FABIO DIAZ CAMARNEIRO

CONTRADIÇÕES DA CANÇÃO

Música popular brasileira em “O mandarim”, de Julio Bressane

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração: Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa: Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Jr.

São Paulo

2009

Banca examinadora

a meu pai,
in memoriam

a Camila Moraes,
com gratidão

Agradecimentos

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) forneceu uma bolsa de estudos durante a realização deste trabalho.

Meu orientador, Rubens Machado Jr., de maneira generosa, sempre ofereceu todo o incentivo necessário, além de servir de inspiração e modelo para esta dissertação. Os professores da Escola de Comunicações e Artes e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo muito me ensinaram, dentro e fora das salas de aula: Eduardo Morettin, Eduardo Santos Mendes, Ismail Xavier e Marcos Napolitano. Meus colegas de pós-graduação deram dicas importantes, ajudaram nos trâmites burocráticos e na obtenção de material de pesquisa: Ana Luz, Cristina Pontes Bonfiglioli, Daniela Senador, Fábio Uchôa, Joel Yamaji, Marcos Ribeiro de Moraes e Reinaldo Cardenuto. Os amigos da Cinemateca Brasileira sempre me receberam com extremo cuidado e inesgotável dedicação, seja como pesquisador ou como espectador da programação das salas.

Minha família sempre me apoiou irrestritamente: Maria Ignez, minha mãe; Genésia, minha avó; Ligiane, minha irmã; Júlio, meu cunhado, e Terezinha, minha tia.

Os muitos e queridos amigos sempre estiveram por perto, com carinho, alegria e compreensão: Alexandre Pimenta, Ana Galli e Yael Amazonas, Ana Paula Pacheco e Rafael, Ana Tereza e Donizete Galvão, Anna Carolina e Luis Mauro Sá Martino, Annita Costa Malufe e Silvio Ferraz, Antônio Pádua Fernandes, Carolina Mendes e Marcelo Germani, Celso Toledo, Chantal Castelli e Ricardo Rizzo, Chico Bela, Cintia Cristina Bertolino, Claudia Jardim Rondon, Daniel Kulaif, Daniel Piovezani, Elaine Armênio, Eliza Rizo e Maurício Díaz (Sokio), Emilia Bretan, Fabio Weintraub, Fernanda Crancianinov e Paulo Ferraz, Francine Segawa e Ernani Oliveira, Giovana Cavalheiro, Heitor Ferraz, Ilana Volcov, Josias Padilha, Kira Pereira e Giuliano, Leandro Saraiva, Leusa Araujo e Leandro Esteves, Lilia Monteiro, Luciana Garbelini e Mario Rui Feliciani, Luciano Borges, Marcelo Sadao Ito, Maria Cláudia Pompeo, Marisa e Ruy Proença, Maurício Cardoso, Maya Guizzo, Norma Barros, Priscila Figueiredo, Renata de Albuquerque e Dárcio Ricca, Renatinha e Ricardo Senise, Silvia e Luiz Gonzaga, Marli e Tarso de Melo, Thaís Alckmin e Felipe, Valesca Dios e Eduardo de Andréa, Vandrê dos Santos e Viviana Bosi.

Antônio Gonçalves Filho, Carlos Reichenbach, Eduardo Coutinho, Inácio Araujo, Leandro Saraiva, Luis Alberto de Abreu, Sérgio Muniz e os amigos das revistas Cinética, Contracampo, Paisà e Cinequanon (especialmente Chico Guarnieri, Cléber Eduardo, Eduardo Valente, Felipe Bragança, Francis Vogner dos Reis, Juliano Tosi, Lila Foster, Paulo Santos Lima e Sérgio Alpendre) foram imprescindíveis em minha formação, tendo muito me ensinado em matéria de cinema – e em tantas outras matérias.

Os irmãos Raquel e André Bertoluci sempre guardaram uma mesa para que eu pudesse trabalhar no Café Pequeno, onde Angra e Felícia, com simpatia e prontidão, serviram os melhores *espressos* da cidade. Inês Suzuki e Henrique Fukace, com inesgotável simpatia, cuidaram de minha saúde com suas agulhas. Fernanda Vidigal e Moira Toledo me garantiram suporte e incentivo. Flavia Perin, carinhosa e prontamente, ofereceu sua ajuda na revisão.

Rosa Mattos, uma “segunda mãe”, inestimável amiga, venceu suas batalhas com alegria e bom-humor. Adriana Morelli me proporcionou alguns dos dias mais preciosos em minha lembrança. Luanda de Moura me fez redescobrir o mistério das palavras e o imenso prazer da escrita.

A todos, o meu muito obrigado.

Resumo

Os longas-metragens *Tabu* (1982) e *O mandarim* (1995), de Julio Bressane, reinterpretam a história da canção popular brasileira de Mario Reis até a Tropicália, usando referências do modernismo e do próprio tropicalismo e questionando as influências populares, eruditas e estrangeiras da música brasileira.

Abstract

Julio Bressane's films *Tabu* (1982) and *O mandarim* (1995) interpret the story of Brazilian popular music from Mario Reis to the *Tropicália* movement. The director uses Brazilian modernism's and Tropicalism's references to question the popular, the erudite and the foreigner influences in Brazilian music.

Sumário

1. (À guisa de) introdução	10
2. Da Tropicália a “Tabu”	12
Carnaval	14
Tropicália	16
Perdidas de amor	18
Tabu	19
Antropofagia	22
História do Brasil	32
3. “O mandarim”	37
Prólogo	39
Sinhô / Gilberto Gil	44
Carmen Miranda / Gal Costa	54
Noel Rosa / Chico Buarque	62
Villa-Lobos / Raphael Rabello; Tom Jobim / Edu Lobo	69
Caetano Veloso	76
Rio de Janeiro	81
4. Notas sobre música e cinema	88
Transcrição	92
Mandarim	96
Tropicália 2	103
5. (À guisa de) conclusão	107
Fichas técnicas	109
Bibliografia	111

e a luz do nosso canto, e as vozes do poema
necessitaram transformar-se tanto
que o samba quis dizer: “eu sou cinema”

– *Caetano Veloso*

para que é preciso ter um piano?
o melhor é ter ouvidos
e amar a Natureza

– *Alberto Caeiro*

1. (À guisa de) introdução

*das muitas maneiras de se fazer ouvir a música popular brasileira, a de Bressane é das mais inventivas.*¹

A relação de Julio Bressane com a música popular brasileira se desenvolve em praticamente todos os seus filmes.

