *escrevi uma tonalidade para cada mão... é possível ?*

Camin: *teoricamente, sim... mas, ...*

Em seguida, de maestro para maestro, educadamente, mas cada qual tendo a certeza que o outro não regulava bem, acertaram um *gentleman's agreement* entre colcheias e *allegrettos* que permitiu chegarmos ao fim do nº 15.

Quando Camin terminou sua participação, Duprat despediu-se cerimoniosamente: *Desculpe maestro, creio que o seu instrumento nunca foi tão ultrajado como hoje.*

Pior foi com Ernesto de Luca. Eu estivera no Teatro Municipal, na estréia brasileira da *Sonata para dois Pianos e Percussão de Bela Bartok*, portanto sabia do que ele era capaz em poliritmia. Mas, Rogério ia além. Na seqüência em que a personagem de Liris Castelani foge desabaladamente pela praia, Rogério escreveu apenas para percussão. Com tudo que tinha direito. De Luca e Bologna transpiravam doidamente. Como era impossível apenas dois instrumentistas cuidarem

de toda a parafernália que Rogério colocara no pentagrama, Regis e todo o pessoal dos sopros foram ajudá-lo, cada qual cuidando de um gongô, pandeiro, prato, afouxé, carrilhão. Todos reclamando e Duprat apaziguando com o pior: *um dia vocês vão ter que tocar Stockhausen.*

A partitura de Rogério em *A Ilha* dividia em dois a história da música de cinema brasileiro. A atonalidade em cinema fora escassamente usada até mesmo por um dos seus mestres, Cláudio Santoro, que sempre imperou com uma compostura clássica exagerada nos filmes cariocas e da Multifilmes. Os nacionalistas da primeira e segunda geração a abominavam. Simonetti, Conrad e outros não comprometidos com credos não a cultivavam. Rogério criou o cisma.

82

Não apenas a tonalidade será evidenciada mas também o emprego do pouco que aquela época propiciava em eletrônica e experimentação concretista. A partir dele as partituras do cinema brasileiro, além de funcionais no sentido descritivo-operístico, abririam outro ramal, pertencente à música climática, formadora de matizes que ampliarão o colorido especial que certas seqüências requerem.

É simples constatar a eficácia da participação de Duprat se a visão do filme estiver sendo feita em

vídeo ou DVD. Basta retornar ao início do ponto que já assistimos sonoramente e retirar o som. Estaremos vendo a outro filme, amputado. Em *A Ilha* poderemos facilmente comprovar esta proposição quando Luigi Picchi, dentro do iate, faz a longa narrativa dos piratas, tesouros, mortes, acompanhado por vários temas musicais: a canção dos piratas, o tema sacro, as pontuações da flauta e do corne inglês.

O desembarque dos convidados do industrial italiano na ilha são realçados pela mistura de material preparado em laboratório com o órgão e sopros, num resultado denso, misterioso, prenunciador de desgraças.

83

As duas vezes em que há incidentes no interior da gruta, o clima é fatalista e quando são recolhidos, no final, pelo barco a motor, Duprat rememora todos os temas.

Musicalmente *A Ilha* se constituirá na somatória de experimentos díspares, acomodando concretismo, serialismo e eletrônica ao lado de cítara e Monteverdi. Anos depois, quando elas se tornarem candentes nos arranjos que fará para os tropicalistas unindo numa só canção guitarras elétricas e instrumentos tradicionais, ele e os detratores começaram adjetivá-las, no bom e mau sentido como desordem sonora, Cage, *happening*.

Avançara tanto com a partitura de *A Ilha* que somente ele continuará na mesma caminhada. Outros terão receio de acompanhá-lo.

Imediato ao filme compôs outro modelo de vanguardismo, Projeto Umbica, para duo de piano e percussão, desta vez podendo ser tocado regularmente em salas de concerto.

A boa resposta de bilheteria do filme vai possibilitar à produtora Kamera Filme dos irmãos Khouri a realização do próximo.

Durante a montagem de *A Ilha*, Walter já estava terminando o roteiro de *Noite Vazia*, fazendo as primeiras sondagens de intérpretes. Muitos o visitavam na moviola.

84

A passagem por São Paulo de Norma Bengell, acompanhada do marido, Gabrielle Tinti, financiados pela Wall Filmes, distribuidora de *O Mafioso*, que ela estrelava na Itália, facilitou aos dois irmãos produtores o dinheiro e o mercado internacional.

Foi com Mauro Alice que Walter Khouri por mais vezes privou na montagem. Foram 6 produções, cinco delas musicadas por Rogério, portanto, ninguém melhor do que ele para elucidar o quanto a música de Duprat ganhava uma personalidade raramente encontrada em outras produções.

Foi quando me aconteceu uma coisa notável: trabalhar na montagem feita pelo Khouri no seu filme Na Garganta do Diabo. Aqui outra vez ele ganhou o maestro Gabriel Migliori. Não consigo me lembrar dessa música. Lembro, sim, da atmosfera que a música imprime ao tema indígena, que confere a esse povo a mesma força da selva e das portentosas cataratas do Iguaçu. Lembro também que tinha entradas significantes e se prestava muito bem ao gênero dominante do entrecho – ação, aventura, contradições de pessoas contraditórias – e tinha exemplares de dois povos diferentes com leis também diferentes e que não se amalgamam. E as cataratas! Ou seja: conflitos de toda espécie. De uma coisa eu me lembro: o tema que acompanha as cataratas. Não compete com a imagem, não briga com o ruído. Iguale-se ao todo e revela, como a face oculta da Lua, o rosto do lado de trás da tela, não atrás, mas além, a despeito dela.

85

A partir desse filme, não trabalhei com Khouri porque me fixei de volta à minha cidade natal, Curitiba, onde dirigi comerciais e curta-metragens promocionais. Destes, alguns tinham responsabilidades tão grandes que eu precisava montar trilhas de som e mixar em São Paulo. Melhor dizendo – na Vera Cruz.

Numa dessas vindas, Khouri me procurou, contou-me o esboço de uma nova relação comercial dele

com o estúdio, que entrava em co-produção com o seu novo filme. Contou-me que abandonava de vez a dependência total ao filme de encomenda, absorvia o seu estro autoral, tentaria um novo padrão mais coerente com as suas vivências, tomando a batalha dos autores europeus (principalmente) pela liberdade de abordagem de temas, assuntos proibidos pelo decálogo moral de certa fatia da sociedade, e que, entre nós, camuflava a existência de órgãos de segregação e punição de abordagens pelo menos incômodas. Assim, abandonava a sua paixão por Charles Morgan e Proust, e fortificava – a igual por Freud e D. H. Lawrence. Liberava, assim, a sua admiração pelo cinema japonês. Para tamanha modificação, seria preciso tudo novo. Escolar-se e escolar outrem, descolar meios. Aprontei as minhas tralhas em Curitiba e encetei a nova independência sob a nova dependência.

Uma das preocupações constantes de Khouri era para com a baixa qualidade que o sistema sonoro oferecia ao cinema brasileiro. Suas queixas começavam no equipamento e terminavam nos técnicos. Nesse setor, ele não perdoava o responsável geral pela sala de som da Vera Cruz, o engenheiro Ernest Hack que, segundo ele, havia prejudicado, com seu conservadorismo germânico, os efeitos expressionistas que

Estranho Encontro exigia em matéria de deformação funcional, principalmente na seqüência da chuva.

O panorama que Mauro Alice nos apresenta, cinco anos depois, é de um Khouri amoldado, robustecendo o técnico alemão com quem todos nós, montadores e diretores, tanto aprendemos e devemos.

Neste particular há um detalhe que preciso salientar: a preciosa colaboração do engenheiro de som Ernest Hack. Como tal, ele já trabalhara em diversos países europeus (na Espanha é com certeza), exercendo a especialidade desde os primeiros filmes sonoros alemães, no qual – me contou ele – a gravação era feita inicialmente já à maneira de estereofonia, ou seja, diversos microfones direcionados a captar preferencialmente o ambiente sonoro, o palco da ação principal sob o ponto de vista subjetivo do espectador. As dificuldades operacionais exigiram o abandono dessa técnica, mas não dessa idéia, que só veio a eclodir no Fantasound de Fantasia do Disney. Tampouco foi abandonada a qualidade buscada pelos que participaram dessa fase. Assim, enfrentando a violenta compactação do som no negativo e na revelação, Hack imprimia nas gravações o possível para permitir a fidelidade e a perspectiva dos vários itens contidos nas trilhas. Sabemos que as

trilhas de ruídos muitas vezes são compostas de originais de coleções gravadas ao léu ou para outras exigências específicas, e não especialmente para as necessidades atuais no filme em questão (que eu, particularmente, encontrei na riqueza sonora de Coração Iluminado).

Foi neste ponto que me encontrei com Rogério Duprat.

88

Noite Vazia parecia um filme de novidades como produção e realização. O tema abordava um perigo na situação vigente sobre a norma convencional, que poderia mutilar a obra. Além disso, havia as questões de forma. A forma. A forma substituía a continuidade de gestos e de ângulos e se preocupava em mostrar a continuidade de tudo quanto se relacionava com os personagens, com o tema, com a idéia. A montagem deveria cuidar disso tudo, como se os ângulos fossem pingos. Estava-se na era dos pingos. A música não poderia ser mais que pingos. Pingados ou escorridos, pingos. Em pingos escorria luz, os brilhos à luz, as cambianças de emoções, os contextos de conceitos que cada personagem e cada elemento carregavam, e pingavam. A música, no filme, é o que mais pinga.

Diferente de *A Ilha*, onde na moviola, eu, Khouri e Duprat decidíamos onde, quando e como a

música deveria interferir, infelizmente em *Noite Vazia*, Mauro Alice foi confinado na sala anexa, como um mero assistente, providenciando anéis e emendas.

O diretor e o compositor passavam horas à moviola (em local separado), discutindo, elucidoando-se mutuamente as mútuas necessidades. Sempre em poucos instantes, eu me enfronhava do que tratavam e partia, feliz, para a outra sala vizinha, a minha sala. Só voltava quando eles necessitavam de mim para alguma atividade mais técnica, mais mecânica, mais material, mais chão, mais terra. Uma destas era fornecer posteriormente a duração de cada peça do início a fim e de início até uma modificação, pois – convém lembrar – não existia ainda o vídeo, que proporciona ao compositor a posse da cópia do filme à disposição para trabalhar em paralelo com a imagem

89

Assim, com a abertura feita por Khouri ao eng. Hack, e na disposição inteligente ou apenas magnânima dos intérpretes, ele se entregou ao seu universo de conhecedor da música dos clássicos e se esbaldou na gravação, para total deleite deles, os músicos. O engenheiro falava diretamente com eles e no mesmo patamar: Duprat no céu e o Zimbo Trio.

Oposto a *A Ilha, Noite Vazia* é claustrofóbica, dois terços dela dentro de uma *garçonnière*, dissecando o íntimo dos quatro personagens.

O mergulho de Walter permitiu a Rogério aprofundar-se ainda mais nas suas experimentações. A tonalidade será inteiramente desprezada preferenciando material de laboratório, sem referências descritivas, puramente abstratas, mas será ao mesmo tempo confrontada pelo material mais comerciável, palatável nas lojas de discos e festivais, orquestrando samba com balanço de bossa nova. Coincidentemente, esse confronto existe na imagem. O fato se tornou mais claro em posterior fase da carreira do diretor, beirando o comercialismo, ainda que não abusivo.

90

Instrumentos e instrumentação são ainda mais relacionados que no filme anterior. O piano é soberano. A orquestra de câmara é abandonada. Trabalhará quando precisar de música no conceito tradicional apenas com o Zimbo Trio, formado por Amilton Godoy, pianista de formação erudita, com especialização na Escola Magda Tagliaferro, do contrabaixista, Luiz Chaves, também de formação clássica, e Rubens Barsotti, o Rubinho, baterista que não sabia ler partitura.

Eles eram referência há vários anos como um grupo avançado da música popular. Se Rogério

caminhava do erudito para o popular, o Zimbo trafegava do popular para o clássico, como alguns *quartets* jazzísticos americanos, trabalhando numa terra de ninguém, sem identificação de escolas ou folclore, procurado avidamente por muitos cantores, principalmente Elis Regina.

O clima era da mais franca liberdade entre o vetusto alemão Hack, Duprat no céu e o brasileiroíssimo trio, na média dos 25 a 30 anos. Dos improvisos às correções. Eu estava lá no papel de assistente meu. Anunciava o número do trecho a ser gravado, providenciava anéis de imagem no caso de algumas que eram gravadas ou checadas com projeção. Liberto do entrave do preço alto das grandes orquestras e do aluguel caríssimo de estúdio de gravação; livre de tropeços de produção, como o transporte da orquestra até São Bernardo do Campo, e valendo-se do aprimoramento de alguns dados técnicos antes negados por crise financeira do estúdio, como é o caso da sala de eco (fora solicitada por Simonetti e conseguida de modo rudimentar depois do baixo rendimento da gravação musical do filme Floradas na Serra, comparativamente ao que este maestro conseguia, nas pequenas salas de gravação no centro da cidade, para long-PLAYINGS estilo bossanova-e-chic), Khouri conseguiu um brilhantismo tal que suplantou o tempo e as modificações

tecnológicas por muitos e muitos anos. Sabe-se que ele aproveitou a música de Noite Vazia até no seu último filme, que era colorido e não aparecem os defeitos que a copiagem nesse processo apresentou com frequência por deficiência dos laboratórios brasileiros. É de crer que a gravação da magnífica composição se sobrepôs até aos pecados da manipulação posterior.

A edição foi feita por Khouri e a turminha de asseclas e admiradoras. Eu apenas fiz arranjos em relação às outras trilhas e palpitei na mixagem, em dúvidas sobre a interferência da música sobre a clareza do diálogo (gravado em volume baixo) e na falta de equilíbrio entre o som direto e algumas poucas dublagens que foi preciso fazer. Lembro-me, também, de ter fragmentado uma ou outra peça, ter eliminado algumas adaptado outra para diferente cena, bem como ajudei a manipular com cortes e deslocamentos em peças com extensão inconveniente.

92

Sob os grafismos dos letrados de apresentação, no começo do filme, já somos alertados musicalmente para os confrontos aflitivos, sem resolução, que aqueles personagens dilacerantes nos reservam. O piano, intervaladamente, quase weberiano, trabalha nos registros mais graves da mão esquerda, prolongados pelo pedal e respondidos muitos compassos depois pelos agudos da direita.

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

Nº 1 (TÍTULOS)

(recorded for the film, but I didn't keep the copy)

♩ = 250

PIANO SOLO

2/2 TRAL-SEMRE

(Handwritten musical score for piano solo, including staves with notes, rests, and performance markings like 'p', 'pp', and 'sf'. The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes a tempo marking of ♩ = 250 and a 2/2 time signature. The second system features a large slur over the right-hand staff. The third system includes a '5' marking above a note. The fourth system includes a '(CLUIXER)' marking above a note.)

NB - OS NÚMEROS QUE NÃO CONSTAM DESTA PARTITURA SÃO OS DE MÚSICA ELETRÔNICA E MONTAGENS EM GERAL DA MÚSICA INCIDENTAL

(This is not the complete score, there were too some pieces of electronic music and montages in general of incidental music.)

Partitura do filme Noite Vazia



1975, com Walter Hugo Khouri e Nadir (esposa de Khouri)

Esse tema, por vezes simplesmente repetido na íntegra, outras vezes, retrabalhado ocupará outros momentos importantes da trama.

Outras vezes, o próprio Rogério solando o céu vem acompanhado pelos *pingos* do Zimbo Trio lembrados por Mauro Alice.

Walter teve que lutar com a censura que inicialmente interditou por completo a obra. Rogério, mais tarde, explicava exemplarmente o fato. O Ato Institucional nº 5 fora lançado como uma reação do regime ao descobrir que a verdadeira subversão estava aliada a uma revolução no nível

comportamental e no campo da linguagem. Mais do que milícias urbanas o verdadeiro inimigo do regime tornou-se o guerrilheiro da linguagem.

Após receber praticamente todos os prêmios de música do cinema brasileiro em *A Ilha* e *Noite Vazia* Duprat transfere-se com toda a família para Brasília para assumir a cadeira de professor de violoncelo e música de câmara na Universidade, juntamente com o irmão Regis, o amigo Damiano Cozzella, e Décio Pignatari, convidados pelo controvertido Cláudio Santoro.

É estranho Rogério assumir este cargo, pois até ali nada indicava a vocação para o magistério, apesar de vários músicos, que com ele trabalharam, serem unânimes em lembrar a eficiência do seu ensino fornecido anonimamente, discutindo interpretação de clássicos, posições do arco e dedos, respiração, ataques, solfejos.

95

Em Brasília ele adotará as *Suítes* de Bach como material primário nas aulas de celo, mas a carência educacional dos alunos o obriga a dar também história da música.

Contou-me muitas vezes as inovações que introduziu nas aulas, confrontando-se com o currículo tradicional, como o regente-compositor, quando um aluno transitava pela sala em várias velocidades e os colegas somente tocando en-



Inauguração de Brasília: (em pé, da esq.) Antonio Gianelli, Amadeu Barbi, Olivier Toni, Clovis Mamede, Julio Medaglia, Alejandro Ramirez, Guido Bianchi, Israel M. Weber (fotografando) – (ajoelhados) Alberto Ramirez, Waldemar Danadio, Frederico Capella e Rogério.

quanto ele estivesse ao lado. Ao deslocar-se outro instrumento seria o solista na ritmia que ele mesmo estabelecia.

Quando casei, estávamos trabalhando no curta-metragem dirigido por Rubem Biáfara sobre o pintor expressionista, Mario Gruber. Ao entregar o convite pedi que o presente fosse a partitura de *Antinomie I* que também tinha muito dessa experimentação. A partitura, escrita sem o pentagrama usual, contém poucas notas, colocadas em áreas circulares que, por indicação do maestro, tanto podem durar um segundo como uma hora.

Por não obedecerem ao padrão acadêmico de ensino, alunos e professores eram visados pela reitoria.

Uma atitude sem a menor importância de um professor de ciências sociais seria motivo da sua exclusão dos quadros da Universidade. Ante a rebeldia geral respondida por medidas drásticas da reitoria, 200 professores pedem demissão. Rogério e o grupo paulista estavam no bolo.

A experiência de magistério desenvolvida nos anos 1964-65, na verdade, não foi exercida por mais de 15 meses.

Era hora de voltar.

rogério duprat
10 anys inèdit Ferrer.
Rogério 22/11/66

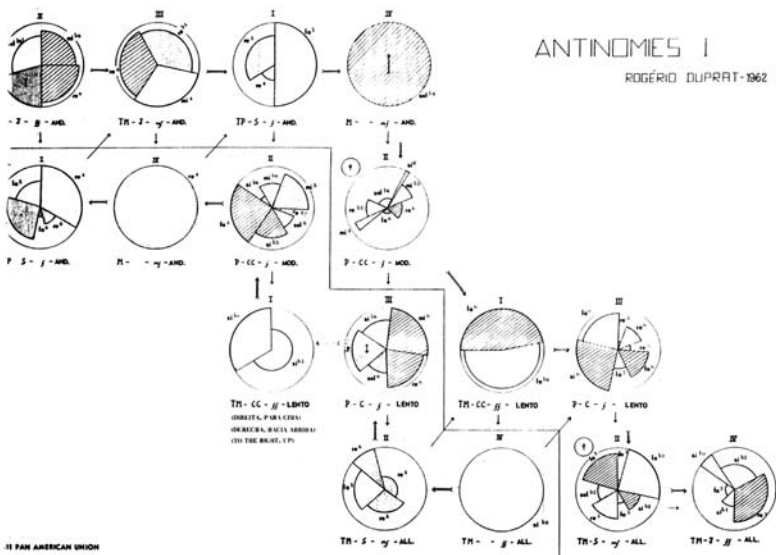
ANTINOMIES I

Para Orquestra de Câmara
(For Chamber Orchestra)

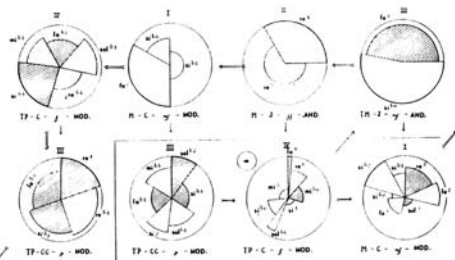
Copyright 1964 by Rogério Duprat
International Copyright Secured Printed in U.S.A.
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit

PAN AMERICAN UNION. WASHINGTON, D. C.
Peer International Corporation, New York: Sole Selling Agent

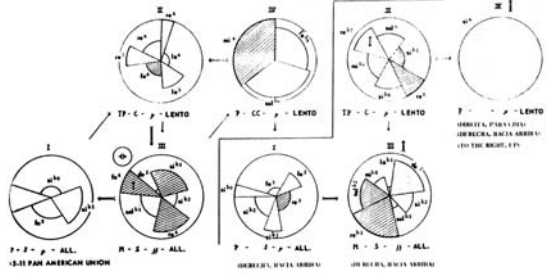
Antinomies I: composta em 1964 e editada em 66



Antinomies I: composta em 1964 e editada em 66



7



GEREAL PARTI LENO



*Rogério, Perola (sobrinha), Raí (filha, atrás), Roatã (filho),
Flávio (sobrinho), Rudá (filho) em Guarapiranga, 1964*

Capítulo IV

Depois de Brasília

O retorno a São Paulo, sob o ponto de vista econômico, foi traumático, porque, como professor de dedicação exclusiva da Universidade, estava-lhe vedado produzir aula, composição ou instrumentação para outros e que, acrescido aos baixos salários de todas as nossas escolas, nada lhe possibilitou amearhar para o futuro. Abrigou-se, por algum tempo, na casa dos pais.

A experiência marcou-lhe para sempre. Se nos anos 50 e 60 dava aulas gratuitas aos músicos sindicalizados, em 1972 quando fui convidá-lo para dar aula no Departamento de Cinema da Faap, negaceou de todas as formas. Por vezes aceitava uma palestra ou encontro, em festivais, mas nada que o aproximasse, formalmente, da docência.

O primeiro convite para musicar um filme após o período brasiliense surgiu de uma produção carioca, *O Mundo Alegre de Helô*, em 1966, dirigido pelo paulista Carlos Alberto de Souza Barros. Será, inclusive, a primeira vez que, explicitamente, assinaria em parceria com Damiano Cozzella.

Por mais cinco vezes estabelecerão parceria, muitas vezes enunciadas nos créditos que antecediam o filme como pertencendo a um a responsabilidade da partitura e a outro a regência. Podemos assegurar, porque participamos da montagem de algumas delas, que ambos regiam, dependendo da disponibilidade deles e que também ambos musicavam, apesar de comigo apenas Duprat participar dos trabalhos de marcação na moviola e regência.

Com isso ficamos sem saber se os trabalhos foram encomendados a Cozzella, nele associando-se Duprat, ou o inverso.

102 A saída tumultuada de Brasília e os posteriores problemas econômicos também podem tê-los conduzido à parceria, pois dividindo as obrigações da orquestração, metrificação, escolha de instrumentistas, pós-gravação e atendimento na moviola, na fase de colocação dos trechos musicais – ocupações que nos cinemas estrangeiros são funções de inúmeros técnicos contratados pela produção – as disponibilidades para aceitar próximos trabalhos seriam mais imediatas.

Inquirido a respeito, Cozzella não se lembrou de nada, notando inclusive que a precedência era de menor importância. Eles haviam fundado uma produtora que se responsabilizava pela

feitura de qualquer material referente à música, seja para teatro, filme ou propaganda, portanto, segundo ele, a associação é que valia.

Outro fator dessa associação que se prolongará por todo 1967 e 68, anos de tensão para ambos, tanto do ponto de vista político, marcados que estavam pelas posições que haviam assumido na Universidade de Brasília, como na natural dificuldade de se reentrosarem num meio abandonado por eles há mais de dois anos.

Como não nos foi possível localizar cópia de *O Mundo Alegre de Helô*, assinada pelo estúdio de Luiz Severiano Ribeiro, e, portanto, analisá-la, deixamos apenas um antigo testemunho que dele nos deu o próprio Rogério, dizendo que tivera a oportunidade de trabalhar com grande orquestra, inclusive harpa.

103

No mesmo ano e ainda com a parceria de Cozzella trabalharam na produção de *As Cariocas*.

Fernando de Barros, proprietário da Wall Filmes, projetara uma produção baseada em três contos do livro *As Cariocas*, de Sérgio Porto, mais conhecido pelas colunas diárias do jornal *Última Hora*, como Stanislau Ponte Preta, criador, naquele momento, de personagens emblemáticos como Tia Zulmira e o nefando primo Altamirando ou

citações e neologismos do calibre de vedete do rebolado, certinhas, além de classificar Elis Regina como espiroqueta. Os episódios seriam independentes, cada um sob a responsabilidade de um diretor-adaptador, tendo a liberdade de escolher editor, elenco e músico. Para o último item a preferência iria para os bossanovistas, coqueluche da hora.

Para o episódio de Fernando de Barros, o músico escolhido fora Gilberto Gil. Para o de Ruy Guerra, posteriormente assumido por Roberto Santos, Francis Hime. Não lembro qual o designado para o episódio de Khouri.

104

Isso daria à produção, além de uma diversificação estilística, três ópticas de interpretar a obra de Stanislaw. Apenas o responsável pela fotografia, Ricardo Aronovich, transitaria por todos os episódios.

No primeiro deles, dirigido por Fernando de Barros, puxava o elenco Norma Bengell, voltando do estágio italiano, personificando uma perua do *society* ipanemense circulando num sexteto de adúlteros.

Como montador desse episódio fui designado por Fernando de Barros para realizar o primeiro contacto com Gilberto Gil. Eu o convidei para assistir

à pré-montagem do material na minha moviola, instalada na Rua Major Quedinho, no cruzamento das Ruas Santo Antonio com Major Diogo, pouco distante da empresa de publicidade que cuidava da conta da Gessy-Lever, onde ele era funcionário. A visita foi rapidíssima, mais para desculpar-se porque marcara outro encontro inadiável com um cliente e isso não lhe permitiria assistir ao filme. Para não atrasar a produção, dado que havia compromisso de datas para a mixagem, entreguei meu roteiro a Gilberto pedindo que o lesse atentamente, inteirando-se do espírito da comédia, com isso ganhando tempo quando ele voltasse para marcarmos os trechos a ser musicados.

Dias depois, ao abrir a porta da sala onde se encontrava a moviola encontro, no chão, o roteiro com a mensagem: *Máximo. Desculpe-me o atraso e a desatenção. Na última semana tive problemas com a perda do emprego, doença na família etc. Só hoje pude passar aqui. Não encontrando ninguém resolvi deixar o roteiro por baixo da porta. Amanhã virei aqui para acertarmos tudo. Boa tarde. Gilberto Gil.*

Os traumas que atravessava, creio, o impediram de aparecer nos dias consecutivos. Fernando de Barros, premido pelas datas, teve um encontro crucial comigo para deliberarmos mudança de rumos. Foi quando sugeri a Fernando o nome

Maxim

Desculpe-me o atraso e a longa espera,
na ilhina semana fize publicamente
a perda do emprego, deixei um familia, etc.
So ho je posso passar aqui. Mas eu
nunca resolvi deixar o trabalho
bando da porta. Assim ha um
para avertir a todos.

boa tarde

Gilberto Gil

Bilhete de Gilberto Gil

de Rogério que ele conhecia por ter assistido aos dois filmes de Khouri, aceito de imediato, começando a trabalhar no dia seguinte, nas três histórias.

Creio que nem Duprat nem Gil jamais imaginaram que seus encontros e desencontros haviam propiciado, de forma tão fortuita, uma mudança fundamental na produção da Wall Filmes.

Grande parte da partitura para *As Cariocas* está apoiada em música popular brasileira e um pouco da americana. No episódio de Walter Khouri, uma cáustica incursão pela pequena classe média carioca, não haverá uma só frase musical preparada para o filme, toda ela girando ao redor de música já gravada, às vezes porque os personagens estarão ouvindo disco ou rádio, outra porque estávamos, praticamente, no fim do período correspondente ao fêretro das vanguardices lançadas pela *nouvelle vague* francesa e, depois, empregadas universalmente onde o disco em cinema tornara-se básico e barato. Khouri faria, neste particular, uma experiência que, futuramente, quando participaria inclusive como produtor, dela se valeria em parte, quando o orçamento não permitisse vôos maiores. Para o momento, em *Noite Vazia* a música de Rogério atinge tamanha plenitude que não comportava continuações.



Corpo Ardente: Sonia Clara e Bárbara Laage

Como em princípio cada episódio teria a duração média de 30 minutos, Walter Khouri auto-apelidou-o de seu *Sete e Mezzo*, porque ele já havia terminado *Corpo Ardente*, o sétimo da sua filmografia, que seria exibido um mês após *As Cariocas*. Naquele, o diretor faria a sua passagem para a outra margem.

Tanto no entrecho elaborado por Fernando de Barros como no terceiro, de Roberto Santos, onde imagino que Cozzella trabalhou mais efetivamente, a estilística da participação dos dois músicos ainda acusa breves resquícios do que ouvimos em *A Ilha* e *Noite Vazia* em termos dilacerantes, somente que agora, transitando pela gozação, achincalhe e escracho.

109

No primeiro episódio, o que montávamos, havíamos sugerido demarcar com temas ou um instrumento os principais personagens. Rogério interpôs que, no breve espaço de 30 minutos que duraria o episódio, o emprego do *leitmotiv* wagneriano banalizaria as intenções. Restou apenas a sugestão de emprego do baixo tuba para o personagem do médico plástico interpretado por Walter Forster.

Na seqüência do exterior do prédio onde mora o dono do carro cobiçado pelas personagens femininas teremos um sexteto de desencontros

de personagens ao estilo do cinema mudo, trabalhado no fundo pela música irreverente lembrando um pouco as insolências que o Grupo dos Seis fizera nos anos 20 em Paris. Em meio às correrias e esconde-esconde, ouve-se a 7ª de Beethoven – Duprat sempre comentava os problemas técnicos que os violoncelistas encontram nesse movimento – e uma ária do *Rigoletto*, entre outros. O final, entre Norma e Herbert, alguns temas retornarão, numa espécie de coda, mas com outra orquestração.

110

Na sequência do banho da adúltera interpretada por Norma Bengell é transparente um Webern maroto. É também nesse formato que a perseguida moça do bairro da Penha carioca que ousou lavar o carro de short, na calçada, no Rio de Janeiro, será duplicada musicalmente.

Se em música ele espicaçava o conformismo da classe média, na vida particular não deixava por menos. Com Pignatari e outros colegas não conformados com o momento social, artístico e cultural, que vivíamos, formaram o grupo Marda, visitando perfunctoriamente as piores esculturas de São Paulo, em arremedos de comícios, apelando para discursos rebarbativos e até descerrando placas comemorativas. Os jornais comentaram amplamente quando foram expulsos num desses achincalhes, do Cemitério do Araçá.



AMOR
E DESAMOR

UM FILME DE
GERSON TAVARES



LEONARDO VILAR
LEINA KRESPI - BETTY FARIA

Amor e Desamor: Leina Krespi

O MARDA exemplifica sem retoque a carga de discrepâncias que iria eclodir, logo mais, em Woodstock, em agosto de 1969.

Amor e Desamor de Gerson Tavares, filmada em 1965 e projetada em 1966, trazia pela primeira vez a cidade de Brasília à tela através de um longa-metragem de ficção.

Gerson é artista plástico premiado com bolsa e troféus, dentro e fora do Brasil. O contato com o cineclubismo, durante o período de uma dessas bolsas, o levou ao Centro Sperimentale di Cinema de Roma, cursando por dois anos a especialidade de direção.

112

Ao retornar abandona a pintura completamente, realizando inúmeros curtas, especialmente sobre artes enquanto preparava *Amor e Desamor* que, por esse motivo, fica impregnada de preocupações visuais.

A Brasília que Gerson Tavares materializa na tela estava longe da idealizada turisticamente – como aconteceria 80% das vezes em que futuramente a empregariam –, mas, materializada como participante simbólica e fria de uma trama intimista, vivida e lembrada inteiramente durante uma madrugada quando um arquiteto terá um tórri-

do encontro amoroso com uma desconhecida e possessiva intelectual, após tê-la conhecido numa *vernissage* enquanto o marido viajava.

O encontro é pontuado com recordações de antigo caso amoroso que o arquiteto tivera com outra mulher sensível e amorosa de características inteiramente contrastantes com a atual.

A Brasília de concreto e vidraças, grande, distante, ainda repleta de espaços vazios, era a cenografia ideal que Gerson Tavares precisava para emoldurar os contrastes que seus personagens atravessavam.

Para a música, o diretor-produtor também imaginava a mesma disparidade, portanto, sem apelos melódicos ou descritivos, mais tendendo para o distanciamento imaterial.

Foi o co-roteirista de *Amor e Desamor*, José Carlos de Souza Barros, quem sugeriu Rogério Duprat, que havia musicado há pouco a já citada *O Mundo Alegre de Helô*. As condições de trabalho para Duprat, porém, foram completamente opostas à opulência instrumental oferecida no filme anterior.

O próprio Gerson Tavares nos informou da verba insignificante que dispunha para a música, lem-

brando-se que fora gravada em São Paulo, num estúdio pequeno que não soube localizar, com verba suficiente apenas para pagar um quarteto onde predominava a percussão, muito influenciada pelo cinema japonês de Mizogushi, Naruse e Shimazu. A partitura, principalmente os estalos agressivos produzidos pelo choque de dois blocos de madeira, interferem precisamente nas longas pausas, aprofundando o distanciamento que Gerson Tavares idealizara, porém, a parte essencial de *Amor e Desamor* foi elaborada, em laboratório especializado, por Rogério Duprat, empregando a eletroacústica e o concretismo, ingredientes principais dos admiráveis momentos climáticos já elaborados para os filmes de Khouri. Aliás, foi também a similaridade da música de Duprat que contribuiu, futuramente, para que muitos afirmassem que Gerson era influenciado por Khouri quando, na verdade, o parâmetro de ambos era Antonioni.

Além do percussionismo já lembrado por Gerson, o piano foi usado em todas suas potencialidades tanto no uso ortodoxo do teclado como na participação não usual das cordas do instrumento tangidas diretamente pelos dedos ou palheta.

Em *Corpo Ardente*, apesar não ser das mais notáveis a participação de Rogério, demonstra

cabalmente o quanto ele e Walter Khouri se entrosavam cinematograficamente.

Walter concebeu *Corpo Ardente* com as antinomias entre cidade-campo, fútil-grave, carro-cavalo, amor-repulsão. Todo o material temático bifurca-se numa infindável festa-reunião, que aos poucos perde espacialidade e temporalidade, atando e desatando variadas definições de vida.

A chegada da mãe e filho em Itatiaia opõem o cimento, asfalto, tapetes e móveis até aqui amplamente participantes na direção de arte do filme, confrontando-se com o panteísmo evidente em toda a obra de Khouri, desta vez transfigurados em montanha, pedras, vegetação rasteira e muita névoa.

115

No campo musical, Duprat pratica os mesmos enfrentamentos contrapondo o *jazz* e o popular, seja ele americano ou brasileiro, com o atonalismo crucial, formado de perguntas e respostas intermediadas por longas pausas, já praticadas nos dois trabalhos iniciais. O grupo que na festa toca bossa nova e *souls* terá por opositores a Orquestra de Câmara de São Paulo, fundada por Olivier Toni com a participação de Rogério, que materializará o vanguardismo que ele praticava desde 1962.

Os primeiros momentos de *Corpo Ardente* já identificam o formato bifronte sob a qual caminhará a partitura. Como fundo às imagens e letreiros de Valdir Ercolani a orquestra pratica o atonalismo radical que será fundida, pouco além, com o conjunto popular na entrada dos primeiros fotogramas da festa. Por mais de trinta minutos apenas teremos jazz e samba sempre praticado em altos volumes.

116

Somente muitos minutos depois, com a já lembrada chegada de mãe e filho nas montanhas, voltará a participação de Rogério, desta vez com o material vanguardista. Ele transcorre em volumes baixos, por vezes disfarçado nos ruídos de vento, galopes e passos. Com o retorno à festa, sempre na pista de dança, retoma-se outro padrão de música e de volume.

Os melhores momentos da partitura ocorrerão no teatrinho encenado pelos convidados insatisfeitos e a dramática perseguição ao cavalo preto.

Em *A Ilha* Walter já usara um tema de Mozart ao qual ele tinha grande afeto, porém, cinematograficamente, era pouco compatível com a personagem Cora, interpretada por Elizabeth Hartmann. Restava apenas a homenagem de Khouri. Em *Corpo Ardente*, Walter incorre no mesmo engano. Um momento musical que o

fascinava é integrado ao filme com resultados que somente a ele diziam respeito.

Em campos culturais por algum tempo opostos, por volta de 1966-67, teremos Rogério Duprat e seus colegas de Escola Livre de Música, Darmstadt e concretismo, Damiano, Willy, Sandino, Medaglia e outros abandonando os limites entre popular e erudito e, do outro lado, um grupo de inconformados com o encarceramento no pequeno espaço estético em que atuavam e desejosos de parcerias que os habilitassem a percorrer novos horizontes.

Pelo seu ângulo assim a viu Caetano Veloso ao tempo que estava preparando a gravação de um disco que ainda não se intitulava *Tropicália*; o arranjo desta canção ficou a cargo de Julio Medaglia. *Eu tinha distribuído o repertório do disco entre os três maestros da música nova em São Paulo que se aproximavam de nós: Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen. Rogério Duprat – na verdade o mais interessante deles – chegara um pouco depois e, a partir de Domingo no Parque, tinha ficado mais ligado ao Gil.*

Em 1967, praticamente num *remake* do acontecido em 1961 já narrado por Cartano Zama, Julio Medaglia impossibilitado de fazer o arranjo de *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, indicara

Duprat como capacitado para a empresa. A parceria mudaria completamente a vida e a obra dos dois que se completavam num só. Como Gilberto escreveu mais tarde, era uma época de doações. Os compositores populares, sem conhecimentos técnicos, dependendo de outros para orquestração, viam, muitas vezes, seus trabalhos prejudicados.

Posso dar um testemunho pessoal de um colega meu, acadêmico convicto que pretendia melhorar as canções de Maysa, segundo seu critério, muito atonais.

118

Por outro lado, inconformados como Duprat, pressentiam há muito que as barreiras entre popular e erudito eram superficiais. Ao encontrarem-se, como diria mais tarde Duprat, somou-se a fome com a vontade de comer.

Impossível examinar com isenção se Rogério, Cozzella, Pignatari e o resto do Marda conheciam em toda a extensão o *Art Pop* que Richard Hamilton estava praticando desde 1956 com seus quadros cínicos a partir dos próprios títulos, *O que Exatamente Torna os Lares hoje tão Diferentes, tão Atraentes*. Como esgarmento plástico tanto podia pintar com pinceis da Escola de Belas Artes ou aplicar colagem e montagem de anúncios de jornais e revistas, privilegiando gravadores,

aspiradores, TV e bibelôs de toda ordem na sala de visitas de um casal hedonista. Esse quadro seminal geraria outras posições sociais ou estéticas de seguidores britânicos e americanos como Jasper, Rauchenberg, Andy Warhol, Lichtenstein. Como aceitação oficial, a nova estética seria contemplada em 1964 quando todos compareceram oficialmente na Bienal de Veneza.

Logicamente os apertos econômicos por que passava a classe média brasileira não ofereceria os paraísos consumistas de outras países, mas ilógico seria negar que não era atingida por jornais, *posters*, folhinhas, gibis, folhetos, néons, cinemas e televisão em anúncios populares vendendo de terrenos a escovinha de dentes.

119

Mais casual que lógica, no campo da música no Brasil, foi a forma em que se deu o amálgama entre o erudito e o popular.

Em depoimento a Regina Gauna, Gilberto Gil especifica: *Rogério tem em relação à música erudita uma posição muito semelhante à que nós temos em relação à música popular. Essa posição de insatisfação ante os valores já impostos. Ele quer desenvolver a música erudita, ele não quer sujeitá-la a um sentimento acadêmico. E acho que é, precisamente, por essa coincidência de propósitos que a aproximação era inevitável. Por exemplo:*

quem procurar saber como foi feito o arranjo de Domingo no Parque, fica sabendo que ele se processou nesse nível de aproximação, de programação conjunta, por nós dois. Eu mostrei a Rogério a música e as idéias que já tinha e ele as enriqueceu com dados técnicos que ele manuseia e eu não: a orquestração, o conhecimento da instrumentação. Mas a decupagem do arranjo, a determinação de que climas funcionariam em determinadas partes, que tipos de instrumento, que tipo de emoção, todas essas coisas foram planejadas juntamente por mim e pelo Rogério. Inclusive o arranjo foi feito gradativamente. Nós nos sentamos, durante 4 ou 5 dias, em tardes consecutivas e fomos discutindo, formulamos, reformulamos e até nos estúdios ainda fizemos modificações em função das sonoridades que resultavam. Foi um trabalho realmente feito em conjunto.

A proposta de Gil era exatamente o inverso do que Rogério vinha praticando na música cinematográfica. A uma sequência de imagens já filmadas e montadas, Rogério tinha que musicá-las. A proposta de Gil, pelo contrário, era de estilizar a letra:

O rei da brincadeira – é José

O rei da confusão – é João

Um trabalhava na feira – é José

Outro na construção – é João

*O sorvete é morango – é vermelho
Oi girando e a rosa – é vermelha
Oi girando girando – olha a faca
Olha o sangue na mão – é José.*

com um comentário musical apoiado em apelos que o transformassem em audiovisual.

Se até ali a música de Rogério sempre se somara a imagens ou textos concretistas, com *Domingo no Parque* o processo aproximava-se do comumente usado em animação cinematográfica quando a música escolhida é desmembrada em fotogramas pelo animador e depois desenhada.

Favaretto vai ao âmago quando elucida com precisão o processo. *Aquilo que se poderia tornar apenas a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se uma féerie em que letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem da festa sincrética que é o parque de diversões. O processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação.*

E mais adiante: *E aqui deve ser lembrada a contribuição do arranjador Rogério Duprat, no caso, essencial, em si mesma um marco para a música*

popular brasileira. Marco de uma colaboração que muitos julgariam impossível entre um compositor de música popular e um compositor de vanguarda (embora Rogério não goste de ser chamado assim, seus conhecimentos e sua prática da alta cultura musical contemporânea não suportam outra classificação). Esse encontro, tão bem-sucedido, mostra que não há barreiras intransponíveis entre a música popular e a erudita. Pois o guitarr elétrico Paul McCartney não descobriu o eletrônico Stockhausen?

122

Em Noites Tropicais, Nelson Motta narra o soco no fígado recebido quando ouviu, pela primeira vez, Domingo no Parque. Duas semanas antes do Festival, no Hotel Danúbio de São Paulo, encontrei Gilberto Gil e Nana Caymmi, recém-casados, e fui para o quarto deles tomar cerveja, bater papo e saber das novidades. Quando Gil pegou o violão e me mostrou a sua canção do Festival, perplexo, ouvi uma música cinematográfica, com letra e música trabalhadas como num filme moderno e dinâmico, com sequência, planos, cortes e montagem: um crime passionnal no parque de diversões tratado com linguagem fragmentada e moderníssima. Fiquei chocado: de todas as concorrentes que eu conhecia, inclusive a nossa, Domingo no Parque era a mais moderna, mais audaciosa, a de que eu mais gostava.