Quem “vê” um filme de Bressane, necessariamente “ouve” um filme de Bressane e vice-versa. Em seu cinema, como na fórmula que o diretor toma emprestada do Pe. Vieira, pode-se “ver com os ouvidos e ouvir com os olhos”.

Cinema feito de fragmentos, recortes, aproximações: a obra de Bressane se aproxima da lógica dos jogos de armar. Um jogo que requer, antes de tudo, sensibilidade e erudição.

Lívio Tratenberg diz que “seu cinema FALA pela música que completa liricamente diálogos essencialmente rapsódicos”.²

A rapsódia, expressão de origem musical: a música na origem do ritmo cinematográfico.

A trajetória de Bressane com a música popular brasileira começa em seus primeiros filmes. No final dos anos 1960, seu cinema se aproxima dos procedimentos tropicalistas do choque e da justaposição de contrários.

Mais tarde, seus filmes passam a desenvolver uma especial atenção em relação à tradição da música popular brasileira. Nesse sentido, destacam-se dois trabalhos: *Tabu*, de 1982, sobre o compositor Lamartine Babo, e *O mandarim*, de 1995.

Aqui, o cantor Mario Reis é o cicerone pela tradição da música popular, revisitando personagens do passado interpretados em personagens do presente.

¹ Ismail Xavier, “Troca de olhares, com o ouvido à espreita”, em: Bernardo Vorobow; Carlos Adriano (orgs.), **Julio Bressane: cinepoética**, p. 76.

² Lívio Tragtenberg, “O Som. Música. Céu. Trovão? Imagem, o Som, Ação!”, em: Bernardo Vorobow; Carlos Adriano (orgs.), **Julio Bressane: cinepoética**, p. 76.

O passado travestido em presente. O presente travestido em passado.

Em Bressane, os caminhos apontam uma direção dupla: um movimento dialético da imagem com o som, de um trecho de filme com o outro. Em seus primeiros filmes, essa dialética provocava o choque. Mais tarde, leva ao sonho, ao delírio. E também ao pesadelo.

Bressane “sonha” o país que vemos em seus filmes: todos nascem de sua sensibilidade particular, o que confere a toda sua obra grande unidade.

Dialogando com várias tradições (modernismo, concretismo, cinema moderno, arte barroca), nesses filmes Bressane reconstrói a tradição da música popular brasileira. Ao mesmo tempo, repensa uma imagem do Brasil, representado pelo Rio de Janeiro, entre a história e o mito.

Nesses procedimentos, a canção popular sempre desempenha papel central.

2. Da Tropicália a “Tabu”

A presença da música popular brasileira em Julio Bressane aparece logo em um de seus primeiros trabalhos, o média-metragem *Bethânia bem de perto*, de 1966, co-dirigido por Eduardo Scorel.

É o início de uma relação de Bressane com cantora baiana Maria Bethânia (que quase quatro décadas mais tarde renderia o videoclipe de “As canções que você fez para mim”, música de Roberto e Erasmo Carlos) e com o irmão mais velho de Bethânia, Caetano Veloso. Desde então, o cantor e compositor baiano mantém relação próxima com o cineasta carioca, participando como ator de dois de seus filmes: *Tabu* (1982) e *O mandarim* (1995).

Sobre a primeira vez que assistiu a *Matou a família e foi ao cinema*, que Bressane lança em 1969, Caetano escreve:

Um dia o Cacá Diegues me chamou para ir ver um filme brasileiro na cinemateca, uma sessão especial. Aí já começou com um close de Márcia Rodrigues, linda, e outro da Renata Sorrah, que eu amo. Perdidas de amor, era visível. Depois o estilo livre, ligando os pontos da violência cotidiana brasileira às avessas. Um filme lírico. E as meninas ali mesmo e Antero. O filme parece que limpou a tela de todo vício e me fez gostar de estar no cinema de novo. Não sei por quê, objetivamente, *Matou a família e foi ao cinema* é um filme interessante, com uma estrutura nova etc., mas ele me pegou muito mais do que isso. Talvez Renata. Talvez tudo. A escolha daquela música do Roberto, aquela que a gente sempre soube e não se lembra. Os franceses críticos de cinema e selecionadores de festival que estavam na sala não pareceram ter entendido nada. O nosso amor é puro, espero nunca acabar.³

Os dois closes descritos por Caetano — um primeiro plano de Márcia (Márcia Rodrigues) e outro de Regina (Renata Sorrah) —, bem todas as primeiras seqüências de *Matou a família e foi ao cinema*, não possuem trilha musical. Após essas primeiras imagens, ruas movimentadas de uma cidade, o crédito com o título do filme e então o

³ Caetano Veloso, *O mundo não é chato*, p. 134.

interior de um apartamento de classe média baixa. A família sentada à mesa durante a refeição: pai, mãe, filho.

A família reunida à mesa alude, em chave paródica, ao momento da comunhão dentro do ritual cristão. A “família” que é dada como morta no título do filme pode ser tanto formada pelos membros do núcleo familiar retratado como, de maneira alusiva, pela sagrada família: pai, filho, espírito santo. No apartamento, uma imagem de Jesus Cristo e outra com a Santa Ceia.

A refeição é pontuada pela troca de agressões verbais entre pai e mãe. Discutem por picuinhas (tomar ou não guaraná gelado). O filho, isolado. Depois, sozinho em seu quarto, brinca com uma navalha, atravessa seu olho com ela, como na cena de *Um cão andaluz*, de Luís Buñuel.