Mais adiante Nelson Motta continua narrando quando a ouviu em outubro de 1967 no Auditório da Record, durante o III Festival da Música Popular Brasileira acompanhada de grande orquestra acrescida de berimbaus e de uma ensurdecidora audiência dividida politicamente, pouco se lixando para a estética, apegada apenas ao que sua igreja partidária ordenava.

Se ouvida só com violão a música de Gil era um espanto, imaginem com um sensacional arranjo de Rogério Duprat à maneira dos que George Martin fazia para os Beatles, com berimbaus e atabaques se misturando aos sons elétricos de Arnaldo, Sérgio, Rita Lee – Os Mutantes – pela primeira vez diante de um grande público, recebido com vaia estrepitosa e aplausos estrondosos.

123

Com toda a polêmica que incendiou, com aquela música e aquela letra, aquele arranjo, aqueles meninos, cabeludos, que tocavam muito bem, aquela lourinha maravilhosa que balançava os cabelos de seda e tocava pratos, tudo conspirava a favor de Domingo no Parque.

Inversamente ao que Nelson esperava, interesses da emissora, cuidados com a censura, ameaças telefônicas, mudaram o curso, vencendo *Ponteio* de Edu Lobo. *Domingo no Parque* ficou em

segundo, cabendo as duas posições seguintes a *Roda Viva* e *Alegria, Alegria*.

Não deve ter sido muito tormentoso para Rogério materializar estes textos explícitos depois dos 10 filmes que havia múscado, alguns na maior penúria, diferentemente de todos os recursos que oferecia o Festival, inclusive uma grande orquestra que somente dispusera em *O Alegre Mundo de Helô*.

Em vista do grande sucesso que a *Tropicália* obtivera em 1967, Duprat recebeu o Troféu Kostelanetz no Festival Internacional da Canção e o de melhor arranjador no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record passando a ocupar cargos de distinção nacional como arranjador e regente do programa *Roberto Carlos à Noite*, na TV Record, e *Divino Maravilhoso*, da Tupi.

Trilogia do Terror, produção de Antonio Galante, a exemplo de *As Cariocas*, também se apoiava em três episódios, de três diretores que escolhiam o iluminador, cenógrafo, diretor de arte e assistentes, tendo como elo comum a temática do horror e a participação da dupla Cozzella-Duprat.

No primeiro episódio, *O Acordo*, de Ozualdo Candeias, e na terceira, *Pesadelo Macabro*, de

José Mojica Marins, a parte musical foi de responsabilidade total de Damiano Cozzella.

No segundo episódio, *Procissão dos Mortos*, dirigido por Luiz Sérgio Person, havia a co-participação de Cozzella, nunca definindo se Duprat a musicara por completo ou auxiliara Cozzella na orquestração, manipulação eletrônica, regência ou mixagem.

Person optou por atingir o terror através de longos silêncios, ruídos distantes, vozes agudas de pássaros, o que ocasionará um espaço de mais de cinco minutos entre a música que acompanha os letrados e o momento em que o garoto se depara com um cadáver, ao relento, decomposto pelo tempo. O silêncio ainda se mantém sobre o plano estarecido do menino e do cadáver, explodindo o primeiro acorde somente quando veremos a metralhadora nas mãos do guerrilheiro morto. O acorde é interrompido abruptamente seguido pela arritmia da percussão que acompanha a fuga desesperada do amedrontado garoto. A escolha do acorde sobre a arma define a posição conteudista de Person, mais voltado para ela do que para os guerrilheiros, coisa confirmada na última tomada quando outro guerrilheiro-fantasma entrega a arma para o menino que em outra ousada atitude conteudista dispara diretamente sobre nós, os assistentes, como fizera Edwin S. Porter em 1903 no *Assalto ao Trem*.

A segunda participação musical acontecerá 12 minutos depois quando o pai do garoto declara que irá até o local assombrado onde dizem existir guerrilheiros fantasmas. Contrariando o esperado uma suave melodia, apoiada no teclado, contrasta inteiramente com a exigência dramática da sequência e do gênero tornando o episódio ainda mais intrigante quando a mesma temática voltará, em seguida, sem nada acrescentar.

126

O encontro do pai com os guerrilheiros fantasmas, clímax da sequência, tem música mais adequada, porém, sempre ficando aquém do esperado em se tratando de Duprat. O sax torna-se solista, acompanhado de instrumentação eletrônica, com apoio de material concreto.

Ao fim, no desenlace, o garoto sai de casa acompanhado pela melodia já explorada. Caso tenham elaborado a participação musical para exegese de intelectuais elas nunca transpareceram. Fica a impressão que a funcionalidade da música era de contrapor-se à linha dramática da narrativa, formando um anticlímax.

Um trabalho menor na filmografia de Rogério e Person.

Com *O Homem Nu*, produzido pela Wall Filmes e dirigido por Roberto Santos, Rogério comple-

tava, entre os anos de 1966-67, 6 filmes, ou a média de um por quadrimestre. Nosso cálculo nem sempre toma em consideração o ano de exibição porque sabemos que em mais de 50% das vezes é mais fácil produzir do que exibir cinema brasileiro no Brasil.

Provavelmente, nunca um músico brasileiro tivera o mesmo desempenho. Todos de concepção bastante diversificada: terror, crônica urbana, comédia e drama. Nas seis, Rogério compôs um material que, segundo concepções subjetivas, podem ser até desprezadas, porém, dificilmente, poderão imputar-lhe a pecha de ausência de funcionalidade.

127

Erradamente, a adaptação do breve conto de Fernando Sabino foi sacramentada no gênero comédia, quando a situação de um indefectível professor de folclore, por motivo fortuito, se vê nu no corredor do prédio em que mora, não podendo entrar no apartamento, fugindo por escadarias, ruas e jardins, perseguido como bandido por todas as classes sociais, inclusive escorraçado por freqüentadores da areia, trajando *shorts* sumários na praia de Copacabana nada oferece de risível, aliás o filme era, na época, assistido por uma platéia catártica, acompanhando circunspecta o sofrido momento que aquele personagem atravessava.



WALLFILMS - FÉLMEK apresentam a sua Produção

O HOMEM NU

PAULO JOSÉ - LEILA DINIZ - ESMERALDA BARROS - WALTER FORSTER - OSWALDO LOUREIRO - IRIS BRUZZI
IRMA ALVAREZ - ANA MARIA NASUCO - JOANA FOMM - RUTH DE SOUZA - FLÁVIO MIGLIACIO
Produtor: FERNANDO DE BARROS — Diretor: ROBERTO SANTOS

O Homem Nu: Paulo José e Walter Foster

Nunca debatemos a nossa visão de *O Homem Nu*, com o próprio Roberto Santos, mas cremos que também ele não via o tema pelo viés cômico, afinal, o resultado por ele obtido muito perturbou a Wall Filmes que estava esperando um escracho.

Na nossa classificação, vamos além, colocando o filme na órbita melodramática, narrando Roberto, consciente ou inconscientemente, a fuga de algum companheiro perseguido pelos atos do presidente Médici e do AI5.

Mais do que qualquer julgamento pró ou contra esta minha posição falam as fotografias de propaganda que eram afixadas nas portas do cinema. Ninguém pagaria um ingresso esperando uma comédia vendo as imagens constrangedoras e angustiadas de Paulo José e da fotografia de pretos e brancos contrastantes de Hélio Silva. Aliás, a pouca e boa comédia praticada nesses anos, principalmente a de Domingos de Oliveira, vai pela mesma estrada melodramática, em clima de indefinição temática e estética.

Inimaginável classificar de comédia a penúltima seqüência de *O Homem Nu*, quando o folclorista, voltando ao lar, após submeter-se a 24 horas de fugas e humilhações, flagra o adultério da esposa com um amigo e o chicoteia violentamente,

despejando nele uma cólera quase bergmaniana e, em seguida, o próprio adúltero oferecendo pelas câmaras da televisão uma versão cínica.

Por último, sempre haverá a possibilidade de comparar a obra de Roberto Santos, de 1966, com a de Hugo Carvana, de 1997, no clima de autêntica comédia carioca.

O Homem Nu também faz parte da parceria de Duprat com Damiano Cozzella, sócios na empresa Audimus.

130

Como o argumento aborda os percalços que um folclorista musical, boa parte da partitura é uma picaresca visão dos ponteios de Camargo Guarnieri e do batuque de Lorenzo Fernandes que Rogério reverenciava nos inícios de 1950. Lembro-me de ter encontrado Roberto Santos na Odil Fonobrasil transferindo o teipe da gravação para 17,5 perfurado, quando divertidamente me disse: *é a própria música do folclorista*. Diríamos nós, o caipirismo de Rogério sob nova capa.

Os primeiros trinta minutos do filme, a festa no apartamento, nos documentam com exatidão quais seriam os anseios musicais da classe média brasileira. O nacional e estrangeiro, estão representados ora pelo *rock*, ora pelo balanço típico

de Simonal, ora pela bossa nova e finalmente pela salada de sambão com bolero.

Nos sessenta minutos restantes a diversificação beira o mercado persa. A única vez que teremos verdadeiramente uma música alegre será quando a dupla Rogério-Cozzella empregará pastiches das comédias alouçadas norte-americanas que proliferavam entre 1965-75. Os variados locais do périplo percorrido pelo nosso martirizado folclorista nu fornecerão material caricatural adequado. Próximo ao estádio rompe uma marcha semelhante, para dizer o mínimo, da que era empregada pela TV Record ao início das tardes futebolísticas. Junto à igreja moderna, envidraçada, o indefectível órgão. Favela, abrigos, oficinas ganharão outras caricaturas.

131

A primeira fuga do personagem é acompanhada por escalas do piano que serão repetidos outras poucas vezes. A fuga pelas ruas quase sempre vem desacompanhada de música ou, quando empregada, predominando a percussão e raros sopros. Mais usual será a preferência pelo ruído de vento dramático, que ainda mais retira o tom cômico que muitos apregoam.

A partitura jamais poderia ser colocada entre o que de melhor Rogério compôs, mas é altamente elucidativo, insistimos, do quanto ele era honesto

e capaz quando se tratava de compor, e com poucos meios, material para acompanhar imagens.

Em 1968 aconteceu outra batalha no Auditório da Record, novamente narrada por Nelson Motta: Um ano depois de Alegria, Alegria e Domingo no Parque, músicas com guitarras e influência inglesa não provocavam mais nenhum espanto naquele auditório, pelo contrário, representavam um tipo de música que muitos já tinham assimilado, de que já gostavam e que até esperavam de Gil e Caetano. O tropicalismo já não assustava mais ninguém. Afinal, que mal havia em usar guitarra elétrica na música brasileira? Por que não usar roupas coloridas, não eram artistas? Só não esperavam o que aconteceu; com roupas futuristas, de plástico, Caetano e Os Mutantes entraram no palco para apresentar É Proibido Proibir, sob vaias e aplausos.

132

Muitos ainda esperavam uma outra marcha de letra cinematográfica como Alegria, Alegria, mesmo com guitarras, ou alguma coisa como o efervescente Superbacana, ou até mesmo uma rumba em portunhol como Soy Loco por ti América, feita por Gil e Capinam em homenagem a Che Guevara, no dia de sua morte. Mas nunca uma antimúsica, com aquela introdução longa e provocativa gritada pelas guitarras de Os Mutantes e pela zorra intencional da orquestra de

Rogério Duprat, com aquela letra fragmentada e metafórica terminando num refrão que se apropriava do slogan dos estudantes franceses.

Os estudantes paulistas não gostaram. E vaiaram, até com certa moderação, pelo menos até a entrada de um *hippie* americano, um louco loiraça, que entrou de repente no palco e berrou como um louco no microfone palavras ininteligíveis. Aí foi demais e o auditório estourou em fúria: *Fora! Fora! Bicha! Bicha!*, o público vaiava e jogava tomates no palco.

Dois dias depois Gil voltava com outra provocação, *Questão de Ordem*, com guitarras, cantofalado e um membro do conjunto Beat Boys batendo com a baqueta na calota de um carro. Foi desclassificada.

133

Na noite seguinte, semifinal para as seis músicas que disputariam a final no Maracanzinho, entre elas *Ventania* de Vandré. O público delirou com:

*Vamos, vamos embora,
Que esperar não é saber,
Quem sabe faz a hora,
Não espera acontecer.*

Quando Caetano e Os Mutantes entraram, senti cheiro de pólvora. As vaias e os aplausos se di-

vidiam, mas eram muito mais intensas que na primeira eliminatória. No meio da música, na entrada em cena do hippie berrador, as vaias se tornaram tão maciças e estrepitosas que Caetano e Os Mutantes tentavam cantar, mas não se ouviam, choviam tomates e ovos no palco. Caetano parou de cantar e gritou furioso para a platéia: Mas é isso que é a juventude que quer tomar o poder? Vocês têm a coragem de aplaudir este ano uma música que não teriam coragem de aplaudir no ano passado! Vocês são a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, absolutamente nada...

134

No meio da vaia ouve-se outra frase de Caetano: Eu quero dizer ao júri... que não tenho nada a ver com isso... Gilberto está comigo (Gil entra no palco, a vaia cresce)... nós estamos aqui para acabar com o Festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil... nós só entramos no festival para isso... nós tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas... se vocês forem, em política como são em estética, então estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil.... o júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto!

No Brasil do século XX estávamos atravessando a terceira grande crise entre o artista e o público. A primeira acontecera em 1922, no Teatro Muni-

pal de São Paulo, quando os Andrades, Menotti, Villa-Lobos, Malfatti e outros atearam fogo ao passadismo naquilo que ficou consagrado como a Semana de Arte Moderna.

A segunda crise, mais restrita, contando com uns poucos participantes da área musical de vanguarda, quando do aparecimento do manifesto pró-realismo-socialista.

O terceiro e mais abrangente, o tropicalismo, porque foi intermediado pelo veículo de transmissões de idéias mais potente da segunda metade do século XX, a televisão, teve a participação direta de torcidas organizadas que disputavam a compra de ingressos no Teatro Record, aos tapas e pontapés, e indireta de milhões de espectadores em acalorados prós e contras.

As Amorasas. 1968 foi o ano do terror. Poucos não tiveram participação direta ou indireta em algum dos lados políticos em que o Brasil ficou dividido.

Contrariando os que sustentam que Khouri era alienado, para o bom entendedor ele deixou um documento preciso daquele trágico momento. Possivelmente o filme mais discursivo de Walter, pleno de afirmações, entrevistas, depoimentos, alguns diretos porque se constituíam em filmagens de filmagens de alunos da USP.

É seu filme de linha dramática mais distendida, horizontal, sem muitas oscilações da curva dramática, resumido, extático no mau sentido.

Porém, e quem sabe propositadamente, nos últimos 20 minutos Walter filmou a curra mais dramática e sádica que o cinema brasileiro havia mostrado até ali. Para os que não precisavam de exegeses o endereço do massacre era patente.

Favorecido pela imagem potente, Rogério acompanhou com seu comentário pulsante, altamente rítmico, repleto de batidas de tambor e prato reforçando os socos, fugas, gargalhadas e cantorias que o grupo de sádicos perpetra sob o casal.

136

Na verdade é o único momento do diretor e do músico, porque no mais fica entre os menos inspirados de Walter.

O nosso inconformismo é maior porque pela primeira vez Os Mutantes apareciam no cinema e dada a participação que tiveram e teriam na futura obra do Duprat no campo do disco e do show, o normal seria esperar algo de mais radical e inspirado. Eles aparecem cantando num espetáculo de jovens estudantes e nada acrescentam.

Com *Bebel – A Garota-Propaganda*, de 1968, volta a parceria com Cozzella.



As Amorasas: Paulo José, Oscar Gilli e Jacqueline Myrna

O tom do filme é metropolitano, filmando de helicóptero o alto de prédios, com a cidade descortinada embaixo ou invertendo, com câmara escondida passeando por ruas e praças do antigo centro. A música acompanha este viés, nem sempre da maneira mais feliz.

Os créditos iniciais informam que Carlos Imperial, De Kalafe e Marcos Roberto compuseram as canções. Os arranjos seriam responsabilidade da dupla Duprat-Cozzella.

138 Em quase todos os planos de conjuntos da cidade rearticula-se o tema dos créditos iniciais, com nova capa orquestral, conforme as exigências do argumento naquele momento. Ele reproduzia materialmente, em 1968, o que deve ter-lhe impregnado espiritualmente, a partir de 1945, ouvindo milhares de vezes os temas de Victor Young, Max Steiner e Alfred Newman nas matinês e noitadas nos cinemas de Vila Mariana atravessando todo o filme em momentos românticos, dramáticos e cômicos.

O estilo de orquestração é fortemente influenciado pelo *rock* que por muito tempo foi preocupação da dupla de músicos. As referências repetidas ao mundo da propaganda devem tê-los levado a esse modelo musical.

No geral não é um dos trabalhos mais inspirados de Rogério, talvez propiciando tirá-lo do buraco econômico que mergulhara em consequência dos problemas da Universidade de Brasília ou ajudar o sócio produtor.

Em *Brasil, Ano 2000* a sátira da visão planetária e futurológica que Walter Lima pretendia dar ao filme ficou esgarçada ao longo dos tipos esdrúxulos e atemporais que criou, realçados pelo equívoco paródico em que quase todos os cineastas, teatrólogos e literatos brasileiros eram obrigados a se embrenhar, durante a ditadura militar, para ter suas obras liberadas pela censura.

Para embaralhar ainda mais o pouco que poderia ser realmente assimilado como mensagem do que Walter Lima pretendia nos dizer, a pista musical vem sobrecarregada de indícios que hoje, a distância do tempo e dos censores, ninguém ainda interpretou.

Caetano Veloso a historia de maneira muito pessoal: *Na verdade, não só muito do que ele falava (Walter Lima) já estava nos meus projetos nunca realizados com Rogério para Gal, na minha Paisagem Útil e nas conversas de Guilherme, com o próprio Gil já vinha produzindo, com José Carlos Capinam, uma série de canções prototropicalistas para o filme Brasil, Ano 2000, de Walter*

Lima Jr., um projeto larga e fundamentalmente influenciado em Terra em Transe.

O modo como Walter encomendou as canções, a própria idéia de filme, faziam com o que Gil e Capinam escreviam tivesse características do futuro movimento.

Carlos Alberto Mattos, na excelente biografia de Walter Lima, *Viver Cinema*, levanta um mapa cronológico do que poderia ser a primeira visão do filme, em 1966, quando Walter ainda pensava num quase musical, repleto de canções, algumas posteriormente fazendo parte do filme, motivadas pela aproximação que mantinha com o pessoal da Bossa Nova e, pouco depois, da Tropicália. A *Canção da Moça* fora a primeira a integrar o material argumental.

140

Com a participação do próprio Walter Lima como letrista, em companhia de Capinam, Gil e outros, a idéia continuava. A integração direta de Rogério Duprat ao grupo tropicalista e indireta ao filme de Walter Lima se fazia mais eficaz.

Em maio de 1968, quando o disco oficial do grupo, *Tropicália* ou *Panis et Circenses* foi lançado, a participação de Duprat era definitiva. Entraria no filme nem que para isso precisassem inventar algo. E não foi preciso, porque, apesar de todas

as canções já estarem gravadas, até mesmo com deficiências aceitáveis diante das agruras econômicas que atravessavam, o filme exigia várias intervenções musicais que Carlos Alberto Mattos indica, não como adornos ou envoltivos, mas como citação e paralelo satírico.

Essas aparições se darão principalmente quando a filha, Ana, com o garfo agigantado, destrói a cristaleira que a mãe transportara em toda a viagem que ela e os filhos estavam empreendendo em direção ao nordeste promissor, ouviremos ecos de *Coração Materno*, de Vicente Celestino, que Rogério adaptara para a voz de Caetano Veloso, usando praticamente apenas cordas na orquestração do disco e que agora entrava com outros endereços.

Mais adiante quando da luta medieval entre o irmão e o namorado de Ana, ambos armados com faca e garfo agigantados, Rogério vai empregar o instrumento japonês, *samisem* e clarineta, redundando que a luta era, mais uma vez, copiada do ultra-importante e popular cinema japonês.

Ouvem-se, enquanto mãe e filhos são maquiados para assemelhar-se a índios, temas folclóricos estilizados que lembram as saborosas sequências malandras do folclorista de *O Homem Nu*. Estaria Rogério novamente se vingando dos

participantes do seu período caipira? Mais adiante ouvem-se sobreposições de temas onde lembranças de Vicente Celestino mesclam-se com temas fúnebres. Pouco depois, algo parecido com a *Floresta Amazônica* de Villa-Lobos acaba numa deformação total quando alguém desliga a vitrola, modificando a velocidade do disco e desmembrando-o inteiramente.

A longa caminhada final da personagem de Anecy Rocha, na rodovia deserta, é acompanhada de *Objeto Semi-Identificado*, o mais celebre de todos os arranjos tropicalistas daquele momento.

- 142 Uma charanga que recebe o Presidente é tematicamente repetida em ocasiões festivas, em outras teremos realejo. Nas raras vezes que a partitura comparece com maior empenho e funcionalidade pouco afirma. A um filme importante, apesar de indeciso, teremos uma partitura ainda mais claudicante.

Para evitar futuros destemperos, deixamos assinalado que Brasil, Ano 2000 contém três *play backs*, *Canção da Moça*, *O Homem de Neandertal* e *Show De Mi Esqueci*, todas orquestradas por Bruno Ferreira.

Anuska 68 Depoimento de Francisco Ramalho

Eu era um jovem iniciante no longa-metragem. Rogério Duprat, entretanto, mesmo sendo um grande músico à época, me aceitou. O ano, 1968, o filme, meu primeiro longa-metragem como diretor, roteirista e diretor: Anuska, Manequim e Mulher, com Francisco Cuoco e a falecida Marília Branco. Foi encantamento à primeira vista e eu aprendi com o profissionalismo de Duprat a como utilizar trilha em um filme. Num dado momento, sentimos a necessidade de colocar uma trilha de canção: havia um modelo que aparecia em algumas cenas do filme, e que me contara ser cantora. Bibi Vogel, depois atriz, hoje também falecida. Duprat a preparou, aperfeiçoou-a, moldou-a para cantar as difíceis letras concretistas que Décio Pignatari escreveu a pedido de Duprat: Amor mo mo mo mo morreeu rreu rreu... para as imagens finais do filme. Desde então, Duprat veio a revolucionar a música brasileira, mas continuou a criar trilhas para filmes.