A seqüência se encerra com os pais sendo assassinados pelo filho: o parricídio, depois o matricídio. Então, cumprindo o título do filme, o assassino vai ao cinema. Novamente Buñuel: se há algo em comum entre o curta-metragem do diretor espanhol e o longa-metragem de Julio Bressane é o desdém das estruturas narrativas movidas pela lógica e pela causalidade.

A cena do assassinato estabelece um tema recorrente em *Matou a família*: a violência que se oculta na banalidade do cotidiano.⁴ A fachada do cinema em que entra o personagem anuncia um título: *Perdidas de amor*.

As personagens desse filme dentro do filme apareceram nos dois planos imagens iniciais de *Matou a família e foi ao cinema*. Elas pertencem a uma classe social distinta da família anteriormente apresentada: em *Perdidas de amor*, as personagens tem alto poder aquisitivo. São ricas.

Matou a família começa a alternar episódios protagonizados pelo núcleo “rico” e pela classe suburbana. Em um cenário que lembra algum subúrbio, um homem, após assassinar sua esposa, prostra-se no meio da sala de estar, sob o olhar curioso dos vizinhos que observam pela janela aberta. Nesse momento, a trilha musical traz a marcha carnavalesca *Rasguei a minha fantasia*, de Lamartine Babo, na voz de Mario Reis. Impõem-se desde já duas obsessões musicais que serão retrabalhadas em filmes posteriores de Bressane: Lamartine em *Tabu* e Mario em *O mandarim*.

A música cria um jogo de oposição e deslocamento em relação às imagens: oposição se pensarmos no título da canção. “Rasgar a fantasia” pode ser entendido como deixar de interpretar um determinado papel social e se revelar perante aos olhos de todos — uma analogia aos vizinhos que testemunham o assassino prostrado,

⁴ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 222.

possivelmente arrependido, enquanto a voz *over* do personagem repete insistentemente uma espécie de confissão: “matei por amor”.

O deslocamento ocorre na falta de sintonia entre a aspereza da imagem — que indicam a violência cometida e o arrependimento — e o tom alegre e despretensioso da marcha de carnaval. Esse assassinato é diferente do outro, no início do filme, em dois pontos: aqui, o assassino está sob o olhar de testemunhas; além disso, a cena possui uma trilha musical. O primeiro assassinato, ocorrido dentro do lar pequeno-burguês, é privado e silencioso.

A música, especialmente a marcha de carnaval, pressupõe um regime de sociabilidade. Como diz a música de Tom Jobim, “é impossível ser feliz sozinho”.⁵ É impossível um carnaval solitário...

Em *Matou a família*, a trilha musical cria uma oposição entre o espaço público da violência (que é musical, carnavalesca) e o espaço privado da violência (silenciosa, solitária). O esquema público / privado não se manterá assim até o final do filme, dialogando, depois, com outra oposição: popular / erudito. Como escreve Caetano, trata-se do “estilo livre, ligando os pontos da violência cotidiana brasileira às avessas”.

Carnaval

Em *Matou a família*, o samba (aqui referido na marcha de carnaval) é síntese de uma cultura popular idealizada pela esquerda dos anos 60, que reinventou o passado do país e revestiu o samba de mitos de “autenticidade”.⁶

O estabelecimento dos festejos do carnaval carioca nos anos 1930, durante o governo de Getúlio Vargas, se confunde com um projeto de nação. Segundo José Miguel Wisnik:

O carnaval enquanto movimento ofensivo da estratégia de afirmação dos grupos marginais ocupa e desapropria simbolicamente o espaço urbano, desrecalcando num caleidoscópio extrovertido toda a gama de gestos corporais / sonoros das batucadas, sambas, maxixes, marchinhas e danças de salão, dramatizados na interpretação pública dos ranchos, cordões, afoxés, blocos e, pouco a pouco e mais e mais, das escolas de samba.⁷

⁵ Em “Wave”, música gravada, em versão instrumental, no álbum homônimo de 1967 e, em 1971, com letra em inglês, em *Sinatra & Company*, na voz do cantor norte-americano.

⁶ Marcos Napolitano, *A síncope das idéias*, p. 63.

⁷ Em: José Miguel Wisnik, *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 162.

Em Bressane, o carnaval seria, por outro lado, o momento em que as tensões e os recalques da vida cotidiana viriam à tona. Um desnudamento (“rasgar a fantasia”) que se manifesta pela alegoria, realizando assim a função social do carnaval de acordo com seu surgimento na Idade Média: a interrupção provisória de todo o sistema oficial e a inversão momentânea de todos os valores sociais. Segundo Mikhail Bakhtin, o carnaval acontece quando, por um breve lapso de tempo, a vida sai de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetra no domínio da liberdade utópica.⁸

O carnaval, entre outras coisas, pode ser entendido como a celebração de uma utopia. Mas, em *Matou a família*, a marcha de carnaval se afasta de qualquer “liberdade utópica”; a violência das imagens impossibilitam qualquer utopia. Se o carnaval é uma espécie de paródia das relações sociais, Bressane faz a paródia da paródia. Ou, tomando emprestadas as idéias de Celso Favaretto sobre os procedimentos tropicalistas, Bressane utilizaria a paródia para denunciar as ambiguidades ideológicas de quem a utiliza em primeiro lugar: “a paródia, quando utilizada com eficácia, nunca deixaria de representar a crítica de si mesma, o que leva ao paroxismo”.⁹

Pensando na “utopia” identificada por Bakhtin no contexto do carnaval, podemos fazer um exercício e colocar lado a lado as chanchadas cariocas e os filmes do Cinema Novo — movimento marcado pelo desejo utópico de revolução social e política.¹⁰ Momentos da cinematografia brasileira muito distintos entre si e, para Glauber Rocha, opostos: enquanto a chanchada seria industrial e “alienada”, o Cinema Novo se afirmaria como autoral e politizado.¹¹

Mas, a partir de Bakhtin, arriscamos afirmar que chanchada e Cinema Novo possuem o mesmo desejo de “liberdade utópica” do carnaval, mas manifestados de maneira diversa: na chanchada, trata-se da utopia individual, que se realiza na festa; no Cinema Novo, de uma utopia coletiva, realizada na revolução política.

O encontro dessas duas utopias (e a negação de ambas) está em *Matou a família e foi ao cinema*. Os jovens cineastas do final dos anos 1960 viam a utopia como algo distante. Após a outorga do AI-5, em dezembro de 1968, a possibilidade de uma revolução de massas no Brasil torna-se uma distante fantasia (carnavalesca?). Nesse

⁸ Mikhail Bakhtin, **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, p. 77.

⁹ Celso Favaretto, **Tropicália: alegoria, alegria**, p. 120.

¹⁰ Sobre as relações entre a utopia e o Cinema Novo, ver Lúcia Nagib, **A utopia no cinema brasileiro**.

¹¹ Glauber Rocha, **Revisão crítica do cinema brasileiro**, p. 36.

momento, a única possibilidade de “revolução”, em chave paródica, é o carnaval, com sua subversão da ordem e a inversão dos valores do mundo.

Em *Matou a família*, mesmo o delírio do carnaval é visto de uma perspectiva crítica. O filme de Bressane é ao mesmo tempo delírio carnavalesco (note-se o gestual exagerado da cena final entre as personagens Márcia e Regina), mas também uma espécie de “quarta-feira de cinzas”, que mostra o vazio por trás da festa. A bruta realidade convivendo com o sonho: a ilusão e aquilo que se esconde atrás da fantasia. (“Rasguei a minha fantasia” pode ser entendido como “despi-me das minhas ilusões”).

Segundo Favaretto, a festa carnavalesca, em sua ambivalência, mistura positivities e negatividades, inverte-lhes a posição, reduplica a decepção da percepção-entendimento da “tragédia brasileira”, devorando a linguagem que a estabelece como fato irreversível. Esse ato libertário não minimiza as contradições, antes aguça o despropositado, numa representação grotesca da dominação.¹²

Essa dominação está na cena de tortura. Mais do que em qualquer outro momento do filme, fica evidente que a violência e a opressão estão irremediavelmente presentes no cotidiano, e que não será a festa carnavalesca a resolver essa questão. Após o carnaval, a vida segue nos “trilhos habituais” da vida cotidiana: a violência e a banalidade (os dois temas principais de *Matou a família e foi ao cinema*).

Tropicália

A carnavalização também foi o *modus operandi* do movimento da música brasileira conhecido como Tropicália ou Tropicalismo. Em 1967, duas canções são apresentadas no Festival de MPB em São Paulo: *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil. São os marcos iniciais do movimento que contava também com as participações do maestro Rogério Duprat, do poeta Torquato Neto, do compositor Tom Zé e do grupo paulista Os mutantes.

O procedimento de apropriação e subversão do imaginário da indústria cultural pode ser encontrado tanto na Tropicália como no cinema de Bressane. Ambos se serviram da tradição da canção popular brasileira, dando-lhe nova interpretação e novo contexto. *Matou a família e foi ao cinema* é avesso à lógica narrativa clássica e um exemplo, ainda que sob a chave da paródia, dos produtos kitsch da indústria de entretenimento (XAVIER, 1993, p. 226). De maneira similar, as canções dos

¹² Celso Favaretto, op. cit, p. 92.

tropicalistas se debatiam com referências como a “Coca-Cola”, a “banca de revistas”, o “papel crepon e prata”, para citar três exemplos de *Alegria, alegria*.

A trilha musical de *Matou a família* utiliza marchas de carnaval, mas também Roberto Carlos e os Beatles — estes, com “When I’m sixty-four”, cantada durante uma cena em que uma personagem faz ginástica. Ao reunir música popular brasileira e *rock and roll*, o filme se aproxima do Tropicalismo, que bebeu em fontes díspares como o neo-rock inglês, a MPB tradicional, o pop comercial, o tango e o fado. Essa miscelânea de estilos buscava uma fusão de extremos opostos para criar uma nova estética nacional, baseada na destruição e na incorporação de elementos dessas outras manifestações. Os tropicalistas reforçavam o caráter efêmero de suas manifestações e misturavam opostos como o arcaico e o moderno, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro. Nas palavras de Celso Favaretto, “o conhecimento das contradições brasileiras é operado indiretamente pela metamorfose dessas contradições em estrutura de canção”.¹³

Tanto Caetano como Bressane trabalham com as “contradições brasileiras” como colocadas no final dos anos 1960, um momento histórico em que a indústria cultural começa a se consolidar no Brasil e a influência da cultura estrangeira cresce principalmente entre os jovens.¹⁴ O cinema de Bressane busca o choque ao utilizar elementos extraídos das chanchadas, da música popular brasileira, do Cinema Novo, do cinema moderno de Jean-Luc Godard, dos clichês da indústria cultural e do *rock and roll*. Elementos díspares estão também na trilha musical, que permite a Bressane realizar, no cinema, operações semelhantes às realizadas pelos tropicalistas na música.

Bressane privilegia as experiências de cineastas modernos como, por exemplo, Jean-Luc Godard (que também, a sua maneira, realiza deslocamentos e utiliza de maneira paródica a trilha musical). Nas palavras de Ismail Xavier, Bressane traz a mesma inclinação de Godard na apropriação de imagens e textos, redefinindo seu cinema e sua autoria em direções inesperadas, incorporando sempre novos interlocutores e ativando um repertório de citações de amplo espectro. Trata-se de um ponto de encontro privilegiado entre o cinema e a reflexividade da arte moderna, nas suas várias dimensões.¹⁵

¹³ Celso Favaretto, op. cit, p. 36.

¹⁴ Sobre a consolidação de uma indústria cultural no Brasil, ver Renato Ortiz, **A moderna tradição brasileira**, pp. 113-206.