143

Francisco Ramalho Jr. nos reporta a 1968 quando Rogério compôs uma das partituras mais elaboradas e radicais que qualquer brasileiro tenha praticado no século XX.

No depoimento que Rogério concedeu a Regina Gauna para sua tese, hoje materializado no livro *Rogério Duprat – Sonoridades Múltiplas*,

ele afirma sua paixão pelo poema *Organismo*, que ele interpreta como uma fusão de música-poesia-gráfica, ou uma trimídia.

No poema o texto *O Organismo Quer Perdurar*, de Décio Pignatari, sofre mutações por cortes ou acréscimos das palavras e mesmo apenas das letras, aumentando ou diminuindo seu tamanho. Assim pode transfigurar-se em *O Organismo Quer Repet* para em seguida vir a ser *O Organism*, ou *Orgasm*, ou simplesmente *OO*, quem sabe, *O*.

144

Rogério acompanha as transmutações musicalmente valendo-se apenas de nove notas, manipulando-as sob todos os aspectos que a linguagem musical oferece.

Fazia parte do ideólogo Duprat apresentá-la através da televisão, quando uma quarta mídia interferiria no *Organismo*.

Imagino o encanto que o poeta e o músico tiveram quando pressentiram uma nova oportunidade, agora sob a forma cinematográfica.

Originalmente *Organismo* fora orquestrado para flauta, oboé, corne inglês, clarineta, fagote, celesta, vibrafone, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e voz humana, indo da infantil ao soprano, contralto, tenor e baixo.

Como Ramalho deixou claro ele era iniciante e destituído de fontes monetárias, obrigando Rogério a simplificar a descendente de *Organismo* para uma solista e poucos instrumentos.

Panca de Valente – 1968 – Após os problemas econômicos que acarretou *O Caso dos Irmãos Naves*, Luiz Sergio Person viu-se na necessidade de optar por outro gênero que o conduzisse mais comodamente para a bilheteria e, para isso, a comédia sempre ofereceu menores riscos.

Person optou por uma paródia esdrachada de filmes de *cowboy*, principalmente os seriados que faziam sucesso pela televisão brasileira do tipo *Bonanza*, *Chaparral* e o herói Jerônimo. Porém, a linha principal deve ter saído de *Atire a Primeira Pedra*, de 1938, com Marlene Dietrich e James Stewart personificando o xerife delicado que chega na cidade sem revólver, mas portando um guarda-chuva.

O estilo empregado foi a da chanchada desbragada, no estilo antigo dos Três Patetas e antecipando Os Trapalhões, inclusive com uma festa que degenera em guerra de bolos arremessados na cara.

Para o caso de *Panca de Valente*, outra vez o nome de Rogério viria acompanhado do colega

Damiano Cozzella e outra vez mais fica a pendência de quem realmente foi preponderante, caso isso tenha acontecido.

Como em alguns filmes de Walter Khouri, os letreiros de apresentação do animador, Ipe Nakashima, resumem o que teremos pela frente em matéria de opção musical.

O tema desbragado e a estilização marota de Person iriam favorecer os pendores *pop* da dupla de compositores, porque o desejado seria reforçar com uma partitura afrontosa o que a imagem prodigaliza. Na primeira seqüência, o xerife que em seguida será assassinado é acompanhado por uma melodia com orquestração direcionada para trompas e trombones que remete-nos tão imediatamente a *Bonanza*, tanto quanto as latas de cereais, sucrilhos e Fords nos lembram Warhol ou as bandeiras americanas multiplicadas, Jasper.

Em completa divergência com uma época que pregava restrições orçamentárias no referente à partitura do filme, foi empregada uma orquestra de câmara, com poucas cordas, preponderando os sopros ao contrário dos quartetos e quintetos que Rogério empregava nos filmes de Walter Khouri. O emprego da guitarra elétrica pela primeira vez e de forma saliente marca uma das posições instrumentais que Duprat adotará

após as guerrilhas do Tropicalismo. O piano em *Panca de Valente* ainda comparece, sempre reforçado pela orquestra, principalmente nas sequências de fôlego como a festa pastelônica, lutas e fugas. Futuramente, a guitarra, além de sempre participar ativamente na orquestração, em grande número de vezes será solista.

Nós sentimos que o uso da guitarra não era um negócio puramente musical e sim um novo tipo de comportamento pop que vinha envolvendo o mundo desde 1960. Decidimos incluir em nossas atividades musicais os elementos desse novo comportamento. Não usamos a guitarra simplesmente para irritar a Elis Regina, Edu Lobo ou qualquer um que pertencesse à ortodoxia musical brasileira. Queríamos mudar as coisas. Manchete 18-10-1975 pg. 79

147

O achincalhe chega aos temas celebrizados em canções populares como *O Sole Mio*, *Terezinha de Jesus* e algo que lembra ópera italiana nas sequências em que participa o casal formado por Bibi Vogel e Tony Vieira.

O filme contava ainda com canções assinadas por Person na letra e Cláudio Petraglia na música.

Verão de Fogo – OSS 117 Prend des Vacances, de 1969, fazia parte o arranjo de coprodução que

Walter Khouri havia conseguido com a produtora francesa Les Films Number One, de Paris. Como já vimos, *O Palácio dos Anjos* corresponderia à produção brasileira do acordo.

O argumento era uma caricatura de 007. O diretor era francês, Pierre Kalfon, e o elenco formado por franceses e brasileiros: Edwige Feuillère, Norma Bengell, Geneviève Grad (que trabalhara em *Palácio dos Anjos*), Tarcísio Meira, Elza Martinelli e Rossana Ghesa. Apesar de todo o aparato internacional que pretendiam alcançar, o filme não obteve a menor repercussão, seja no Brasil, França ou mundo.

148 Volto a valer-me do relato do colega de profissão e amigo Mauro Alice que, contra todas as expectativas nacionalistas, foi escolhido pela produção francesa para responder integralmente pela montagem.

A última vez que fui encontrar Duprat na Vera Cruz foi em Verão de Fogo.

Para esta coprodução fui chamado pelo diretor, o mesmo Kalfon, para fazer uma pré-montagem para que a produção assistisse antes de partir e pudesse corrigir falhas que encontrassem na filmagem. Eu substituiria o Sylvio Renoldi que, consultado por mim a esse respeito, confirmou

a sua recusa e esclareceu o seu motivo: Não trabalho com diretor veado. No meu susto, nem perguntei como é que ele tinha sabido, e não perguntei nunca mais, sem susto ou outra comoção. Aceitei.

Numa das vezes em que fui ao Guarujá mostrar o copião pré-montado, após a projeção, Kalfon me procurou, colocou os dois braços nos meus ombros e me disse: J'ai décidé, Morrò: tu viens avec nous. Morrô era eu, Mauro à la française. Então eu fui, levando com as minhas tralhas, apertado debaixo do braço, o rolo de fita Ampex com a gravação original da música do Rogério Duprat para esse filme. Era toda com um toque do alegre descobrimento do diretor pela música no Brasil.

Dirigindo-se Kalfon certa vez ao litoral, à noite, numa curva os faróis do carro iluminaram a placa indicando uma localidade de nome como Itaquaquetuba, que ele qualificou de sonoro e sensacional. Por isto ele encomendou ao Rogério uma canção bem viva cujo refrão repetisse esse palavrão. Se não me engano seria esse o tema do herói. Outra encomenda era uma música para as cenas de briga, violências de um modo geral.

Duprat aproveitou a deixa e replicou com uma batucada infernal. Tive a impressão que Duprat

valeu-se das pesquisas que vinha empreendendo há longo tempo sobre harmonia e orquestração aplicadas à música popular e danças, transformando-as em comentários funcionais à narrativa. Quero dizer que a canção sobre o motivo bizarro (a toponímia estranha) tem algo desconhecido como um enigma, ainda que seja muito alegre e soe original, à maneira do tropicalismo. A batucada era totalmente estilizada mas não se pode dizer que não confere com a autêntica. É dramática, mas não como o jazz em O Homem do Braço de Ouro. Não perde a sua linha coreográfica, ao contrário, reforça a imagem, pouco eficaz, alcançando um sentido que faz bem ao gênero e está a anos-luz da bateria que acompanha indefectivelmente as cenas de briga nas obras registradas em celulóide no Rio. Soava aos ouvidos franceses como algo jamais ouvido.

Lembro bem do entusiasmo do engenheiro de som (o mesmo de Les Dames du Bois de Boulogne e seu perene orgulho) quando fui apresentado à atriz Edwige Feuillère – muito formalmente durante a dublagem de uma cena dela no filme. Ela me perguntou o quê significava para mim aquele ritmo, tão vivo que a punha encantada. Para mim, trata-se de uma estilização em que este trabalho artístico não é detectado, algo como o

Abujamra fez na batucada para os letreiros finais de Carandiru, a combinação de instrumentos autênticos com manipulação de ruídos sincopados da sua máquina de lavar defeituosa.

Os arranjos de canções de Pixinguinha foram feitos na mesma Paris onde, em 1922, o conjunto musical Os Oito Batutas, organizado por ele, estreou com enorme sucesso na boite Scheerezade.

Capítulo V

1970 – Embrafilme, Pauta e Vera Cruz

No espaço de tempo limitado entre 1966 e 1971 o cinema brasileiro participaria mais intimamente nas modificações da política nacional e, por isso, o iriam influenciar ainda mais diretamente do que no período da ditadura varguista.

O governo federal inicia uma verticalização do poder em todos os parâmetros, invadindo espaços que até ali eram nichos de empresas não-governamentais ou pessoais que foram em pouco tempo alijadas, pois seria suicídio competir com o governo. O caso da distribuidora Cinedistri, de Oswaldo Massaini, é modelar. Uma empresa que desde 1950 vinha se afirmando como um das poucas interessadas em só trabalhar com filmes nacionais, viu-se engolfada pela Embrafilme, desistindo de competir com quem dispunha de propósitos exclusivistas.

A Embrafilme também passou a atuar no campo da produção ajudando com verbas apetitosas grande parte da produção nacional. Era difícil enfrentar uma empresa que, além de emprestar ao produtor, ajudava-o na distribuição, com verbas adiantadas, cartazes e propaganda e obtendo pela força, caso fosse necessário, a casa exibidora.

Simultaneamente, os irmãos Khouri iniciam outra forma de tomada de poder através da compra de ações dos fundadores da Vera Cruz e que agora, pela idade ou desinteresse pela perda do significado de 1950, as estavam vendendo. Anos depois, os Khouri tornaram-se majoritários em relação ao Banco do Estado, que a administrara até ali, outro projeto de co-produção seria tentado, tanto nacional como estrangeiro.

Resultado do trabalho musical em várias frentes que fizera após o retorno dramático de Brasília, Rogério amealhara algum dinheiro para oferecer melhores condições de vida para a família e poder lançar-se como empreendedor.

154

A gravadora de discos Pauta, localizada na rua Santo Antonio, esquina da Major Quedinho e Major Diogo, atravessava momentos de indecisão. O conjunto coral, Titulares do Ritmo, era possuidor de uma das maiores cotas acionárias da gravadora, não mais estava interessado em continuar como empresários. Rogério e o duo Sá e Guarabira compravam estas ações, continuando na gravadora os fundadores Luiz Botelho e Wanderley Rodrigues. A entrada de capital possibilitou uma reforma nas instalações, adquirindo novos equipamentos, chegando mesmo a trocar a sigla, para Vice Versa.

A mudança era desejada por Rogério para reservar maiores opções na escolha de parcerias nos discos, lançar material de vanguarda que seriam sustentados economicamente pelos comerciais de televisão, fatores que o tornariam menos obediente às exigências de mercado e, enfim, propiciando o ingresso de novos músicos e músicas que, de outra forma, jamais viriam a lume.

Sua participação desinteressada no filme *Em Cada Coração um Punhal* explica amplamente estes anseios.

Sebastião de Souza, em menor escala, trilhava um caminho parecido ao de Rogério, pois, depois de ser assistente de uma dúzia de longas-metragens, amealhara o suficiente para produzir um próprio que fugisse aos parâmetros do usual no cinema Independente e da Boca do Lixo. Comprava negativo, alugava uma câmara, trabalhando em sociedade com a equipe e intérpretes. Receberiam posteriormente, caso o filme fosse bem na bilheteria.

Ele mesmo dirigiu o primeiro episódio, *Transplante de Mãe*, um deboche solene ao grande sucesso de Vicente Celestino, *Coração Materno*.

Uma vez terminada a filmagem, já durante a montagem, Sebastião começou a movimentar-se

para a sonorização: *Encontrei o Rogério Duprat durante a montagem de Panca de Valente quando ele e o Damiano Cozzella faziam a música do Person. Pedi a ele pra fazer a música do meu filme e claro! eu não tinha dinheiro. Ele fez uma colagem com músicas já gravadas fazendo disso um grande comentário do filme. Durante este tempo, encontrei o maestro Julio Medaglia que me contou o quanto o Rogério se divertira com o filme.*

O filme foi um grande fracasso na época – pra se ter idéia, foi lançado em Belo Horizonte na semana em que o Brasil disputava a final da Copa do Mundo de 70 com a Itália.

156

A trilha musical é até hoje muito apreciada pelos espectadores por conta da colagem que ele usou – músicas cantadas por Ângela Maria, Nelson Gonçalves, Gregório Barrios, junto com trechos das Valquírias, da Tosca, Chacrinha, pedaços da locução da televisão e comerciais.

A liberdade e o prazer com que Rogério encarava esta participação dizem bem das suas cogitações estético-musicais naquele momento; menosprezo por tudo, avacalhação como forma de retrucar ao poder. Livre de qualquer interferência, incluso do próprio diretor-produtor, desinibiu-se anarco-dadaisando um tema vilipendiado por

toda a intelectualidade – a amante exigindo que o namorado lhe traga o coração da mãe como prova de amor – mas que era idolatrada pelo público circense, a ponto de repetir de cor, simultâneo aos intérpretes, largos trechos do diálogo quando de encenações em pavilhões.

A canção, na versão de Vicente Celestino, ainda mais descabelada, sempre foi uma das referências no rádio e disco para as massas.

Após Rogério tê-la reorquestrado para a versão cantada por Caetano Veloso, mais uma vez manipulá-la, desta vez no formato cinematográfico e no mais lídimo *art-pop*, costurando deboches e disparates, deve tê-lo levado ao ápice saboreando uma vitória semelhante à que sentira quando aplicava à orquestração do disco coletivo dos tropicalistas, *Parque Industrial*, debochados contrapontos às melodias e letras dessas canções injetando várias citações musicais nas partituras ... frases do Hino Nacional com um trecho do popular *jingle* do analgésico Melhoral, ... *O Guarany*, e duas conhecidas canções: *All The Way* e *Pata Pata*.

Tanto a retomada da linha evolutiva aberta pela bossa nova como a inclusão das informações da modernidade punham em crise o nível médio em que se encastelara a produção musical:

além disso, esse projeto tomou a forma de uma cultural mais ampla, definindo uma postura política singular, intrínseca à estrutura da canção. Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos *pop* eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60, em grande parte do mundo ocidental. O objetivo era fazer crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo, e da pequena burguesia que vivia no mito da arte.

158

Sebastião encontrou sérios problemas para liberar o filme porque, apesar dele não tocar em nada que a censura oficial proibisse, ficava implícito o quanto ele era dissolvente, causa de ainda hoje ser acatado em rodas restritas como um clássico *cult*.

Dialogando com um censor de Brasília, Sebastião dele ouviu que não entendera bem o filme, mas alguma coisa lhe soava subversivo. Como se vê, para o censor as rebeldias revolucionárias ainda não estavam claras, enquanto, contrariamente para Rogério, elas eram explícitas. O achincalhe no tratamento de um tema que era cantado e respeitado, a ponto do Vicente Celestino rece-

ber o Disco de Ouro, não deixava dúvidas que era subversivo.

A mudança que os vanguardistas trilhavam naquele momento era o oposto do que pregavam na década de 60. Cantar apenas o samba de raiz, com cavaquinho e pandeiro e nada de estrangeirismos, principalmente americano.

Em *Transplante de Mãe*, que será o único dos três episódios de *Em Cada Coração um Punhal*, que ele musicará, Rogério tinha oportunidade de esculhambar com os melindres de continuidade estilística, harmonização e fraseado. Ele não compõe nada, apenas se apropria da obra alheia como Duchamp fizera com o aro de bicicleta e o vaso sanitário. Os diálogos caretas, repletos de frases solenes e repetidíssimas encontráveis tanto na Bíblia quanto na propaganda de televisão, devem ter inspirado Duprat ao fazer o melê onde se depara com a Cavalgada das Valquírias, Puccini, boleros, Villa-Lobos, moda de viola, folclore, tango, canção de roda, José Mojica, concretismo de laboratório, Ângela Maria, Pompa e Circunstância, mugidos, Aleluia de Handel, escola de samba e *jingle*. Tudo cortado abruptamente, sem escolha do melhor ponto ou contraste.

Porém, o melhor termômetro que teríamos para aquilatar o estado psicológico dos brasileiros

pós-Revolução de 64 é a resposta de Sebastião quando lhe perguntei se a inspiração para o achincalhe de *Coração de Mãe* fora o disco *Panis et Circensis* onde Caetano e Rogério reeditavam o sucesso de Vicente Celestino. Sebastião não tinha certeza se ouvira a versão dos tropicalistas, mas, como todo brasileiro, desde criança ouvira o original. Porém, tem certeza que foi assistindo *Galileu Galilei* no teatro que lhe ocorreu a idéia, confirmada pouco depois quando num programa de Dercy Gonçalves, pela televisão, uma senhora pobre pedia que comprassem para seu recém-nascido um bercinho. Perguntada onde a criança encontrava-se dormindo, ela respondeu que colocara alguns acolchoados numa caixa de papelão de onde seu televisor viera embalado.

Caetano gostava de teorizar afirmando que a palavra-chave de Tropicalismo era sincretismo. Existiria maior sincretismo que Brecht, Dercy e a mãe?

Após *As Cariocas* e *Panca de Valente*, já que não concordamos com a classificação de comédia para o *O Homem Nu, A Arte de Amar...* Bem, seria sua terceira e última participação na comédia, gênero com o qual bons músicos de cinema nem sempre se saíram bem.

A produção da Walfilmes, nominalmente uma produtora de Fernando de Barros na qual, indi-

retamente corriam os interesses da Companhia Serrador de Florentino Liorente e outros, desta vez trocava os contos de Stanislaw Ponte Preta pelas três peças que Silveira Sampaio havia escrito, dirigido e interpretado nos primeiros anos da década de 50, caricaturizando as infidelidades da velha Copacabana e da nascente Ipanema que se tornavam nacionais através da ironia dos dois humoristas.

Silveira Sampaio gozou com enorme razão de ser, ao lado de Nelson Rodrigues, um dos maiores teatrólogos do Brasil, um na tragédia, outro na comédia.

Se Nelson escrevia para outros, Sampaio o fazia direcionado para si e poucos amigos que com ele dividiam, por motivos econômicos, os acanhados palcos da Cinelândia carioca. Vê-las encenadas em São Paulo, nos primórdios do TBC e no Municipal, era praticamente estupro, tanto que no teatro da Prefeitura ele ocupava apenas o tablado armado sobre o poço da orquestra para criar maior intimidade com a platéia.

A marcação expressionista que Silveira Sampaio imprimia ao espetáculo, transformando a interpretação num ato farsesco, próximo ao circo, era rigorosamente funcional, pois a linha da interpretação relacionava-se umbilicalmente

com a forma da Trilogia do Herói Grotesco, que se amparava numa tênue carpintaria teatral. O argumento era estruturado no formato mais singelo. Quando acabava o diálogo, começava um monólogo e ao fim deste tínhamos, novamente, um diálogo. Três personagens no palco, somente no *grand finale*.

Atrás deste aparente pauperismo dramatúrgico apareciam as despojadas e fabulosas cenografias de Santa Rosa, iluminadas com uma maestria que vira-se apenas em *Vestido de Noiva*, levando, muitas vezes, o público a aplaudir logo que se abria o pano, como aconteceu no TBC, durante a quinzena em que sua Cia. encenou *Da Inconveniência de ser Esposa*.

162

Adaptá-las e sintetizá-las ao cinema não era tarefa fácil para Roberto Freire que praticamente manteve todos os estupendos epigramas sarcásticos, ambigüidades e situações inusitadas vistas anteriormente nos palcos paulistas e cariocas.

Duas das três peças já estavam filmadas quando alertei a produção que o filme excederia os 120 minutos causando problemas para a exibição. Com isso, *A Necessidade de ser Polígamo* deixou de ser filmada, acrescentando-se um entreato com Otelo Zeloni e Consuelo Leandro.

Depondo para o livro de Regiane Gaúna – Rogério Duprat, *Sonoridades Múltiplas*, ele assim expõe as potencialidades da música fílmica. *Tanto para cinema como para teatro, você tem em mãos a encomenda de um trabalho a ser entregue num determinado prazo. Portanto, devem ser entendidas e atendidas as necessidades e exigências dos diretores. O diretor é a figura central. Na minha época, ele tinha inclusive o controle financeiro das verbas dos patrocinadores conseguidos. Não podíamos nos distanciar muito da realidade financeira do projeto. O primeiro passo a saber era o esquema de trabalho e quanto se poderia aproximadamente gastar. Tudo girava em torno disso. Na maioria das vezes tínhamos pouquíssimos recursos. Esse era o maior desafio: fazer um trabalho de qualidade e ser criativo dentro desse contexto material.*

163

Rogério assinou um contrato com a Wall Filmes comprometendo-se a produzir por inteiro a trilha musical de *A Arte de Amar...* Bem por um preço previamente estipulado. Gastar pouco ou muito passou a ser responsabilidade pessoal.