¹⁵ Ismail Xavier, “Roteiro de Julio Bressane”, em: Alceu, v. 6, n. 12, p. 9.

Perdidas de amor

As duas mulheres ricas, personagens de *Perdidas de amor*, habitam um mundo de homens ausentes, representados nos objetos que as rodeiam, símbolos de poder econômico e força bruta: a casa, o carro, o revólver. Isoladas na casa em Petrópolis, as duas ensaiam um idílio amoroso que termina na morte de ambas. Os gestos são exagerados, teatrais, como se as personagens experimentassem um transe alucinatório ou como em um delírio carnavalesco.

Quando Regina (Renata Sorrah) empunha dois revólveres e atira para o alto, sua figura lembra um folião num bloco carnavalesco, dedos em riste marcando o ritmo de uma marchinha. O disparo das armas cria um ritmo que embala a dança das personagens. O carnaval, o momento de inversão da ordem estabelecida, aqui novamente se revela eco da violência. A carnavalização assume sua postura mais radical: o desejo de substituir a ordem do mundo pelo caos absoluto. Após dançarem ao som dos tiros, as mulheres ouvem no toca-discos uma canção de Roberto Carlos (“Ninguém vai tirar você de mim”), que emperra no trecho de frase que se repete incessantemente: “em te perder”.

Em uma encenação de violência (um delírio de assassinato), elas terminam matando uma à outra e repetem, em tom de farsa, a seqüência do “matei por amor” (no subúrbio, o homem chega em casa, discute com a mulher e depois a mata, para depois matar também o filho pequeno do casal).

Um ritmo engasgado, mecânico: “em te perder”, “em te perder”, “em te perder”... Uma sensação de desconforto, a frase repetida incontáveis vezes no disco riscado, a imagem dos pés de uma das mulheres morta no chão da espaçosa sala de estar. Então, após a morte, o reencontro: o plano que encerra o filme mostra as duas personagens lado a lado, unidas em um plano que remete ao início do filme. O ciclo está completo. Ismail Xavier lembra que *Matou a família e foi ao cinema* é moldura para *Perdidas de amor*, mas *Perdidas de amor* também é moldura para *Matou a família e foi ao cinema*.¹⁶

A lembrança da cena da navalha em *Um cão andaluz*, de Buñuel, não é gratuita. Os procedimentos de Bressane têm parentesco com os do espanhol. Favaretto diz que “a atividade tropicalista se materializa como exercício surrealista: uma prática em que a

¹⁶ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 240.

realidade é fecundada pela imaginação e pelo sonho, iluminando as possibilidades reprimidas”.¹⁷

Em *Matou a família e foi ao cinema*, se cada filme é moldura do outro, é também “sonho” do outro. O Brasil suburbano sonhando o outro, rico, e vice-versa. No subúrbio, o desejo é matar os pais, libertar-se da tradição e entrar em um cinema para sonhar com a realidade desse outro país, rico. Mas, nesse outro Brasil, o tédio não permite que os desejos se realizem, exceto sob o disfarce da carnavalização, desejo de ser outro, de buscar uma “autenticidade” encontrada justamente na idéia de popular, no subúrbio, no samba. *Matou a família e foi ao cinema* recupera as possibilidades reprimidas de um país através de suas canções. Mas esse encontro de um país consigo mesmo, com sua história e suas tradições, com sua cultura e seu povo, encontra-se regido pelo signo da impossibilidade.

Após 13 anos, 17 filmes (entre longas, médias e curtas) e um exílio em Londres, Bressane visitaria novamente o compositor de “Rasguei a minha fantasia” em *Tabu*.

Tabu

As primeiras sequências de *Tabu*, apos os créditos de abertura, mostram momentos da filmagem: as letras “AB”, de um cartaz em que se lê o título do filme. Corte. Oswald beijando furiosamente a nuca de Marlene. Corte. A cena da felação, apoiados no carro. Corte. Os perfis de Oswald e Lamartine / Caetano nas laterais do quadro, com Isadora Duncan dançando ao fundo. Corte. A cena da cunilíngua, dentro do carro. Corte. O perfil de Lamartine / Caetano, a escadaria ao fundo. Corte. Cena em preto e branco com uma mulher travestida de homem, com terno, gravata borboleta e chapéu. Corte. O contracampo da cena da cunilíngua, no carro. Corte. Oswald e Marlene, encostados no carro. Corte...

A sequência ainda prossegue por vários planos. Em todos eles, Julio Bressane (ou, em raras ocasiões, outra pessoa da equipe) bate palmas frente à câmera, à guisa de claquete. Ismail Xavier escreve sobre a “tão reiterada claquete (ou as mãos do próprio cineasta a dar o *start*)”:

Eis um procedimento reiterado ao longo da obra, mudando de função e sentido conforme o momento. (...) em *Tabu*, o diálogo entre filme e espectador se desloca para um patamar de relações (...) desarmado, sem cerimônia ou agressão, porém não menos exigente em outra

¹⁷ Celso Favaretto, op. cit, p. 114.

chave, pois o convite à conversa mais íntima (...) é também um desafio para que se observe atentamente o mínimo gesto, o mínimo elemento formal (da câmera, do ator). O lance decisivo pode estar na presença de um foco de luz, na semelhança entre o desenho da paisagem e o perfil de um ator; e é preciso reagir de forma menos ansiosa à duração do plano: dar-se o tempo de efetivamente ver e ouvir.¹⁸

No caso, o bater palmas cria um ritmo, a marcação de um pulso musical (como é comum nas canções de roda e em outras manifestações populares) e também estabelece uma analogia com o corte cinematográfico.

No momento da edição, imagens e sons serão sincronizados a partir desse som das palmas no início do *take*. Simbolicamente, o bater de palmas (essa pequena célula rítmica) realiza o encontro entre o som e o cinema. Em *Tabu*, a montagem constrói, a partir dos cortes e da repetição do gesto de bater palmas, um ritmo musical. Música que se torna cinema. Cinema que se faz com a música.

Essa primeira sequência, com vários planos de Julio Bressane batendo palmas, é interrompida pelo som do toque de uma espécie de corneta. Na imagem, o primeiro plano de um homem assoprando uma grande e branca concha marinha, os traços indígenas, olho puxado como dos orientais. É um dos personagens de outro *Tabu*, realizado meio século antes do filme de Bressane: último trabalho do cineasta alemão F. W. Murnau, realizado em colaboração com o documentarista americano Robert Flaherty, *Tabu* foi filmado no Taiti, em Bora Bora e Morea, entre 1929 e 1931. O entrecho dramático é o amor proibido de dois jovens nativos: a mulher, Reri, é escolhida para não ser tocada por nenhum homem. É a lei da tribo, o “tabu” do título.

Bressane fará questão de subverter esse “tabu” de Murnau e Flaherty. Em seu filme, as mulheres podem ser tocadas sem interditos. No Rio de Janeiro ficcional, não existem tabus (ou, como canta Chico Buarque, “não existe pecado do lado de baixo do Equador”).¹⁹ Em Bressane, a personagem que representa de maneira mais imediata essa atitude libertária em relação ao corpo e ao sexo é a bailarina norte-americana Isadora Duncan (interpretada por Cláudia O’Reilly).

O encontro entre a bailarina e Oswald de Andrade aconteceu historicamente. Maria Augusta Fonseca, na biografia do escritor modernista, conta que:

¹⁸ Ismail Xavier, “Roteiro de Julio Bressane”, in: *Alceu*, v. 6, n. 12, p. 11.

¹⁹ Primeiro verso da canção “Não existe pecado ao sul do Equador”, de Chico Buarque e Ruy Guerra, escrita originalmente para a peça de teatro *Calabar* e gravada no álbum *Chico canta*, de 1973.

Isadora Duncan estréia em São Paulo e pede a presença de Oswald no hotel (...) onde se hospeda. [Oswald] pensa ser irreal a possibilidade de um encontro com Isadora Duncan no hotel (...). Sua aflição é tão grande que dirá nas suas memórias: “Meu estado de humilde angústia diante do gênio me faz esquecer a mulher”.²⁰

Bressane retornaria à reunião desses dois personagens em um média-metragem de 1992: *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* O encontro, que o próprio Oswald considerava “irreal”, certamente serve de inspiração para Bressane realizar, no território da ficção cinematográfica, outros encontros “improváveis”, como Lamartine Babo e Oswald de Andrade.

Som de pássaros. Em *Tabu*, uma câmera na mão, trepidante, corre entre trechos de vegetação. Árvores e folhas, galhos e ramos deslizam na tela, formam imagens quase abstratas, criam manchas. Uma instabilidade que remete à inconsciência, ao transe ritual evocado nos ritmos das imagens do filme de Murnau e Flaherty. Estamos à entrada de um delírio (o encontro “irreal”), delírio que surge a partir da música. Na trilha sonora, os pássaros se transformam em “Isto é lá com Santo Antônio”, marcha composta por Lamartine Babo e lançada no carnaval de 1934. O delírio de Bressane se afasta de algum ritual mágico das ilhas polinésias, aproximando-se do carnaval carioca:

Eu pedi numa oração
ao querido São João
que me desse um matrimônio
São João disse que não!
São João disse que não!
isto é lá com Santo Antônio!
Eu pedi numa oração
ao querido São João
que me desse um matrimônio
Matrimônio! Matrimônio!
isto é lá com Santo Antônio!

Implorei a São João
desse ao menos um cartão
que eu levava a Santo Antônio
São João ficou zangado
São João só dá cartão

²⁰ Em: Maria Augusta Ramos, **Oswald de Andrade: biografia**, p. 92.

com direito a batizado
Implorei a São João
desse ao menos um cartão
que eu levava a Santo Antônio
Matrimônio! Matrimônio!
isso é lá com Santo Antônio!

São João não me atendendo
a São Pedro fui correndo
nos portões do paraíso
Disse o velho num sorriso:
minha gente, eu sou chaveiro!
nunca fui casamenteiro!
São João não me atendendo
a São Pedro fui correndo
nos portões do paraíso
Matrimônio! Matrimônio!
isso é lá com Santo Antônio

A música surge a partir do cenário natural, mesclando-se ao canto dos pássaros. Na letra, os santos se organizam numa repartição burocrática, cada qual com atribuições muito bem definidas. O reclamante, que quer um matrimônio, precisa atuar dentro de uma rede de favores: seu santo de devoção se nega a ajudá-lo, o outro também. No final, a demanda permanece sem resposta.

Antropofagia

O *Tabu* de Bressane se desenrola sobre o encontro (“irreal”) do compositor Lamartine Babo (interpretado por Caetano Veloso) com o escritor modernista Oswald de Andrade (interpretado por Colé). Sobre a importância de Oswald em Bressane, escreve Ismail Xavier que o estilo do diretor

desde o início, marcava sua forma original de inserção num debate estético e cultural que envolvia a questão do modernismo e das vanguardas, permeando a arte e a literatura brasileiras ao longo do século XX. Debate no qual o cinema só entrou de forma mais nítida ao longo dos anos 1960, a partir do Cinema Novo, mas que passou a ser

conduzido em novos termos a partir de 1967. O divisor de águas foi a nova inspiração buscada em Oswald de Andrade.²¹

No início do filme, em um cemitério, uma mulher acaricia o túmulo de Lamartine. Na lápide, a forma do corpo de um violão, que a mulher contorna com os dedos e a palma da mão. (As mulheres, especialmente Isadora Duncan, estabelecerão, durante o filme, uma relação eminentemente física, corporal, com o que as rodeia.)

O escritor João do Rio (interpretado por José Lewgoy) diz:

O Rio de Janeiro, que coisa... Dessa terra, desse estrume, nasceu essa flor.