A predominância ficava para os instrumentos de sopro. As cordas somente apareceram com certa importância na primeira seqüência de *A Garçonnière do meu Marido*.

Os trechos lhe permitirão usar variados gêneros em voga naquele momento, bossa nova, japonesa e até tango. Ainda no episódio da *Garçonnière* para cada situação que a esposa Gardênia atravessava ela é caricaturizada por comentários diversos.

Quando Zeloni e Consuelo vão à *boite* comemorar aniversário de casamento, um casal de bailarinos dança algo que lembrava o filme *Barbarella*. Como não era possível usar a música da *boite* devido aos direitos autorais, Duprat escreveu uma memorável paródia, onde voltou a usar a harpa, num difícilíssimo 7/8 jazzista que levou a solista praticamente ao desespero.

164

Toda a partitura prima por um ritmo desabalado, intenso, com a flauta despejando indagações maliciosas, sempre solando, como a querer competir com a agilidade da trama.

Ele saiu da gravação de *A Arte de Amar... Bem* e foi diretamente para a Vera Cruz começar a gravação de *Palácio dos Anjos*, de Walter Khouri, afirmando-me não ter escrito até ali uma só nota. Tudo seria improvisado enquanto assistissem na tela aos trechos que seriam musicados. Apenas três instrumentistas participariam, ele, seu grande amigo, o Bolão, no sax e flauta e um terceiro, no piano.

Hoje e para quem conhece esses detalhes sempre fica uma possibilidade de explicação de Rogério ter composto – o termo não seria bem este – a menos feliz das suas participações em filmes do primo.

O material manipulado em laboratório de forma eletrônica ou concreta é quantitativamente maior que a executada na Vera Cruz que, sendo projetada, poderia levá-lo a experimentalismos variantes e senti-los se funcionavam ou não, diferente do que fazíamos ordinariamente quando apenas posteriormente tínhamos idéia do resultado após a música gravada em fita magnética ser transcrita para fita de 17,5mm e só então ao lado da imagem, na moviola, tínhamos o resultado final.

165

A música de *O Palácio dos Anjos* ficou muito aquém do esperado para a quase novidade, no Brasil, de gravar vendo a imagem. Caso fosse o último trabalho de Rogério com Walter poderíamos lançar a tese, sem o menor escrúpulo, que Rogério chegara à exaustão, porém, ele ainda trabalharia muitas vezes e com resultados melhores.

Como muito bem observou Mauro Alice, percebe-se que a gravação de *Noite Vazia* ainda estava viva e usada.

Cleo e Daniel; 1970 Grande parte da música era ocupada por uma gravação de Dafnes e Cloé de Ravel que recebemos em fita magnética de Paris.

Chico Buarque de Holanda mandara do exílio, em Paris, uma canção em versos dodecassílabos. O restante foi Rogério, grande amigo de Roberto Freire, quem construiu elementos sonoros, em grande parte com aparelhos eletrônicos e uma coleção incrível de sinetas, pratos de todos os tamanhos e timbres, tamboretas, buzinas, pedaços de canos e lâminas pendurados num varal, porque a produção estava sem dinheiro desde o fim da filmagem.

166 *Uma Mulher para Sábado* – No período em que estive montando o segundo filme de Rubem Biáfara, *O Quarto*, em 1966, ficara decidido que Rogério iria musicá-lo, principalmente depois do esplêndido resultado do documentário sobre Mario Gruber. Realizei, inclusive, toda a marcação das seqüências e tempos com Rubem e Rogério na moviola. Pouco depois tive que abandonar o filme para atender outros compromissos, porque Biáfara, devido aos afazeres que tinha no jornal *O Estado de S. Paulo*, atrasara o filme em demasia.

Qual não foi minha surpresa, mais tarde, quando vim a saber que no dia da primeira gravação

Biáfora recusara, na totalidade, a partitura. A partir disso passei a receber duas versões. Uma, a que o próprio Biáfora me transmitiu dizendo que Rogério escrevera um pastiche de músicas clássicas, ironizando o filme. Outra versão dizia que, movido por motivos político-partidários, Biáfora ficara colérico com o que ouvira, dizendo que Rogério pretendia prejudicá-lo.

O produtor-diretor Mauricio Rittner dá o seu depoimento.

Franzino, Rogério Duprat lembra o adágio sobre como as aparências enganam. Por indicação de Walter Hugo Khouri, de quem havia sido segundo assistente de direção, em Noite Vazia, eu estava diante de um dos gigantes da música brasileira. Intimidei-me ao falar com ele, porque não tinha nenhuma idéia de como deveria ser a trilha sonora de Uma Mulher para Sábado. Depois concluí, em meu favor, que não só se tratava de minha primeira experiência em longa-metragem como os percalços de filmagem absorvem de tal modo o realizador que ele nem pensa na música ideal para acompanhar as imagens. Só vai cogitar dela depois da pré-montagem.

A única coisa que eu ponderava quanto à música de Uma Mulher para Sábado era que deveria acentuar os contrastes que o filme expunha, entre

dois jovens casais – um rico, outro pobre – que passavam um fim de semana na praia deserta e ali liberavam seus sentimentos e emoções, para na volta à cidade grande aceitarem as regras do jogo social, ao custo de sua própria autenticidade.

Rogério Duprat alegou falta de tempo para cuidar da pista sonora e me apresentou o músico Guarabyra, do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, que estava em vias de dissolução. Ambos compareceram à projeção, em cabine, e Guarabyra, sem maiores explicações, declinou da proposta de fazer a música do filme (certamente seu primeiro). Duprat não se deu por vencido, ou por outra, com extraordinário senso de cooperação, mencionou uma trilha dele para O Quarto, de Rubem Biáfora, que tinha sido recusada. Será que eu gostaria de ouvir? Caso fosse aproveitável, ele a liberaria sem qualquer problema. Não me lembro se Duprat tocou os temas ao piano ou me fez escutar algumas partes gravadas. A verdade é que a música servia perfeitamente: era moderna, bonita, bem melódica e casava com a proposta do filme. Havia um solo de flauta: um tanto triste, evocativo, apropriado ao clima geral de fossa como então se dizia para designar desencanto, frustração, solidão: uma antecâmara da depressão que grassava entre os intelectuais de São Paulo, na época.

Um segundo tema tinha quase o balanço da bossa nova, e contrastando com o anterior, como eu desejava. Enfim, aproveitei os temas com entusiasmo, acrescentado algumas vinhetas necessárias a algumas passagens do filme.

Acho que foi um caso raro de coincidência. Em dez ou quinze dias, a trilha foi gravada em estúdio. Duprat não pôde ir e passou a regência para Damiano Cozzella, a quem me lembro de ter pedido para acelerar um pouco o ritmo do segundo tema, que me pareceu longo demais.

Assim, entre coincidências e improvisações creio que Uma Mulher para Sábado ganhou a música certa, que ficará entre as melhores trilhas de Rogério Duprat e pode tranqüilamente ser citada entre as mais marcantes do cinema paulista.

169

Não tenho dúvidas de que Rogério precisou reorquestrar os temas porque os dois filmes têm argumentos e estilos diferentes e o formato poético, por vezes delirante sobre o qual Rittner moldou seu trabalho, exigia modificações.

O material tornou-se bastante eclético, com gravações roqueiras, na festa, e o então famoso *London, London*, do exilado Caetano Veloso.

A partitura de Rogério obedece ao seu ideário de atonalismo cerrado com ritmia intervalada. Além

dos créditos iniciais, apenas na seqüência do delírio do rapaz pobre é que notamos com destaque a música. O ápice será o momento em que o personagem masculino central, numa divagação de memória, tenta invadir a casa guardada pelo cachorro. O material musical foi sempre mixado com pouco volume, mais para uma formação climática que propriamente descritiva.

O grupo musical é formada por um pequeno conjunto, provavelmente um sexteto. São identificáveis, além da percussão, o piano, o trompete e a sempre presente flauta, o instrumento mais usado por Rogério em partituras cinematográficas.

170 Decidir-se qual pode ter sido a participação de Rogério Duprat em *Vozes de Medo* tornou-se hoje tarefa difícil, para não dizer impossível, de localizar-se com precisão. O filme iniciado em 1970, supervisionado por Roberto Santos e produzido pela ECA com a Linx Filmes, por motivos de censura e produção, acabou sendo exibido precariamente em 1974.

A idéia inicial era permitir que alunos e professores da ECA, com profissionais da Linx, naquele momento uma das mais respeitadas organizações de filmes publicitários, trabalhassem juntos, quando aulas da ECA e afazeres da produtora não se chocassem. Dessa forma

muitos publicitários poderiam exercitar-se e os alunos praticar.

A teórica da produção esbarrou com problemas mais complexos que impediram a execução fluente. A censura completou o derrame.

Roberto Santos, em determinado momento, assumiu sozinho o término do trabalho acarretando outros problemas com os participantes. Afinal são 12 egos assinando a direção. A eliminação de identificação de quem é o responsável por cada episódio iria gerar francos desencontros.

Trinta anos passados, a morte de alguns, a indiferença de outros, conduziram o filme a indagações penosas, particularmente quem ou quais musicaram determinados episódios, tornando-o tão enevado quanto um filme *noir*.

171

Conseguimos entrevistar, pessoalmente, Plácido Campos, Maurice Capovila, Aloysio Raulino, Cyro del Nero, Roman Stulback, mais a esposa de Adilson Bonini, que afirmaram não ter trabalhado com Rogério. Gianfrancesco Guarnieri respondeu não se recordar. Os outros cinco diretores não conseguimos encontrar ou não responderam.

Caso o trabalho de Duprat não se localize entre os restantes – estilisticamente ele não transparece – ficaríamos com a posição de Stulback que

levanta a possibilidade de que após a revisão de Roberto Santos, com muitos participantes não se encontrando mais em São Paulo, ele pediu auxílio a Rogério para que musicasse trechos isolados de alguns episódios onde a falta de música era flagrante ou pequenas vinhetas para dividir um episódio de outro. É a posição histórica mais ajuizada que temos para este momento.

O Gigante – A Hora e a Vez do Cinegrafista. Exibido somente em 1970, apesar de concluído desde 67, era uma das metas sob a qual o produtor Mario Civelli ambicionava há longo tempo.

172

Estamos lembrados que logo no início da Multifilmes, em 1953, já estava programado um documentário sobre a Amazônia, perambulando pelo estúdio alguns sertanistas.

A produtora fechou e nenhum cinegrafista foi enviado para a selva para filmar algo de preparatório. Como produtor independente, Civelli continuou porfiando, comprando material referente ao marechal Rondon e major Thomaz Reis.

Este filme, por casualidade, o último de Civelli, foi praticamente realizado com apoio maciço de material de outro cinegrafista, William Gericke, também apaixonado pela região, tendo incluso filmado o casamento e a morte de Diacuí.

Será com o material deste famoso e pouco conhecido cineasta que Mario fará uma viagem pelos contrastes brasileiros, fixando com maior amor as selvas.

Contrariamente a todos os documentários até aquela época – o logo lembrado será indiscutivelmente Jean Manzon – *O Gigante*, conta com um texto ágil, quase de boa literatura, emoldurando e não redundando a imagem como era feito. A malícia do narrador, o famoso homem de rádio, Vicente Leporace, garante o bom andamento da narração.

Não totalmente precursor, mas dos primeiros a preocupar-se com ruídos ambientais, estética dos próximos anos, aos poucos foi retirando a primeira importância depositada na música, quando seguíamos pachorrentamente os ditames do Cinejornal, isto é, música de cabo a rabo com locutor em cima.

A Rogério Duprat e Damiano Cozzella ficaram as responsabilidades de colorir os intervalos em que nem Leporace nem os ruídos de Juarez Dagoberito participavam.

O grupo orquestral é pouco maior que o usual de Rogério acrescido das cordas, violão e viola, xilofone, órgão e percussão em três ou quatro

momentos, onde se pedia um realce maior, como os letreiros iniciais, parte final e mais outras poucas. No mais, quando não é solo simples, vem acompanhado apenas de outro instrumento, normalmente percussão, para auxiliar.

No geral a música é tão sarcástica quanto o texto. Um glissando de violão acompanha o esforço do homem subindo na palmeira, no iê-iê-iê que emoldura a dança ritual dos índios ou nos planos gerais das cidades, com lembretes de canções populares. A única vez em que se pode entrar no cinema com o filme começado e que teremos a certeza que Rogério o musicou será no funeral índio, com a influência do Webern que se ouve preponderantemente nos filmes de Khouri.

174

A dupla de músicos entendeu que o filme necessitava de material clássico-popular, realizando um trabalho sem maiores horizontes, de bom gosto, alegre e, principalmente, palatável.

Um Anjo Mau. Contrariamente ao que todos os livros repetem, logicamente porque se apóiam no que vem anunciado nos letreiros iniciais do filme, a participação de Rogério neste filme ainda precisa ser avaliada.

Nossa afirmação vem apoiada em entrevista que Murilo Alvarenga nos concedeu. Ele afirmou que

foi convidado diretamente por Roberto Santos e chegou a acompanhar filmagens dentro e fora da Vera Cruz. Ainda acrescenta que, além da composição, também foi o solista, por vezes acompanhado de colegas.

Quando indagamos da charanga que às vezes é incluída, o início, principalmente, ele diz que fora gravada diretamente numa festa do interior.

As afirmações de Murilo Alvarenga trouxeram luz às dúvidas que tínhamos quanto à participação de Rogério da música do filme, porque seu estilo, mesmo levando em conta as mutações estilísticas por que passou, jamais se encaixava em qualquer momento.

175

O tema era nacionalista e quem participasse de *Um Certo Capitão Rodrigo* deveria entrar no espírito de *O Tempo e o Vento*. Anselmo compreendeu e o dirigiu no formato de Érico Veríssimo. Duprat não poderia distanciar-se do estilo imprimido por Anselmo, senão comprometeria a unidade.

90% da música foi realizada com apoio folclórico, principalmente o ultradivulgado *Prenda Minha*. Quem sabe lembrando-se das matinês e noitadas cinematográficas nos cinemas da Vila Mariana, ele aplicou a mecânica que Alfred Newman, Victor

Young, Max Steiner usavam. Apresentar um tema e depois reelaborá-lo em situações diferentes conforme as exigências do argumento: alegre, dramático, meditativo, irônico.

O único momento em que haveria oportunidade participante para a música como a invasão e tomada do Casarão, Rogério soube empregá-las adequadamente.

No mais ele trabalha com a honestidade que o músico artesão barroco tinha quando era contratado já conhecendo as condições às quais ele deveria adaptar-se.

176 As sequências das batalhas e dos leiteiros ganharam um significado especial pela alta porcentagem de metais e percussão, acima do que a média de compositores do cinema brasileiro empregava naquele época, mas de resultados pouco expressivos.

Sintetizando: caso venha a ser esquecido, não prejudicará a filmografia de Duprat.

Cordélia, Cordélia. As condições econômicas do produtor-diretor não permitiam maiores gastos. Trabalhava-se com o absolutamente necessário. Grande parte do trabalho Rogério fez com os recursos do próprio estúdio que acabara de

associar-se. Ao fim da gravação algumas partes foram dobradas com a voz de Ana Maria Kiffer impregnando de outro sabor a tragédia de Cordélia.

As Deusas. A produção de Walter Khouri apresentava-se como uma realização em que o dinheiro corria livre quando, na realidade, ele a fizera com baixo orçamento, típicos dos filmes da produtora Servicine de Antonio Pólo Galante. A música não poderia fugir a esse teor.

Como ponto de partida Walter optara mais uma vez pelo seu preferido Mozart. Em *As Deusas a Fantasia em Ré Menor* é lançada com os letreiros, portanto como apresentadora. Voltará mais vezes sobre as duas personagens femininas, nem sempre com a eficiência que se espera dos filmes de Walter. Mas, naquele momento, sob a égide de Humberto Eco, grassava no cinema universal o signo da mensagem cifrada, reservada a uns poucos iniciados que seriam os encarregados de transmiti-la para a raia miúda, muitas vezes tornando-se irredutíveis verdades universais. Trechos de ópera viraram praga.

A economia de meios leva Rogério a só contar com um trio de músicos, representados por piano, bateria e flauta-sax, ambos tocados por Bolão.

A chegada na misteriosa casa isolada pelo casal interpretado por Mario Benvenuti e Lilian Lemmertz é reafirmada pelos acordes lúgubres conseguidos pela mão esquerda na área grave do piano com desenhos da flauta. O tom climático que Rogério tão bem sabia urdir mais uma vez aparece e marcará grande parte do filme.

Logo em seguida na sequência erótica do casal os efeitos eletrônicos é que duplicam a situação, o mesmo acontecendo em seguida na ventania, com outra modalidade eletrônica. Na momento da banheira entre Hansen e Lilian o trio volta desta vez com o sax substituindo a flauta.

178 Não medindo conseqüências Walter e Rogério saem de trechos eletrônicos ou seriais diretamente para *jazz* e Carmen Miranda, às vezes, forçando a barra.

Quando o trio de amantes envolve-se num tórrido ato sexual na cama o trio instrumental retorna com uma ampliação do usado no primeiro encontro de Mario com Lilian. Variantes outras são armadas e desarmadas demarcando as paixões doentias e poéticas do trio homo e heterossexual. Muitas vezes a música de laboratório é reforçada pela instrumental, principalmente a flauta, os sax, ampliando enormemente o clímax sensual com repetidos *chamados* dos sax. No

final, quando Walter faz um *relembramento* montando parte da casa, objetos, primeiros planos dos três personagens, como um corolário do que vemos na imagem, a *Fantasia* de Mozart é mixada com o trio e efeitos eletrônicos.

Do trio de instrumentistas, sopro e piano são altamente participantes, enquanto a bateria é imperceptível formando o clima com o emprego de rufos na caixa clara ou a baqueta de aço no prato. Rogério forma um contraste procurado sempre empregando os registros graves do piano, contrapondo-se aos médios da *Fantasia*.

Em julho daquele ano, convidado a participar do Festival de Música de Ouro Preto, Rogério ministrou umas poucas aulas de arranjo musical, de forma anticonvencional e aleatória.

179

Difícil explicar por que Rogério tenha tombado de tal maneira em *A Selva*. O tema oferecia motivações interessantes para a música, se bem que a direção de Márcio de Souza beire o desastre. Rogério optou, ou foi conduzido a isso, pelo caminho mais fácil. Como o personagem principal é um português, imigrando para fugir à repressão republicana lisboeta contra ele, um monarquista. Usar a guitarra portuguesa poderia ser uma idéia interessante, se bem aplicada, mas Rogério apenas a usa como um *leitmotiv*.

Os aspectos documentais da mata sempre descritos pela flauta jamais alcançam o desejado, ainda menos quando sabemos que o compositor é Rogério.

A única vez em que se nota certa coadunação da música à imagem é no momento em que o personagem português, após tantos meses sem ter contacto com mulheres, escondido e mais imaginando do que vendo, acompanha o banho da esposa do gerente da fazenda extrativista.

180 Antes de findar o ano, 1972, desta vez no Festival de Música de Belo Horizonte, possivelmente pelo renome que alcançara nos festivais de música popular, novamente é convidado, desta vez como conferencista. Para os participantes a experiência deve ter sido perturbadora porque, mais uma vez, ele vai se munir do conhecido inconformismo que o acompanhava, mais o apreço que devotava aos dadaístas e cagistas empreende um *happening* em que textos, mostrados em cartões, conflitam com o que está expondo.

Em *O Último Êxtase*, de 1973, novamente Walter Khouri chegava na frente, diferentemente de como a maioria ansiava nos anos 60, 70, 80, tornando-se meros seguidores, a distância, de estrangeirismos.

A juventude fugindo da cidade, mochila às costas, buscando novos horizontes, abrigo na natureza, isolados. É um filme de exteriores, com participação da natureza em dose maior que *As Filhas do Fogo*. Puxado pelo seu heterônimo, Marcelo, no momento menos incisivo e feliz das variadas nuances em que ele foi para a tela, assistimos ao desalento e fuga do que se propunha. Para isso contribuem tempestades, desavenças, suas frustrações amargando colegas e visitantes, indiferença do amor. Em meio a isso, a ciranda do sexo, o panteísmo e o descrédito na vivência humana, típicos de obra de Walter.

Apesar de toda a impostação da produção, para quem já trabalhou com Khouri, fica indelével que não seria a Servicine a companheira ideal para responsabilizar-se por *O Último Êxtase*. O mesmo pode ter acontecido com a música, porque, em se tratando da dupla de primos, algo mais seria desejável como mínimo.

Se por um lado, os 101 minutos de duração do filme fossem abreviados de 10, mormente no final, o filme resultaria mais denso e menos enfadonho, por outro lado, com mais cinco minutos de música, mais efetividade seria alcançada.

Durante os letreiros ouvimos um solo de piano, repetindo um refrão obstinadamente, algo

lembrando as *Gynopedies* de Satie, com apoio discreto da flauta e guitarra elétrica. Após os inúmeros minutos de que Walter precisa para nos apresentar Marcelo fugindo da casa paterna para encontrar-se com a namorada e o casal de amigos, companheiros na aventura juvenil. Ainda durante a compra da barraca de *camping* e mantimentos apenas os ruídos naturais interferem. Somente ao meio do percurso cidade-campo, novamente a imagem é partilhada com o acompanhamento da música já ouvida.

182

O diferencial acontecerá quando Marcelo, já na mata, virar o rosto para a câmara e sentir a mata, momento em que a flauta será protagonista principal. O primeiro e o segundo trechos já ouvidos ainda voltarão, sem variações, em outros momentos, apesar de apresentarem aspectos dramáticos bem diferentes dos anteriores, o que é lastimável.