O compositor (“essa flor”) nasce do Rio de Janeiro (“esse estrume”). A primeira informação que temos sobre Lamartine é que nasceu e morreu na cidade do Rio de Janeiro. A informação geográfica será importante ao longo de *Tabu*, que oscila entre dois “trópicos”: o Taiti de Murnau e Flaherty e o Rio de Janeiro de Bressane. Imagens intercaladas dos dois filmes criam um jogo de aproximações e paralelismos, como aponta José Miguel Wisnik:

Há um momento em que se condensa algo da essência do procedimento antropofágico: reproduzindo uma cena do *Tabu* de Murnau e Flaherty, em que se mostra uma dança nativa polinésia filmada *in loco*, Bressane superpõe marchinhas carnavalescas, ao som das quais as nativas de Murnau se transfiguram, como se dançassem um carnaval deslocado, projetado para o tempo de uma inocência impossível e no entanto quase tangível, escandido surpreendentemente entre as coincidências e descoincidências do ritmo das imagens e da música. Carnaval urbano, mundo selvagem e documento fílmico entram num estado de suspensão indecível que não esconde o artifício alegórico que os desnaturaliza e desloca.²²

Além do movimento antropofágico de aproximar o carnaval brasileiro ao Taiti, Bressane cria ainda outros “jogos”, como vários trocadilhos. O primeiro deles: frente à

²¹ Em: Ismail Xavier, op. cit., p. 6.

²² José Miguel Wisnik, “Entre o erudito e o popular”, em: Jorge Schwartz (org.), **Da antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950**, p. 298.

lápide, João do Rio / José Lewgoy faz uma referência (reverência?) a Lamartine Babo: “O abecê do Rio começa aí”. Ao que Oswald de Andrade responde: “abecê”...

A idéia de “jogo” se coloca desde as primeiras cenas do filme, quando um grupo de quatro pessoas (membros da equipe técnica) jogam dados sobre um mapa de produção (grande tabela que serve para organizar os trabalhos de uma filmagem), em que se lê: T T T T A B U U U U.

O jogo de repetições e de permutas entre palavras alude ao conceito musical de “variação”, que Henrique Autran Dourado define como sendo a “forma de composição musical em que determinado tema recebe sucessivas alterações, é repetido com modificações ou reformulado a partir de seu contexto original”.²³

“Reformular a partir do contexto original” poderia também descrever alguns procedimentos cinematográficos de Julio Bressane, seja com a música popular brasileira (Lamartine Babo), com o modernismo (Oswald de Andrade) ou com a tradição do cinema mundial (o *Tabu* de Murnau e Flaherty). Seria também uma boa epígrafe para certos procedimentos da antropofagia de Oswald de Andrade ou de outros modernistas de 22.²⁴

Ismail Xavier escreve sobre a estrutura de “variações em torno de um tema” no cinema de Bressane:

é traço marcante de *O rei do baralho* e de *Tabu*, filmes pautados por outro paradigma: o do encontro simbólico entre personagens que valem, na cena, pelo que representam na história. Em *Tabu*, são segmentos de cultura que celebram a sua afinidade: o intelectual modernista (Oswald) encontra o compositor popular (Lamartine Babo), mediados pelo dandy (João do Rio) e por figuras da boemia carioca da primeira metade do século XX. O modernismo literário se aproxima do mistério e da potência do samba, num diálogo que a obra de Bressane celebra de começo a fim.²⁵

Segue o filme. Um plano fechado de Oswald. Ao fundo, uma construção de traços neoclássicos. Primeiro, a construção está em foco e Oswald, fora de foco. Essa relação se inverte: a construção, agora fora de foco, e um Oswald perfeitamente em foco, imóvel, o dedo na testa, a expressão séria, compenetrada. É um pensador, como na

²³ Em: Henrique Autran Dourado, **Dicionário de termos e expressões da música**, p. 350.

²⁴ Em **O tupi e o alaúde**, Gilda de Mello e Souza analisa o uso, por Mario de Andrade, da variação musical na composição de *Macunaíma*, livro que o próprio autor designa como sendo uma “rapsódia”.

²⁵ Ismail Xavier, op. cit., p. 15.

escultura do grego Fídias. Oswald fecha os olhos e surgem imagens de nativos pescando com lança, trechos retirados do *Tabu* de Murnau e Flaherty. Oswald de Andrade, que cunhou a frase “Tupi or not tupi, that’s the question”,²⁶ ao fechar os olhos, imagina os indígenas do Taiti. Aqui, encontramos o mesmo procedimento antropofágico descrito por Wisnik: os tupis de Oswald podem ser os nativos do Taiti, num parentesco impossível, mas que cria uma rede de relações sobre o subdesenvolvimento e o colonialismo. Como diria Caetano Veloso: “o Haiti [Taiti?] é aqui”.

Finalmente, o encontro que definirá o filme de Bressane: Lamartine e Oswald, frente a frente. João do Rio / José Lewgoy faz as devidas apresentações: “Oswald, Lamartine”. Começa entre eles um diálogo que continua por vários planos: a cada um deles, os dois estão em um novo lugar. Uma conversa que possui continuidade de tempo, mas descontinuidade de espaço, que é percorrido de maneira livre, da mesma maneira que, em *Tabu*, o Rio de Janeiro se aproxima do Taiti, os tupis dos polinésios.

Nessa primeira conversa, Oswald faz loas a Lamartine / Caetano. Ele diz: “Eu preciso fazer uma transfusão de sangue. Eu quero o seu sangue. Vamos misturar.” A frase pode ser entendida como alusão ao procedimento antropofágico, que deglute e mistura diferentes informações e influências, tudo metaforicamente atravessado pelas instâncias do corpo.

Oswald prossegue e compara Lamartine com expoentes da vanguarda artística da Europa do início do século XX: “Brasil absurdo, eu acho você o James Joyce brasileiro... que tal, achas pouco?”, ao que Lamartine responde: “James Joça” (novamente, uma “variação”). Ainda Oswald:

Eu te acho maior que o Breton, e muito maior que o Aragon, você mais experimental que Apollinaire! Você precisa ir à Europa!²⁷

O compositor responde: “Eu trabalhei nos Correios e Telégrafos, minha poesia é código Morse. Para fazer meu samba não tirei diploma.”