Somente transcorridos cinquenta minutos, portanto, no meio do filme, surgirá o casal idoso, interpretado por Lilian Lemmertz e Luigi Picchi, contrapondo-se à juventude dos outros quatro. É quando o estilo de Duprat fica mais rude, violento, com a utilização do sax e uma orquestração jazzística sobre o plano do *trailer* sofisticado do casal.

Mais adiante e novamente para confrontar as duas gerações, o velho simpático, dono do *trai-*

ler, coloca um LP de Bach que mais adiante será fundido novamente com o sax jazzístico.

O momento mais infeliz acontece quando da ríspida desavença entre o jovem Marcelo e o velho, acompanhados por um *ostinato* do sax que apenas aumenta de volume no clímax, quando o esperado era maior participação.

Infelizmente, as vinhetas musicais se repetem, inalteravelmente, ora as do piano, ora do sax, prejudicando um material carente de maior quantidade musical nos largos vácuos do filme apenas preenchidos pelo manjado anel de pássaros.

Cabe a indagação. Erro de Walter? Estiolamento de Duprat? Falta de verba?

183

O Pica Pau Amarelo – 1974 – O produtor Thomas Farkas havia pedido que a música do filme tivesse conotações com material americano. Para isso Rogério colocou de lado suas predileções da moderna escola alemã e compôs baseado na tonalidade. Outro fato que empregou com constância, e que faz também parte da música americana de cinema onde Duprat educou-se, foi o emprego constante do *leitmotiv*, caracterizando cada personagem importante com um tema que é repetido quando ele aparece ou é sugerido: o saci, Don Quixote, Capitão Gancho, Príncipe, Dona Benta.

O que teria acontecido para Duprat tomar esta atitude? Novos tempos?

O filme pedia exatamente isso? Chegou a vez de provar se vale a pena?

A visão da partitura indica que o produtor permitiu-lhe um dos maiores conjuntos de músicos que teve oportunidade de contar. Há violinos e celos reforçados pelo baixo elétrico. Nos sopros a indefectível flauta, trompete, trombone, clarineta, trompa e fagote. Para efeitos coloristas viola caipira, banjo e vibrafone. Piano e percussão avantajada completam a orquestra. Maior do que o da *A Ilha* e comparável ao de *O Alegre Mundo de Helô*, mas sempre pequena diante da que Lagna Fietta contava nos filmes de Mazaropi.

184

Os recursos permitem-lhe atingir belíssimos momentos como o da narração de Emilia, acompanhada por sons etéreos, mágicos, que completam a narração da boneca.

Contrariamente, o Capitão Gancho vem acompanhado de uma linha rítmica, baseado no fagote e outros instrumentos graves, formando uma descrição severa, ríspida, mas sempre jocosa, como pede o argumento, ainda mais picarescos que os que ele aplicou nas *Cariocas* e *A Arte de Amar...*

Bem. Chegou mesmo ao pastelônico quando as imagens vão a isso, e cremos que por única vez na sua obra, recorrendo a um dos seus grandes ídolos, Spike Jones, que ele sempre citava como um dos grandes anarquistas da música.

Durante todo o percurso a música é límpida, sem problemas orquestrais, fluindo luminosamente como pedia uma obra infantil.

A Última Volta do Parafuso, de Henry James, era uma das obras preferidas de Walter Khouri. Por mais de uma vez ele me contara o impacto que o livro lhe causara quando o lera no período da faculdade.

185

Por vias transversas ele conseguira um produtor interessado num caso semelhante que aconteceria na realidade. Pela primeira vez o argumento original não seria seu e pela segunda na sua filmografia, a primeira fora no episódio do meio de *As Cariocas*, realizaria um filme no Rio de Janeiro, em Petrópolis.

A costumeira falta de dinheiro na finalização custou-lhe sérios problemas, inclusive na mixagem. Nada estranhável, portanto, que a música fosse ferreteada pelos mesmos percalços. Uma grande parte dela fica concentrada em *A Morte da Donzela*, de Schubert. O restante, muito

pouco, é um dos momentos menos interessantes de Duprat. Pela segunda e última vez ele não se adaptaria no gênero terror.

No ano seguinte, *O Desejo*, indica meios ainda mais precários. Walter praticamente filmaria tudo no seu apartamento da rua Martins Fontes com três intérpretes. E novamente a música pouco participou.

José Vedovato provinha do cargos menores das equipes, como assistente de produção, contrarregra e mesmo cenógrafo de José Mojica Marins antes de realizar *A Última Ilusão*.

186 Começara na direção em 1972 em sátiras de *western* e eróticos. Com a mediação do produtor Álvaro Coutinho, teria a oportunidade de aspirar algo de mais digno, apesar de não perder de vista a bilheteria.

A Última Ilusão consistia num drama repleto de situações contraditórias nas telenovelas em moda. Pobreza misturada com amor e desprendimentos.

Foi uma frase de Rogério que me conduziu ao centro do problema, porque até então eu tentava acobertar os lances populares do filme quando na realidade deveria ser honesto com os produtores

e redundar o que eles pediam. Foi em meio a uma longa conversa que tivemos após a projeção da pré-montagem que Rogério disse: *o filme pede um bolerão como música-base.*

E por que não um bolerão, também na montagem, fiquei matutando por alguns dias. Por fim atirei pela janela o que havia pensado até ali e entrei na dança.

O trabalho de Vedovato nunca recebeu maiores considerações da crítica, e nem merecia, mas se tivesse permanecido na linha que eu estabelecera até aí, ficaria pior. O bolerão de Rogério, repleto de violinos cantantes, trompetes lacrimosos, fez o resto.

187

Em *Chão Bruto* e como acontecera com *Um Certo Capitão Rodrigo*, o tema impunha que o estilo musical acompanhasse o momento em que transcorre o argumento e a escolha recaiu num instrumento bem típico da região e do tempo.

Logo nos letreiros iniciais, novamente, a viola caipira sola um tema que Rogério deve ter ido buscar no ironizado período caipira. O instrumento e a temática nacional continuarão por vários minutos, dando a impressão que teremos um novo Anton Karas, comentando *O Terceiro Homem* integralmente, apenas com a cítara.

Mais adiante na seqüência do enterro é ainda com a viola que ele colore o incidente, usando acordes na área aguda do instrumento, imitando o planger de sinos de igreja. Na festa que segue, a viola desenha o despreocupante ambiente da praça pública engalanada.

Somente após vinte minutos de filme é que pela primeira vez teremos outros instrumentos, a flauta em especial. Ela estará acompanhada de outros sopros, poucas vezes de cordas, e, mesmo assim, sempre como elementos acompanhantes, nunca solista. É normal ele recorrer a duetos da viola com a flauta, possivelmente dando uma conotação que não percebemos.

188

Nos momentos mais intensos, tiroteios entre bandos, assaltos, é que teremos a participação do grupo orquestral mais numeroso, assim mesmo não ultrapassando os vinte.

Chão Bruto é um trabalho de ocasião, honestamente executado, mas jamais merecerá citação na obra de Rogério, nem mesmo entre os de mediana importância. É um trabalho executado com dedicação, mas nunca com paixão. Pode equiparar-se perfeitamente entre outros trabalhos musicais que o cinema brasileiro realizou nos anos que rodearam 1975 quando musicar filmes era sinônimo de orquestrar.

Capítulo VI

Momentos Finais

As Ninfas Diabólicas, de 1977, constituía-se no segundo filme do chinês John Doo, o primeiro fora uma experiência malfadada com Mazzaropi em *O Puritano da Rua Augusta*.

A temática espiritualista, em formato demoníaco, sempre foi uma constante na obra de John.

Aqui eram duas embruxadas que tentavam e levavam à morte um bom pai de família e gerente competente.



Itapecerica, 1980

O argumento permitia amplo campo para os efeitos que Duprat criava no laboratório de gravação e uso expressionista da instrumentação para obter o clima irreal que John Doo almejava.

Paixão e Sombras, de 1977, e *As Filhas do Fogo*, do ano seguinte, não carregam muitas similitudes temáticas ou formais, mas a pequena participação da música neles é praticamente semelhante alicerçando o conceito de Mauro Alice quando avisa que a música de *Noite Vazia* invade, praticamente, a obra inteira de Khouri.

O Prisioneiro do Sexo 1979 – Contrariamente aos dois anteriores, o trabalho de Rogério neste filme levanta alguns dilemas que é oportuno exemplificar.

Mais do que em qualquer outro filme, a participação de música popular americana é marcante perante a que composta especialmente por Duprat. Já vimos que, repetidamente, ele e Walter desde *A Ilha* vinham misturando funcionalmente, com alguma constância, a música erudita e popular para marcar fatos ou personagens. Entre os eruditos, já repetimos, a preferência de Walter sempre foi por Mozart que ele idolatrava. O seu concerto para clarineta e orquestra, creio que Khouri alçava como um dos grandes momentos da humanidade. Em música popular

sua preferência era pelo jazz do Modern Quartet e Jerry Mullighan.

Em Prisioneiro do Sexo, pela segunda vez, Mozart seria preterido por Schubert.

A partir de 70, quando Rogério abandona de vez a divisão entre erudito e popular, influencia-se pelo *rock*, a parceria com Walter passa a ser mais homogênea. Neste filme não temos dados para afirmar se no roteiro Walter já definira intenções musicais, porém existe uma predisposição especial pelo disco gravado em detrimento do composto. Motivos econômicos? Talvez.

191

De qualquer forma nota-se claramente que a simbiose nos filmes de Walter tem características diferentes das que Rogério praticou quando o produtor-diretor era outro.

Para musicar *Uma Estranha História de Amor* de 1979 eu e o diretor John Doo fomos convidá-lo na sua casa de Itapecerica.

O tema do filme, como o período que Duprat passava, era meio zen. O diretor desejava um contraste entre uma canção romântica e outra agressiva para os entrosques dos personagens interpretados por David José e Ney Latorraca.

Para a canção foi sugerida *Samba em Prelúdio*, de Vinicius de Moraes, ficando a conflitante como criação de Rogério.

A divergência entre os dois temas e os antepôs da forma e resultado que dele esperávamos.

A surdez agravava-se fortemente com o tempo, obrigando-o a reger a pequena orquestra com a ajuda de fones. Em determinados momentos o cansaço o abateu a ponto de interromper por minutos a gravação, deitar-se no chão, de costas, braços abertos, respirando pausadamente, à oriental.

192 *Convite ao Prazer* – 1980 – O material tinha continuidade ao já levantado por Walter em *Prisioneiro do Sexo*, isto é, o desenvolvimento do personagem Marcelo, seu heterônimo.

Novamente é notória a participação do Traditional Jazz Band dirigido por Tito Martini. O sexteto era formado por piano, banjo, trompete, trombone, clarineta e contrabaixo que se ocupavam não somente do material jazzístico, como também das poucas passagens de música composta por Duprat. Como em todo filme de Walter Khouri, e agora estamos nos ocupando do 14º, fica patente a confrontação de estilos que há pouco realçamos.

Somente é bom lembrar que em *Convite ao Prazer*, o jazz praticamente domina absoluto, até mesmo no clímax, quando Marcelo é esbofetado violentamente pelo dentista, restando, se tanto, cinco minutos no total da música composta por Rogério. O quinteto de Schubert volta a aparecer, provando que Walter desde o roteiro já o preparava como *leitmotiv* do personagem Marcelo. Caso Rogério não tenha orquestrado a partitura tocada pelo Traditional Jazz Band, ele não deveria ter assinado.

Filhos e Amantes – 1981 – É novamente Francisco Ramalho quem, generosamente, nos informa da reaproximação que teria com Rogério: *Reencontrei-o, em 1980, para musicar meu sexto longa-metragem, apenas como diretor e roteirista, Filhos e Amantes, com Lucia Veríssimo, Nicole Puzzi, Walmor Chagas, um filme feito com poucos recursos mas com a integridade de um produtor que ficara meu amigo e que repetíamos a sinergia em trabalhar juntos, o Antonio Pólo Galante, que me produzira À Flor da Pele. Duprat tinha a essa época um estúdio, o que nos facilitava ainda mais o nosso trabalho. A mesma competência, a mesma dedicação e amor à criação, o mesmo profissionalismo, e eu novamente sentia que estava ainda a aprender com ele. Que dádiva! Um mestre, um homem, um criador!*

Os motivos econômicos que Francisco Ramalho realça pouco acima recaem no plano musical, apoiado praticamente em três instrumentos, bateria, sax e teclado. Sempre atonal. Poucas vezes contando com reforço de outros instrumentos.

Nesse momento torna-se palpável que a música de Rogério caminhava sob vários módulos. Aqui é possível ouvir uma partitura onde vários experimentos ainda são lançados, mas que se tornara quase tradicional pelas repetições. Sem temor ele avançara tanto nos experimentos de vanguarda nesses anos que outros, vindos depois, puderam trilhar sem maiores receios sua estrada. Em muitos momentos é mesmo possível cogitar se é ele quem está realmente musicando o filme. Deixou de ter a marca sagrada. Agora é de todos.

194

Eros – O Deus do Amor sob muitos aspectos torna-se a continuação de *Convite ao Prazer*, corporificando pela última vez o personagem Marcelo, acompanhado do quinteto de Schubert. Desta vez, porém, a participação de Rogério é intensa, apesar da força jazzística do Traditional Jazz Band continuar.

Nos momentos mais intensos do filme será a música original de Rogério que acompanhará a imagem. Afora os letrados iniciais outros momen-

tos soberbos de Rogério serão nas sequências de Marcelo com a mãe perto do urso e no *voyeurismo* do menino Marcelo com a guerrilheira.

Rogério volta aos melhores momentos de *A Ilha e Noite Vazia*. A música é vanguardeira, sem concessões, e das melhores aplicações que teve música-imagem.

Ainda nesse ano, para deleite pessoal, orquestra vários *Prelúdios para Piano* de Debussy.

Amor, Estranho Amor – 1982 – Faz parte das poucas incursões de Walter Khouri no campo do filme político, com o aparecimento corporal de políticos.

195

Num prostíbulo de luxo chefes de Estado traçam planos para a tomada do poder mas são tragados por políticos mais sagazes. Enquanto isso uma das prostitutas recebe inesperadamente a visita de seu filho adolescente, percebendo receosa que suas colegas de ofício pretendem iniciá-lo nas práticas dos sexo.

O tema era duplamente delicado por levantar problemas que poderiam ser identificados por personalidades paulistas que tramaram em 1937, além do envolvimento sexual de mãe e filho.

A utilização indiscriminada de popular-erudito da dupla Khouri-Duprat, aqui, repete-se com Orlando Silva, Carlos Galhardo, lembrados não só para marcar a época mas também como complemento da estrutura do argumento. Contrastando com os discos nacionais há, novamente, *jazz session* com o requintado Traditional Jazz Band que sustentam os quase trinta minutos da grande festa no prostíbulo.

196

Por último a participação ativa e pessoal de Rogério, novamente com um pequeno agrupamento em que se destacam o celo que realiza toda a apresentação do filme, seguido do piano e, com o desaparecimento das guitarras para não chocar com a época em que o filme acontece, volta o instrumento solo preferido de Rogério, a flauta. O trio alcança belos momentos quando reforçam ou desenham o abalado espírito do garoto recebendo as primeiras informações sexuais.

Em 1983, após 17 anos de abandono da música erudita original, compõem *Áudio Games Manuais Para Quatro Violoncelos*.

Amor Voraz – 1984 – Seria a derradeira vez que Rogério trabalharia com Walter. A surdez praticamente total, acrescida do desinteresse que atravessava, deixará Walter desamparado sem o parceiro que o acompanhou em todos os filmes, por 21 anos.

Não é o melhor nem o pior filme de Khouri, mas, indiscutivelmente, o mais perturbador.

Partindo da reunião de quatro personagens, quase sem definição, num casarão distante, possuindo escombros de antigas edificações, com longos hangares divididos por aberturas em paredes onde pode, em outros tempos, ter havido portas, ou lago, ou florestas possuídas por águas que engolem as árvores muito acima das raízes. Um personagem totalmente indefinido que não fala mas que dialoga com as três mulheres que tentam possuí-lo formam um ambiente claustrofóbico e inatural.

Praticamente não existe o argumento no sentido que aplicamos ortodoxamente à trama. Não chega ao abstracionismo porque algumas situações ainda mantêm o formato de um tema. O que temos são os conflitos existenciais das três figuras femininas em debate espiritual com o misterioso ser que surgiu das águas. Em certo momento o diálogo explicita o hermetismo de Walter:

Ana, você está louca.

Me deixa ficar assim. Estou tão bem!

É nesse clima, espiritualizado e mórbido, que transcorrem os 80% de noturnos.

Handwritten musical score for guitar and piano. The score is written on five systems of staves. The top staff is for the guitar, and the bottom staff is for the piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are several circled letters (A, B, C) and a circled number (7) indicating specific sections or measures. The piano part includes chord symbols like Cm, Am, and F. The guitar part includes fret numbers and techniques like 'solo' and 'xiao'. The score is written in a clear, legible hand.

7

A

B

C

7

7 7 7 7

FILL

B

Am⁷ Am⁷ F⁷ E F B⁷ F⁷

Partitura do filme Amor Voraz

Rogério acompanha funcionalmente a atmosfera pouco convencional, unicórdica, com a linha dramática esticada, sem altos e baixos, pode-se dizer, até sem clímax.

O sax é preferencialmente o instrumento solista, sempre plangente, acompanhando os embates das mulheres e do outro personagem que, apesar de ser interpretado por um homem, seria cabível tê-lo como anjo ou algo parecido.

Os letreiros finais citam Amilton Godoy no piano, Zigmund Kubala no celo, Mario Rocha na trompa, José Carlos na flauta e Wilfred Khouri na flauta doce.

199

No segundo encontro da personagem com o homem o sax ondula algo que distantemente poderia ser classificado de melodia, acompanhado por um sinistro repetir de batida intermitente da bateria que lembra o emprego pressagial da morte no segundo movimento da *Heroica* de Beethoven ou na marcha fúnebre de Siegfried. Outras duas vezes ela aparecerá em momentos especiais, principalmente no longo trecho final.

Uma aula de como musicar sem aparecer.

A Marvada Carne – 1985 – Espelho de uma época, o *causo* caipira, aclara a situação do sitiante que

insiste em continuar ligado à terra e às tradições, enquanto nas vizinhanças é invadido por populações que trazem outros programas, que se chocam com a pureza dos caipiras locais.

Em depoimento a nós prestado, André Klotzel informa que procurou Duprat para que ele se encarregasse da partitura. Premido por outros compromissos só conseguiu entregar parte dela, usada em incidentes esparsos do filme. Klotzel teve, então, que pedir a ajuda de outros compositores, Passoca e Hélio Dizkind, que trabalharam mais na parte temática das sequências.

200 Ainda em 1985 um dos grandes faróis de Rogério, John Cage, visitaria o Brasil participando da Bienal. Rogério, há tempo, estava traduzindo sua obra. Para a Bienal foi editada *De Segunda a um Ano*.

Pouco compõem depois. *Sport e Divertisement*, 1992, de Erick Satie, para orquestra.

Para André, em 1995, para solista de vibrafone.

Em 1999, *Estudo para Piano*, dedicado a José Eduardo Martins.

Como Rogério Duprat pouco deixou escrito de relevante como exegeta de música cinematográfica.



Em 1999

fica, nem mesmo da sua, inicialmente transcreveremos o que o diretor russo Tarkovski explana sobre a funcionalidade da música no filme que, cremos, aplica-se inteiramente ao que o brasileiro praticou, sempre que a oportunidade e o orçamento permitissem nos filmes que musicou.

Usada como refrão, a música faz mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma idéia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão nova e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa. Ao mergulharmos no elemento musical a que o refrão dá vida, retomamos inúmeras vezes as emoções que o filme

despertou, e, a cada vez, a nossa experiência é aprofundada por novas impressões. Com a introdução da progressão musical, a vida registrada nos fotogramas pode modificar sua cor e, em alguns casos, até mesmo a essência.

Além disso, a música pode conferir ao material filmado uma inflexão lírica, nascida da experiência do autor. Em O Espelho, por exemplo, que é um filme autobiográfico, a música é introduzida muitas vezes como parte do material da própria vida, da experiência espiritual do autor, sendo, portanto, um elemento vital do universo do herói lírico do filme.

202 *A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve, mais transparente e mais sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir suas emoções em determinada direção. O significado do objeto observado não se altera, mas o objeto adquire novos matizes. O público passa a percebê-lo ou tem, ao menos, a oportunidade de percebê-lo como parte de uma entidade, da qual a música é parte integral. Aprofunda-se a percepção. (Tarkovski – Esculpir o Tempo; Ed. Martins Fontes, 2002, pg. 187)*

Rogério foi um angustiado perene, discordando do passado, desconfiado do presente a ponto de nunca permanecer no mesmo programa por mais de três anos, mesmo quando foi íntimo participante das batalhas de estéticas que receberam os nomes de tropicalismo, serialismo, concretismo, eletrônico e *happenings*. Foi o típico artista do século XX. A exemplo de Picasso, Strawinski e Cocteau, que perpassaram por todos os estilos e escolas, só se sentia acomodado quando explorava o virgem.

Mas no íntimo era bombardeado por estas incertezas.

Vivendo ainda sob forte tensão proveniente das prisões, exílios, fugas e mortes de colegas, disponibilizou sua parte no estúdio Vice Versa, recusando compor material para comerciais de televisão em oposição ao que até ali pregara e exercera filosoficamente como decisivo componente a qualquer músico moderno.

A perspectiva crítica de Rogério acomodava-se em ramais diversos e opostos da que normalmente idealizamos. Sempre me deu a impressão que ele transportava os acontecimentos do momento para anos posteriores, analisando-os com a imparcialidade de um pósteros que tem a seu favor a sobriedade que somente a passagem do tempo nos outorga.

Quando estava trabalhando nos arranjos transcendentais do disco *Tropicalismo*, partindo de requintadas cerebrações, praticando elaborados pastiches de *rock* e *jazz*, ao mesmo tempo aplaudia fascinado a força instintiva de Jair Rodrigues. Quantas vezes nos afiançou: *ele faz tudo instintivamente, com a maior naturalidade e profundidade, sem jamais ter passado pela porta do Conservatório. Tão diferente de mim, cheio de teorias.*

204

A insatisfação de não ser perenemente um participante substantivo e ativo levava-o, muitas vezes, a conflitos que não eram assimiladas inteiramente pelos amigos, porque, uma vez atingindo a fronteira do que pesquisava, voltava as costas ao arduamente conquistado até ali através de partituras, shows, manifestos, para logo mais ridicularizar o tão penosamente conquistado, torpedeando posições que pouco antes eram bandeiras. Certa feita, para meu espanto, autojulgando uma das suas obras mais importantes, ouviria dele esta referência que dinamitava o conquistado: *ANTINOMIAS I tinha marcação científica precisa da duração, afinação e volume da única nota que constituía a partitura. Punheta pura.*

Imediatamente enveredou para o *pop art* dos gibis, bolerões, grafites.

Na retórica futebolística Duprat poderia ser identificado como o jogador empenhado em disputar partidas renhidas com adversários com que ainda não tinha se confrontado. Com o apito final saía à cata de outro adversário ao invés de festejar com volta olímpica, atirar a camisa para a arquibancada, ajoelhar-se no gramado, levantar a taça, enfim, masturbar-se.

Suas inquietudes foram semelhantes às veredas e trilhas de Stravinsky. Das batalhas orquestrais de *Petrouchka*, *Ritual da Primavera*, *Pássaro de Fogo*, passando imediatamente para formatos camerísticos dos doze instrumentos de *História de Um Soldado*, para em seguida, por duas décadas, dedicar-se ao pré-classicismo das *Pulcinela* de Stradella e, depois, repentinamente, desembocar no serialismo pós-Schomberg da *Canticum Sacro*. Picasso, na pintura, um pouco antes e muito depois de Stravinski, saltitou por quase todos os modismos do século XX.

Nos anos 40 e 50, no Brasil, ser vanguardista musical era aguardar ansiosamente a próxima *Bachiana*. Duprat discordava frontalmente desse julgamento repetindo-me em diversas oportunidades, para meu total descontrole, que o melhor Villa-Lobos era o dos últimos cinco anos de 1920, quando era nitidamente influenciado por Debussy.

A surdez que o incomodava desde 1960 acentuou-se rapidamente após 1970 obrigando-o a reger as gravações de músicas para os filmes e discos com fones no ouvido. A deficiência, aos poucos, o tornou um recluso não mais se aproximando para os papos que tanto lhe agradavam. A construção de uma casa dentro de uma pequena chácara em Itapecerica da Serra, onde foi morar com a esposa, se por um lado materializava um desejo ecológico aspirado por grande parte da sua geração, por outro também solidificava a vontade de filtrar a disponibilidade.

Uma vez instalado no que ele julgava ser o monastério trapista da sua chacinha, a marcenaria por largo tempo substituiu o pentagrama. Pessoalmente construiu o forro de madeira, algumas cadeiras e mesas da casa de Itapecerica. O celo, após tê-lo abandonado por mais de 10 anos, voltou a ser cogitado com exclusividade, abordado com carícia, na plenitude, retribuindo amorosamente aos divórcios ocasionados pelos diversos amores musicais que se apresentaram a partir de 1955, privando-o de desfrutar maiores afagos com os instrumentos, porque a prioridade tornara-se compor, ora porque o orçamento familiar era voraz, ora porque no horizonte se apresentavam frutos virgens que sua glutoneria estética pretendia sorvê-los imediatamente:



Itapecerica, 1980

Cage, Weban, improvisação, *happening*, concretismo, tropicalismo.

Olha o calo já está se formando novamente, ufanava-se, mostrando o dedo indicador e o médio, quando fui a Itapeverica, com John Doo, em 1979. Hoje, eu não voltaria a cometer tal pecado. Jamais deveria ter profanado o fervor que irradiava daqueles olhos impregnados de zen sem espiritualismo – na sua estranhíssima classificação –, convidando-o para musicar *Uma História de Amor*.

208

Em *A Construção do Suspense*, Rosinha Spiewak Brener aborda a participação da música de Bernard Hermann nos filmes de Hitchcock.

Não temos dúvida que a partir de 1960 Duprat poucas relações amorosas estaria mantendo com a música de Hollywood, diferente do que acontecera até ali, quando assistir filme americano fazia parte da dieta de qualquer brasileiro. Não cremos que ele passou imune a títulos como *Cidadão Kane – Soberba – Jane Eire – Concerto Macabro – Ana e o Rei do Sião – Cinzas Que Queimam – O Dia Em Que a Terra Parou – As Neves do Kilimanjaram – O Terceiro Tiro – O Homem que Sabia Demais – Um Corpo Que Cai – Viagem ao Centro da Terra – Psicose – Suave É a Noite – Os Pássaros*, todos musicados por

Bernard Hermann e abrangendo um amplo espectro de gostos variando do vanguardismo ao despidoradamente popular.

Teria passado despercebido de Rogério a corajosa escolha de apenas usar sopros para *Ana e o Rei do Sião*. A morbidez do sax que acompanha o policial violento de *Cinzas que Queimam* e, principalmente, o capotamento do carro na neve, com o solo pungente do fagote?

É verdade que Hermann sempre contou com orquestras de porte, no mínimo das formuladas por Haydn, apoiando-se deliberadamente nas cordas, mas, como bem lembra Rosinha Spiewak Brener, a exemplo de Adorno e Hans Eiler, Hermann não apreciava o *leitmotiv*, contrariando todo o cinema americano, apesar de usá-lo, por vezes, processo que Rogério repetiu.

209

Hermann assim justificava sua estética: *A música no cinema é facilmente compreendida, não havendo necessidade de utilizar o leitmotiv como indicador. Sua dimensão limitada não permite expansão. O leitmotiv não supõe, meramente, caracterizar personagens, emoções ou coisas, apesar de ser esta convenção prevalente. Wagner pensou, também, em conotar a esfera da sublimidade ao desejo cósmico.*

Pelo exposto, tanto em teoria quanto na prática, muitos eram os pontos de contato entre o jovem Duprat e o consagrado americano e apesar da independência que mantinha para com escolas, tendências e músicos quando compunha, é impossível imaginar que não fora influenciado, ainda que subjetivamente, por alguém do seu tempo. Aceito, inclusive, que enquanto preparavam *A Ilha* o primo Khouri tenha-lhe sugerido a visão ou revisão de obras que pudessem servir de parâmetro ao que desejavam.

210

Se durante as gravações de *A Ilha*, nos Estúdios da Eldorado, o extasiado Walter me afirmava que a partitura se assemelhava às de Erik Nordgren, músico de Bergman, pessoalmente julgo que também Giovanni Fusco, participante de todos os filmes de Antonioni, e, por isso, convocado por Alain Resnais para musicar *Hiroshima, Mon Amour*, deve ser estudado com carinho, pois seu estilo irmanava-se ainda mais que o do sueco.

Os dois orquestravam se apoiando em solos, Duprat na flauta, Fusco no piano. Há filmes do italiano em que se pode afirmar que apenas o piano é empregado. Material eletrônico preparado em laboratório misturado ao piano é freqüente tanto quanto em Duprat e além de tudo, por características pessoais ou imposições de Antonioni, o descritivo é sempre superado pelo envolvimento climático.

Como nada possuímos escrito por Fusco, vamos nos socorrer no que Antonioni apregoava ser a verdadeira música para o filme: *Penso que a música teve e poderá continuar a ter uma grande importância no cinema, porque não existe nenhuma arte que não lhe possa ser útil. No caso da música a união torna-se ainda mais estreita.*

No entanto, parece que a relação música-filme está se modificando. A função da música, tal como há alguns anos era compreendida, talvez até há cerca de dez anos, transformou-se totalmente; hoje essa relação tradicional deixou de existir. Pedia-se à música que criasse no espectador uma determinada atmosfera, através da qual as imagens pudessem chegar mais facilmente até ele. O que de resto era a função do velho piano dos filmes mudos, que servia, antes de qualquer outra coisa, para cobrir o ruído da máquina de projeção, depois de sublimar e dar um maior impacto às imagens que silenciosamente se sucediam no écran. Apesar da função da música ter evoluído muito desde então, ela continua a ser a mesma em muitos filmes. Uma função de comentário exterior, de um comentário que tende a estabelecer uma ligação música-espectador, e não música-filme. Fazem-se ainda hoje filmes, sobretudo americanos, em que se vê a batalha, se ouve uma espécie de sinfonia em crescendo;

se, pelo contrário, se trata de uma cena patética, então há os violinos, porque se acha que os violinos criam uma atmosfera patética, uma atmosfera que naturalmente resulta adocicada e artificial. Ora parece-me que isso é um erro, que é qualquer coisa que nada tem a ver com o cinema, precisamente porque se mantêm voluntariamente à margem do fenómeno cinematográfico; é uma relação que se estabelece entre a música e o espectador fora da imagem. Mas há, pelo contrário, filmes nos quais muito logicamente, a música se constitui mais naturalmente como complemento da imagem, em que contribui para aumentar o significado, para lhe conferir maior impacto. Então vê-se, como em determinadas cenas de A Aventura, ou em Hiroshima, Mon Amour, para citar um filme musicado pelo maestro Fusco, a música é utilizada de uma maneira excelente. E devo dizer que ajuda muito, isto é, exprime aquilo que a imagem queria exprimir, funde-se com a própria imagem. Depois disso parece-me, no entanto, ser meu dever dizer que pessoalmente sou muito relutante em utilizar música nos meus filmes, precisamente porque sinto a necessidade de uma certa austeridade, de dizer o mais simplesmente possível de meios. E a música é mais um meio. Tenho demasiada confiança na eficácia, no valor, na força e na sugestividade da imagem para julgar que ela

não possa passar sem música. Mas, no entanto, continuo a sentir a necessidade do barulho, do ruído, que nesse caso passa a ter uma função essencialmente musical. Talvez fosse mais justo se disséssemos que a verdadeira música para o cinema ainda não foi inventada. Talvez lá cheguemos. No entanto, até o momento em que música de um filme puder ser separada da imagem, gravada em disco e valer automaticamente, serei obrigado a dizer que não é música de cinema.

No dia em que forem gravadas todas as obras de Rogério, principalmente as que estão enfeixadas na obra do primo, veremos que ele será reverenciado como um vanguardista de alto respeito em qualquer lugar do mundo.

Sua música de cinema foi de altíssima qualidade, porque nunca a divorciou da imagem, pelo contrário, a reforçou. Se a comparação servir, ao desenho de um quadro Duprat sabia colori-lo sem abastardar o original, pelo contrário, completando-o.

Cronologia

Curtas-Metragens

Após a Revolução de 1964 o Estado praticou um retorno ao período getulista quando o nacionalismo ficou candente. O curta-metragem ganhou importância porque havia uma lei obrigando sua projeção antes dos longas-metragens em cinemas. Rogério Duprat trabalhou ativamente nesse setor, participando de um gênero que ele apreciava, além de auxiliar para estabilizar as finanças da família, abaladas com a saída abrupta da Universidade de Brasília.

215

Rubem Biáfora havia fundado com a parceria de Astolfo Araújo a produtora Data Filmes, para poder competir diante dos novos esquemas que se estavam formando para realizações de filmes financiados por entidades governamentais estaduais e federais.

Como primeiro trabalho da nova produtora o Instituto Nacional do Filme Educativo financiou, em 1966, um documentário de curta-metragem sobre a obra do pintor Mario Gruber, amigo íntimo e dileto de Rubem. A produção quase toda filmada na cidade natal do pintor, Santos,

mantinha contatos biográficos, aparecendo Gruber, familiares e amigos, ao lado da paisagem santista e, logicamente, as pinturas.

A miscelânea de elementos daria oportunidade a Rogério de trabalhar sobre vários temas, auxiliado francamente pela ausência de diálogos. A música, mesmo quando em volume baixo para não prejudicar a locução, acompanha habilmente os múltiplos aspectos já levantados, viajando por variados estilos que vão do serialismo mais cerrado ao folclore, não esquecendo o saboroso sambão que acompanha as imagens dos quadros em que aparecem os passistas carnavalescos da fase realista-fantástica de Gruber. Quem não assistiu a este documentário ainda não apreciou o melhor de Rogério sintetizado em 10 minutos.

216

1985

• *Infinita Tropicália*

Produtora: Canal Imagem e Comunicação

Dir. e rot: Adilson Ruiz

Fotog: Eduardo Poiano

Mont: Vânia Debs

Jards Macalé, Julio Medaglia, Gilberto Gil

Documentário experimental sobre a tropicália.

1972

• *Dez Jingles para Oswald de Andrade*

* Damiano Cozzella

Produtora: Cine Clube de Campinas

Dir: Rolf de Luna Fonseca

Fotog: Gabriel Bonduki

Mont: José Mota

Elenco: Renato Nanni, Ana Maria Palhares, Beth Godoy

Homenagem a Oswald de Andrade através de dez miniepisódios.

1969

• ***O Cu da Mãe***

Produtora: sem informação

Dir: Sebastião de Souza

Fotog: Antonio Muramatsu

Mont: Maria Guadalupe

Elenco: Hércio Monteiro Cremonese

Ficção Experimental

Rogério estava levantando a produção do *show hapening*, no Teatro Galpão de Ruth Escobar, *Plug*, devendo constar música abusiva, luzes incomodatícias, citações absurdas, poesia concreta, enfim, o caos. Em meio ao espetáculo anárquico-dadaísta, cinema, muitos filmes. Ele pediu a Sebastião um filme curto, de 5 minutos, onde aparecesse merda e um plug.

Depois do *Transplante de Mãe* um dia encontrei o Rogério que estava fazendo o primeiro show de *rock* chamado *Plug*. A cabeça desse show era formada pelo Rogério, o Cozzella, o Carlos

Vergueiro, Solano Ribeiro e Júlio Medaglia. O elenco era um grupo de *rock* chamado O Bando, com a cantora Marisa Fossa e o cantor Carlos Lee, depois substituído pelo Hermes de Aquino. Havia também exibição de filmes: *trailer* de *Easy Rider*, que não havia passado nos cinemas; filmes do Rogério Sganzerla, Olivier Perroy, Clemente Portela, o equatoriano Segal e o meu *O Cu da Mãe*. Todos esses foram produzidos para o show.

O Rogério me pediu pra eu fazer uma cagada e o plug na tomada e eu fiz *O Cu da Mãe* que foi uma coisa muito interessante porque na estréia, na sequência do plug na tomada, a platéia fez coro. Evidentemente a censura foi lá e proibiu a exibição do meu filme por motivos óbvios. Quando eu fiz o filme *O Quarto da Viúva*, esta pessoa generosa me emprestou o estúdio dele para eu gravar a música que o Rodolfo Grani e o Américo Issa fizeram com o conjunto O Bando, do qual faziam parte, para o filme.

218

Sebastião aceita o pedido de quem fora tão solícito para seu longa-metragem com o curta de 5 minutos, *O Cu da Mãe*, um arrasa-quarteirão constituído nos primeiros 4 minutos praticamente de um excremento que flutua num tubo de ensaio ao som do Lago do Cisne. Nas poucas imagens que completam essa parte, ainda vê-se o detalhe de uma grande bunda com assinatura e mais deboches.

Na segunda parte, completamente muda, o pólo positivo de um plug tenta encaixar-se no buraco negativo num simbólico ato sexual. A polícia proibiu terminantemente a exibição no terceiro dia, pouco adiantando, porque no fim da semana o show fechava por falta de público.

1966

• ***Uma Alegria Selvagem***

Produção: INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo

Dir: Jurandir Passos Noronha

Fotog. Helio Silva

Mont: Julio Heilbron

Narração: Carlos Alberto

Documentário sobre Santos Dumont, inclusive ouvindo-se sua voz.

• ***A Pressa do Futuro***

Produtora: INCE

Dir: José Julio Spievack

Fotog: Alberto Attili

Mont: Máximo Barro

Narração: Newton Prado

Documentário: Visão da cidade de São Paulo através de material fotográfico e filmagens de 1966.

• ***Inflação II***

Produtora: INCE

Dir: Flávio Tambellini

Fotog: Jorge Bastos

Mont: Alberto Salvá

Narração: Nelly Martins

Documentário: Desenho animado explica o que é inflação.

• ***O Auto da Vitória***

Produtora: Comissão Nacional do Dia de Anchieta

Dir: Geraldo Sarno

Fotog: Afonso Beato

Mont: Sylvio Renoldi

Elenco: Escola de Arte Dramática

Documentário: Encenação pelos alunos da EAD da peça de Anchieta, *O Auto da Vitória*.

Filmografia

Sempre que Rogério tenha musicado com um colaborador antes de qualquer outra indicação, com asterisco, virá o nome do associado.

As datas de projeção têm como referência a estreia na cidade de São Paulo. Por vezes teremos divergências entre elas. A discrepância deve-se à diferença entre o ano de produção e o de exibição. Há obras cuja produção acarretou mais de dois anos entre o roteiro e a primeira cópia.

Vozes do Medo, provavelmente para concorrer a prêmios foi lançada obscuramente em Atibaia. *Em Cada Coração um Punhal*, de 1969, somente no ano seguinte será exibida no Rio. Em São Paulo, cinco anos depois, sem nenhuma publicidade num programa triplo de um pornô na Av S. João.

221

1985

• *A Marvada Carne*

Produtora: Tatu Filmes

Dir., arg., rot: André Klotzel

Fotog: Pedro Farkas

Mont: Alain Fresnot

Elenco: Fernanda Torres, Adilson Barros, Dionísio Azevedo.

1984

• ***Amor Voraz***

Produtora: Cinema Centro Brasil

Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

Fotog: Antonio Meliande

Mont: Eder Mazzini

Elenco: Vera Fischer, Marcelo Picchi, Márcia Rodrigues

Cine Gazetinha – 8 de outubro de 1984

1982

• ***Amor, Estranho Amor***

Produtora: Cinearte Filmes

Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

222 Fotog: Antonio Meliande

Mont: Eder Mazzini

Elenco: Vera Fischer, Tarcísio Meira, Xuxa Meneguel

Cine Art Palácio – 1º de novembro de 1982

1981

• ***Eros, o Deus do Amor***

Produtora: Enzo Barone Filmes

Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

Fotog: Antonio Meliande

Mont: Luiz Elias

Elenco: Roberto Maya, Norma Bengell, Christiane Torloni

Cine Ipiranga – 12 de novembro de 1981

• ***Filhos e Amantes***

Produtora: Galante Filmes

Dir., arg., rot: Francisco Ramalho Jr.

Fotog: Zetas Malzoni

Mont: Mauro Alice

Elenco: Denise Dumont, Nicole Puzzi, Walmor Chagas

Cine Marabá – 12 de abril de 1982

1980

• ***Convite ao Prazer***

Produtora: Galante Filmes

Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

Fotog: Antonio Meliande

Mont: Gilberto Wagner Correa

Elenco: Sandra Bréa, Nicole Puzzi, Roberto Maya.

Cine Marabá – 1 de maio de 1980

1979

• ***O Prisioneiro do Sexo***

Produtora: Galante Filmes

Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

Fotog: Antonio Meliande

Mont: Jair Garcia Duarte

Elenco: Sandra Bréa, Roberto Maia, Nicole Puzzi

Cine Marabá – 16 de abril de 1979

• ***Uma Estranha História de Amor***

Produtora: Haway Filmes

Dir., arg: John Doo
Rot: Walter Negrão
Fotog: Zetas Malzoni
Mont: Máximo Barro
Elenco: Ney Latorraca, Selma Egrey, David José
Cine Paissandu – 15 de outubro de 1979

1978

• ***As Filhas do Fogo***

Produtora: Linx Filme
Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri
Fotog: Geraldo Gabriel
Mont: João Ramiro Mello
Elenco: Paola Morra, Karin Rodrigues, Serafim
Gonçalves
Cine Ipiranga – 5 de março de 1979

224

1977

• ***As Ninfas Diabólicas***

Produtora: Presença Filmes
Dir. e arg: John Doo
Rot: John Doo e Ody Fraga
Fotog: Ozualdo Candeias
Mont: Máximo Barro
Elenco: Aldine Muller, Sergio Hingst, Patrícia
Scalvi
Cine Marrocos: 21 de agosto de 1978

• ***Paixão e Sombras***

Produtora: Embrafilme

Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri
Fotog: Antonio Meliande
Mont: Mauricio Wilke
Elenco: Lilian Lemmertz, Monique Lafond, Fernando Amaral
Cine Ipiranga – 20 de novembro de 1977

1976

• ***A Última Ilusão***

Produtora: DAIL Produções Cinematográficas
Dir: José Vedovato
Arg., rot: Kleber Afonso
Fotog: Eliseu Fernandes
Mont: Máximo Barro
Cine Marabá – 1º de novembro de 1976

225

• ***Chão Bruto***

Produtora: Misfilmes Produções Cinematográficas
Dir. e rot: Dionísio de Azevedo
Arg: Hernani Donato
Fotog: Reynaldo Paes de Barros
Mont: Luiz Elias
Elenco: Maurício do Vale, Georgia Gomide, Nuno Leal Maia
Cine Olido – 13 de novembro de 1977

1975

• ***O Desejo***

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri
Fotog: Antonio Meliande
Mont: Mauricio Wilke
Elenco: Lilian Lemmertz, Selma Egrei, Sergio Hingst
Cine Ipiranga: 17 de maio de 1976

1974

• ***O Pica Pau Amarelo***

Produtora: Mapa Filmes
Dir. e rot: Geraldo Sarno
Fotog: Jorge Bodansky
Mont: Gilberto Santeiro
Elenco: Iracema de Alencar, Joel Barcelos, Leda Zeppelin
Cine Windsor – 7 de fevereiro de 1974

• ***O Anjo da Noite***

Produtora: L.M. Produções Cinematográficas
Dir., arg. e rot: Walter Hugo Khouri
Fotog: Antonio Meliande
Mont: Mauro Alice
Elenco: Selma Egrei, Lilian Lemmertz, Eliezer Gomes
Cine Ipiranga – 29 de setembro de 1974

1973

• ***O Último Êxtase***

Produtora: Servicine
Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

Fotog: Antonio Meliande
Mont: Sylvio Renoldi
Elenco: Lilian Lemmertz, Luigi Picchi, Ewerton de Castro.

Cine Majestic – 22 de outubro de 1973

1972

• ***As Deusas***

Produtora: Galante Filmes e Servicine

Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

Fotog: Rudolf Icsey

Mont: Sylvio Renoldi

Elenco: Lilian Lemmertz, Mario Benvenuti, Kate Hansen

Cine Metrólópe – 27 de novembro de 1972

227

• ***A Selva***

Produtora: L.M. Produções Cinematográficas

Dir., rot: Marcio Souza

Arg: Ferreira de Castro

Fotog: Paulo Muniz Filho

Mont: Inácio Araújo

Elenco: Ruy Gomes, Ana Maria Nascimento e Silva, Pedro Amorim

Cine Art S. João – 23 de outubro 1974 (Catan-duva)

1971

• ***Um Certo Capitão Rodrigo***

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Dir., rot: Anselmo Duarte
Arg: Érico Veríssimo
Fotog: Alberto Atili
Mont: Lúcio Braun
Elenco: Francisco di Franco, Sonia Dutra, Newton Prado
Cine Astor – 31 de maio de 1971

• ***Cordélia, Cordélia***

Produtora: Ronan Filmes
Dir., rot: Rodolfo Nanni
Arg: Antonio Bivar
Fotog: Carlos E. Silveira
Mont: Máximo Barro
Elenco: Lillian Lemmertz, Francisco di Franco, Joe Kantor
Cines Barão e Gazeta – 27 de novembro de 1971

• ***Os Devassos***

Produtora: Herbert Richers
Arg. e dir: Carlos Alberto de Souza Barros
Fotog. José Rosa
Mont: Carlos A . S. Barros
Elenco: Jardel Filho, Darlene Gloria, Jorge Doria
Cine Paissandu – 8 de maio de 1972

1970

• ***Uma Mulher para Sábado***

Produtora: Kinetos Filmes
Dir., rot: Mauricio Rittner

Arg: Mario Kuperman
Mont: Máximo Barro
Elenco: Adriana Prieto, Flavio Portho, Inês Knaut
Cines Gazeta e Barão – 1º de outubro de 1971

• ***Vozes do Medo***

Produtora: Linx Filmes e ECA
Dir. e rot: Coletivo de 12 alunos e professores da ECA
Fotografia coletiva de 6 professores da ECA
Mont: Tersio Gabriel da Mota
Elenco: Dorothy Leiner, Joana Fomm, Cláudio Mamberti
Cine Marabá – 19 de maio de 1974 (houvera antes uma projeção em Atibaia)

229

• ***Parafernália, o Dia da Caça***

Produtora: Tun Produções Artísticas
Arg. e dir: Francis Palmeira
Fotog. Ozen Sermet
Mont. Ozen Sermet
Elenco: Armando Bogus, Irina Grego, Marisa Urban
1º de outubro de 1971

1967

• ***Gigante, A Hora e a Vez do Cinegrafista***

Produtora: Proibida Filmes
Dir. Mario Civelli

Texto: A.C. Carvalho
Fotog: William Geicke
Mont: Sylvio Renoldi
Documentário sobre fatos e coisas do Brasil.
Cines Barão e Gazeta – 26 de novembro de
1970

1970

• *A Arte de Amar... Bem*

Produtora: Wallfilmes
Dir., rot: Fernando de Barros
Arg: Silveira Sampaio
Fotog: Rudolph Icsey
Mont: Máximo Barro
Elenco: Eva Wilma, John Herbert, Plínio Marcos
Cine Ipiranga – 14 de setembro de 1970

• *Palácio dos Anjos*

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera
Cruz
Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri
Fotog: Peter Overbeck
Mont: Mauro Alice
Elenco: Adriana Prieto, John Herbert, Geneviève
Grad
Cine Ipiranga: 25 de maio de 1970

• *Cléo e Daniel*

Produtora: Produx e Wallfilmes
Dir., arg., rot: Roberto Freire

Fotog: Rudolph Icsey
Mont: Máximo Barro
Elenco: John Herbert, Irene Stephanía, Miriam Muniz
Cine Paulistano: 4 de outubro de 1970

1969

• ***Verão de Fogo***

Produtora: Les Films Number One
Dir., rot: Pierre Kalfon
Arg: Jeán Bruce
Fotog: Etienne Becker
Mont: Mauro Alice
Elenco: Luc Merenda, Elza Martinelli, Norma Bengell
Cine Paissandu – 30 de setembro de 1970

231

• ***Em Cada Coração um Punhal***

Produtora: Lauper Filmes
Rot., dir: Sebastião de Souza (episódio *Transplante de Mãe*)
Fotog: Helio Silva
Mont: Mauro Alice e Glauco Mirko Laurelli
Elenco: John Herbert, Ety Fraser, Liana Duval
Cine Novo Cometa – 15 de janeiro de 1973

1968

• ***As Amoras***

Produtora: Câmera Filmes
Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

Fotog: Pio Zamuner
Mont: Maria Guadalupe
Elenco: Paulo José, Lilian Limmertz, Ancy Rocha.
Cine Ipiranga – 22 de setembro de 1968

• ***Brasil Ano 2000***

Gilberto Gil consta em muitas filmografias como músico. Acreditamos que ele tenha composto apenas as canções porque dependia de Rogério para a orquestração.

Produtora: Produções Cinematográficas Mapa Dir., arg. e rot: Walter Lima Jr.

Fotog: Guido Consiluch

Mont: Nell Melli

Elenco: Ancy Rocha, Enio Gonçalves, Iracema de Alencar.

Coral – 16 de junho de 1969

•* ***Anuska, Manequim e Mulher***

Produtora: Tecla Produções Cinematográficas Dir., arg., rot: Francisco Ramalho Jr.

Fotog: Waldemar Lima

Mont: Glauco Mirko Laurelli

Elenco: Francisco Cuoco, Marília Branco, Ivan Mesquita.

Cine Olido – 12 de agosto de 1968

•* ***Panca de Valente***

Produtora: Lauper Filmes

Dir., arg., rot: Luiz Sergio Person

Fotog: Osvaldo Oliveira
Mont: Glauco Mirko Laurelli
Elenco: Átila Iório, Tony Vieira, Marlene França
2 de novembro de 1968

1967

• ***Bebel, Garota de Programa***

Produtora: Alpha Filmes
Dir., rot: Maurice Capovilla
Arg: Ignácio de Loyola
Fotog: Waldemar Lima
Mont: Sylvio Renoldi
Elenco: Rossana Ghesa, John Herbert, Paulo José.
Cine Paissandu – 8 de março de 1968

233

•* ***Trilogia do Terror***

O filme é formado por três episódios independentes, com intérpretes e equipes diferentes. Damiano Cozzella musicou as três, sendo auxiliado na segunda, *Procissão dos Mortos*, dirigida por Luiz Sergio Person, por Rogério Duprat.
Produtora: Produções Cinematográficas Galasy
Dir., arg., rot: Luiz Sergio Person
Fotog: Osvaldo de Oliveira
Mont: Sylvio Renoldi
Elenco: Lima Duarte, Cacilda Lanuza, Waldir Guedes
Cine Art-Palácio – 9 de junho de 1968

•* ***O Homem Nu***

Produtora: Wallfilmes

Dir., rot: Roberto Santos

Arg: Fernando Sabino

Fotog: Hélio Silva

Mont: Sylvio Renoldi

Elenco: Leila Diniz, Paulo José, Íris Bruzzi

Cine Ipiranga – 4 de março de 1968

1966

• ***O Mundo Alegre de Helô***

Produtora: Atlântida Cinematográfica

Dir., rot: Carlos Alberto de Souza Barros

Arg: Abílio Pereira de Almeida

Fotog: Hélio Silva

234 Mont: Waldemar Noya

Elenco: Irene Stefânia, Jorge Doria, Célia Biar,

Leila Diniz

Cine Olido – 12 de agosto de 1967

•* ***As Cariocas***

Produtora: Wallfimes

Dir: Fernando de Barros, Walter H. Khouri e
Roberto Santos

Arg: Stanislaw Ponte Preta

Fotog: Ricardo Aronovich

Mont: Máximo Barro, Maria Guadalupe e Sylvio
Renoldi

Elenco: Norma Bengell, John Herbert, Íris Bruzzi,
Mario Benvenuti.

Cine Ipiranga – 3 de outubro de 1966

• ***Amor e Desamor***

Produtora: Verona Filmes

Dir. e arg: Gerson Tavares

Rot: Carlos Alberto de Souza Barros

Fotog: Hélio Silva

Mont: Frieda Dourian

Elenco: Leonardo Villar, Betty Faria, Leina Krespi

Cines Regina e Barão – 9 de março de 1967

• ***O Corpo Ardente***

Produtora: Câmera Filmes

Dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

Fotog: Rudolph Iczey

Mont: Mauro Alice

Elenco: Bárbara Laage, Mario Benvenuti, Lilian Lemmertz

Cine Ipiranga – 5 de novembro de 1966

1964

• ***Noite Vazia***

Produtora: Câmera Filmes

Pro., dir., arg., rot: Walter Hugo Khouri

Fotog: Rudolph Iczey

Mont: Mauro Alice

Elenco: Norma Bengell, Odete Lara, Mario Benvenuti, Gabriele Tinti.

Ipiranga – 28 de setembro de 1964

1963

• ***A Ilha***

Produtora: Câmera Filmes

Prod., dir., arg. e rot: Walter Hugo Khouri
Fotog: Rudolph Iczey e George Pfister
Mont: Máximo Barro
Elenco: Luigi Picchi, Eva Wilma, Mario Benvenuti.
Cine Ipiranga – 13 de janeiro de 1963

Premiação

A Ilha – Prêmio Governador do Estado

Sacy do jornal *O Estado de S. Paulo*

Júri Municipal da Cidade de São Paulo

Noite Vazia – Júri Municipal da Cidade de São Paulo

Corpo Ardente – Júri Municipal de Cinema

Amor e Desamor – Festival de Cinema do Goiânia – 1966

237

Corpo Ardente – Prêmio Cidade de São Paulo – 1966

Brasil, Ano 2000 – Festival de Cinema de Manaus

Anuska, Manequim e Mulher – Prêmio Governador do Estado – 1968

O Anjo da Noite – Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte – 1974

Marvada Carne – Festival de Gramado – 1985

Bibliografia

Antinomies I (Para orquestra de câmara)
Rogério Duprat
Pan American Union Washington, D.C. – 1966

Arte Pop
David McCarthy
Cosac Naify – 2002

Balanço da Bossa e Outras Bossas
Augusto de Campos
Editora Perspectiva – 1974

238 *Cadernos de Cinema – ANTONIONI*
Jean-Luc Godard – Marcel Martin
Publicações Don Quixote

Caminhos e Descaminhos do Cinema Paulista
Máximo Barro
Edição do Autor – 1997

A Construção do Suspense
Rosinha Spiewak Brener
i@ditora – S.P. – 2003

Dicionário de Filmes Brasileiros
Antonio Leão da Silva Neto
Edição do Autor – 2002

Enciclopédia da Música Brasileira.

Popular, Erudita e Folclórica

Regis Duprat – organizador

Art – Editora – 2000

Humberto Mauro – E As Imagens Do Brasil

Sheila Schvarzman

Editora Unesp

Música Viva e H.J. Koellreutter

Carlos Kater

Musa Editora

Noites Tropicais

Nelson Motta

Objetiva

239

Prestes Maia e as Origens do Urbanismo Moderno

Benedito Lima de Toledo

Editora Empresas das Artes

Rogério Duprat – Sonoridades Múltiplas

Regina Gaúna

Editora Unesp

Tarkovski – Esculpir o Tempo

Andréaci Arsensevich Tarkovski

Editora Martins Fontes – 2002

Tropicália, Alegria, Alegria

Celso Favareto

Ateliê Editorial – 1995

Tropicália – A História de uma Revolução Musical

Carlos Calada

Editora 34 – 1997

Verdade Tropical

Caetano Veloso

Companhia das Letras – 1997

Walter Lima Junior – Viver Cinema

Carlos Alberto Mattos

Casa da Palavra

240

Depoimentos: Francisco Ramalho Jr., Sebastião de Souza, Mauro Alice, Maurício Rittner, Rudá Duprat, Regis Duprat e Maestro Olivier Toni

Trabalho Sujo

www.gardenal.org/trabalhosujo/textos/2003/06

rogerio_duprat.htm

Reportagens

Folhetim n° 48

18 de dezembro de 1977

O Estado de S. Paulo

Caderno 2

1º de junho de 1996

O Estado de S. Paulo

Caderno 2

14 de junho de 2000

Índice

Apresentação – José Serra	5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	7
Biografia	13
Panorama da Música de Cinema Brasileiro Visto da Ponte	51
A Ilha	73
Depois de Brasília	101
1970 – Embrafilme, Pauta e Vera Cruz	153
Momentos Finais	189
Cronologia	215

Crédito das Fotografias

Todas as fotografias pertencem ao acervo de Rogério Duprat

A despeito dos esforços de pesquisa empreendidos pela Editora para identificar a autoria das fotos expostas nesta obra, parte delas não é de autoria conhecida de seus organizadores.

Agradecemos o envio ou comunicação de toda informação relativa à autoria e/ou a outros dados que porventura estejam incompletos, para que sejam devidamente creditados.

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

Agostinho Martins Pereira – Um Idealista

Máximo Barro

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias

Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Antonio Carlos da Fontoura – Espelho da Alma

Rodrigo Murat

Ary Fernandes – Sua Fascinante História

Antônio Leão da Silva Neto

O Bandido da Luz Vermelha

Roteiro de Rogério Sganzerla

Batismo de Sangue

Roteiro de Dani Patarra e Helvécio Ratton

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma vida

Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega

Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes

Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

A Cartomante

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas

Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

O Céu de Suely

Roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias

Chega de Saudade

Roteiro de Luiz Bolognesi

Cidade dos Homens

Roteiro de Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor

Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

O Contador de Histórias

Roteiro de Maurício Arruda, José Roberto Torero, Mariana Verfssimo e Luiz Villaça

Críticas de B.J. Duarte – Paixão, Polêmica e Generosidade

Org. Luiz Antônio Souza Lima de Macedo

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção:

Os Anos do São Paulo Shimbun

Org. Alessandro Gamo

Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão – Analisando Cinema: Críticas de LG

Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Rubem Biáfara – A Coragem de Ser

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador

Marcel Nadale

Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro

Jeferson De

Dois Córregos

Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Os 12 Trabalhos

Roteiro de Cláudio Yosida e Ricardo Elias

Estômago

Roteiro de Lusa Silvestre, Marcos Jorge e Cláudia da Natividade

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fim da Linha

Roteiro de Gustavo Steinberg e Guilherme Werneck; Storyboards de Fábio Moon e Gabriel Bá

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

Geraldo Moraes – O Cineasta do Interior

Klecius Henrique

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo

Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco

Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito

Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir

Remier

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

José Antonio Garcia – Em Busca da Alma Feminina

Marcel Nadale

José Carlos Burle – Drama na Chanchada

Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção

Renata Fortes e João Batista de Andrade

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema

Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica

Carlos Alberto Mattos

Mauro Alice – Um Operário do Filme

Sheila Schvarzman

Miguel Borges – Um Lobisomem Sai da Sombra

Antônio Leão da Silva Neto

Não por Acaso

Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppó

Narradores de Javé

Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Onde Andará Dulce Veiga

Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Orlando Senna – O Homem da Montanha

Hermes Leal

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela

Rogério Menezes

Quanto Vale ou É por Quilo

Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar

Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

Salve Geral

Roteiro de Sérgio Rezende e Patrícia Andrade

O Signo da Cidade

Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto

Carlos Alberto Mattos

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

A Hora do Cinema Digital – Democratização e Globalização do Audiovisual

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Dança

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal

Sérgio Rodrigo Reis

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

Federico García Lorca – Pequeno Poema Infinito

Roteiro de José Mauro Brant e Antonio Gilberto

João Bethencourt – O Locatário da Comédia

Rodrigo Murat

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher

Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílab

Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo

Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem

Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC

Nydia Licia

***O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera
Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso –
Pólvora e Poesia***

Alcides Nogueira

***O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um tea-
tro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora – Os Cantos
de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro***

Ivam Cabral

***O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona
Coisa, Homeless, Cor de Chá, Plantonista Vilma***

Noemi Marinho

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar

Neyde Veneziano

***O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista –
O Fingidor – A Terra Prometida***

Samir Yazbek

***Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas
em Cena***

Ariane Porto

Série Perfil

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Arlete Montenegro – Fé, Amor e Emoção

Alfredo Sternheim

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Cecil Thiré – Mestre do seu Ofício

Tania Carvalho

Celso Nunes – Sem Amarras

Eliana Rocha

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua

Tuna Dwek

Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas

Reinaldo Braga

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

Ewerton de Castro – Minha Vida na Arte: Memória e Poética

Reni Cardoso

Fernanda Montenegro – A Defesa do Mistério

Neusa Barbosa

Geórgia Gomide – Uma Atriz Brasileira

Eliana Pace

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema

Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia

Germano Pereira

Isabel Ribeiro – Iluminada

Luis Sergio Lima e Silva

Joana Fomm – Momento de Decisão

Vilmar Ledesma

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

Jonas Bloch – O Ofício de uma Paixão

Nilu Lebert

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão

Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrimo Lília Cabral

Analu Ribeiro

Lolita Rodrigues – De Carne e Osso

Eliana Castro

Louise Cardoso – A Mulher do Barbosa

Vilmar Ledesma

Marcos Caruso – Um Obstinado

Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária

Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério

Luiz Carlos Lisboa

Mauro Mendonça – Em Busca da Perfeição

Renato Sérgio

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família

Elaine Guerrini

Nívea Maria – Uma Atriz Real

Mauro Alencar e Eliana Pace

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado

Tania Carvalho

Regina Braga – Talento é um Aprendizado

Marta Góes

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir

Wagner de Assis

Renato Borghi – Borghi em Revista

Élcio Nogueira Seixas

Renato Consorte – Contestador por Índole

Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil

Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia

Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema

Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes

Nilu Lebert

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte

Vilmar Ledesma

Sônia Guedes – Chá das Cinco

Adélia Nicolete

Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro

Sonia Maria Dorce Armonia

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?

Maria Thereza Vargas

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra

Sérgio Roveri

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Umberto Magnani – Um Rio de Memórias

Adélia Nicolete

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Vera Nunes – Raro Talento

Eliana Pace

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Beatriz Segall – Além das Aparências

Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida

Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do

Maior Sucesso da Televisão Brasileira

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História

Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Tônia Carrero – Movida pela Paixão

Tania Carvalho

TV Tupi – Uma Linda História de Amor

Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces

Tania Carvalho

Walmor Chagas – Ensaio Aberto para Um Homem Indignado

Djalma Limongi Batista

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 264

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso Série Música

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Felipe Goulart
Editoração	Fernanda Buccelli
	Aline Navarro dos Santos
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Wilson Ryoji Imoto
	Sárvio Nogueira Holanda

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Barro, Máximo

Rogério Duprat: ecletismo musical / Máximo Barro –
São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

264p. : il. – (Coleção aplauso. Série música / Coordenador
geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-753-9

1. Duprat, Rogério, 1932-2006 2. Músicos – Brasil –
Biografia e obra 3. Compositores – Brasil – Biografia I. Ewald
Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 780. 920 981

Índice para catálogo sistemático:

1. Brasil: Músicos : Biografia 780.920 981

Proibida reprodução total ou parcial sem autorização
prévia do autor ou dos editores
Lei nº 9.610 de 19/02/1998

Foi feito o depósito legal
Lei nº 10.994, de 14/12/2004

Impresso no Brasil / 2009

Todos os direitos reservados.

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
SAC 0800 01234 01
sac@imprensaoficial.com.br

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

Ainda não se fez justiça à importância da obra do maestro **Rogério Duprat** (1932-2006) na história da música popular brasileira e, principalmente, na criação de trilhas musicais inovadoras para o cinema.



Nesta biografia escrita pelo amigo e professor **Maximo Barro**, conta-se a história deste carioca radicado em São Paulo, de formação erudita, membro-fundador da Orquestra de Câmara de São Paulo.

Até hoje é mais conhecido por seu envolvimento com o movimento tropicalista no final da década de 1960. Duprat arranjou canções de Gilberto Gil (em particular *Domingo no Parque*, no famoso Festival da Record), Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão e Os Mutantes. Não à toa, muitas vezes foi chamado de o George Martin da Tropicália (referência ao homem por trás dos Beatles). Em 1979, trabalhou com Walter Franco e o grupo O Terço.



Fez mais de 40 trilhas musicais para o cinema, em particular nos filmes do diretor Walter Hugo Khoury (*Eros, Convite ao Prazer, O Anjo da Noite, As Deusas, As Amorasas, Noite Vazia, O Corpo Ardente, A Ilha* e outros). Mas também Roberto Santos (*O Homem Nu, Um Anjo Mau*), Ramalho (*Anuska, Filhos e Amantes*), Fernando de Barros (*A Arte de Amar Bem*), Rodolfo Nanni (*Cordélia, Cordélia*), Anselmo Duarte (*Um Certo Capitão Rodrigo*).



Mais um lançamento da **Coleção Aplauso**, da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, na sua proposta de resgate e preservação da memória cultural brasileira.

ISBN 978-85-7060-753-9



9 788570 160753 9