Lamartine / Caetano desdenha da influência européia. O samba é uma arte que prescinde de diploma, que não é ensinada nas academias, arte sem corpo teórico. Uma arte intuitiva, popular. James Joyce não sabia sambar. Ainda Lamartine / Caetano: “me sinto a alma de um violino; eu não puxo a palavra, eu a sigo”. O músico popular, na

²⁶ Em: Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, Revista de Antropofagia, ano I, n. 1, maio de 1928, p. 3.

²⁷ André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982) e Guillaume Apollinaire (1880-1918): poetas franceses ligados ao movimento surrealista.

visão de Bressane, é aquele que “segue” a palavra. O Lamartine Babo de *Tabu* e o Mario Reis de *O mandarim* são os personagens que sabem perceber o que existe ao seu redor (no caso, no Rio de Janeiro) e traduzi-lo em forma musical.

James Joyce não sabia sambar. Mas Lamartine sim, e logo convida Oswald para conhecer seu bloco, o “mel do Méier”, ao que Oswald responde: “A coisa mais importante do Brasil é o Carnaval. Quando eu vejo a macacada, na cadência ritmada do samba, penso comigo: isso é a Grécia!”

E, mais adiante: “A maior virtude nacional é a preguiça, mãe da fantasia, da invenção e do amor, à espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico.”

Lamartine subverte as últimas palavras do texto de Oswald e sentencia: “destino cômico” (outra “variação”). Antes, Oswald já cunhara: “Brasil absurdo”. O Brasil seria o país por excelência da “variação”, o país da inversão, o país do “absurdo”: a anarquia do carnaval lembraria ao Oswald de Colé a contenção e o rigor das formas gregas, sendo nossa maior virtude a preguiça (ecos do *Macunaíma* de Mario de Andrade, cujo personagem principal tinha como bordão um sonoro “ai, que preguiça”).

Essa *boutade* é bem típica do repertório de Oswald de Andrade, como lembra José Miguel Wisnik:

Em 1924, Oswald de Andrade afirmava que “o carnaval é o acontecimento religioso da raça”, e que “Wagner submerge ante os cordões do Botafogo” (“Manifesto da poesia Pau Brasil”). A afirmação é propositalmente disparatada: imagina a tetralogia aniquilada ou festivamente arrastada pelos blocos de populares que dançam o carnaval num bairro do Rio de Janeiro. A *boutade*, bem ao estilo do autor, indicava humoradamente a potencialidade de uma “ópera” popular de rua em que a distinção entre o erudito e o popular, assim como a distinção entre a arte e a vida, não vigorassem mais da maneira usual, insinuando-se em vez disso nas formas emergentes do carnaval urbano, em contraponto paródico com a cultura erudita.²⁸

Mais adiante, Wisnik escreve que a declaração de Oswald é ao mesmo tempo “séria e debochada”, constatado “a força de um fenômeno popular de massas nascente (o carnaval urbano na capital de um país mestiço e tardo-escravocrata) ao mesmo tempo que projeta nele as energias utópica de um novo modelo de arte que engolfaria

²⁸ José Miguel Wisnik, op. cit., p. 297.

consigo os modelos tradicionais de importação européia”. Evidencia-se a importância do carnaval na constituição de uma idéia de Brasil.

Sobre a antropofagia, Ismail Xavier escreve:

A antropofagia é forma de leitura e método de criação, e sua primeira formulação se encontra no “Manifesto antropófago” de 1928, escrito por Oswald; ela supõe o modelo digestivo pelo qual a identidade do autor e a obra são entendidas como processos, não substâncias. Ou seja, como atividades que envolvem operações de assimilação crítica pelas quais incorporamos qualquer traço de alteridade, imposto (como na situação colonial) ou simplesmente encontrado, fazendo-o uma parte integrante de um projeto que se desdobra em resposta original, pois promove uma re-significação das referências. Não há, portanto, substância nacional (ou pessoal) a preservar, um patrimônio pelo qual se deva zelar contra contaminações (estas são as próprias matérias de que somos feitos).²⁹

“Entender a obra como processo, não como substância”. Em *Tabu*, a música de Lamartine Babo (homem intuitivo e autodidata) é uma variação cômica, repleta de ironia, da tradição. O Lamartine / Caetano de Bressane se aproxima do Oswald do “Manifesto antropófago”, que pede “a transformação permanente do Tabu em totem”.³⁰

No filme de Bressane, o trocadilho com os conceitos freudianos assume outro significado: no Brasil, o carnaval não é exceção, mas regra.

No decorrer de *Tabu*, surgem outras referências artísticas e literárias. Sobre a lápide do cemitério, Isadora Duncan recita: “eyes, dreams, lips and the night goes...”³¹

É um verso de “Cino”, do poeta norte-americano Ezra Pound, uma importante referência para a poesia concreta brasileira, que aparece amiúde em textos dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Sobre a relação de Pound com os concretistas brasileiros, Gonzalo Aguiar escreve que, “inicialmente, Haroldo de Campos usava o conceito, que Pound tomou de Frobenius, de ‘culturmorfologia’, segundo o qual é possível reconstruir uma cultura a partir de fragmentos”. Porém, os concretistas logo passaram a preferir a idéia de “paideuma” que seria, ainda segundo Gonzalo Aguiar, “mais incisiva e excludente”:

²⁹ In: Ismail Xavier, op. cit., p. 7.

³⁰ Em: Oswald de Andrade, op. cit., p. 3.

³¹ Na tradução de Mario Faustino: “olhos, sonhos, lábios, e a noite vai-se...”

O conceito de *paideuma* (...) opõe-se – desde seu uso inicial – ao de “espírito de época”. Tal como o utiliza Pound, em seu *Guide to Kulchur*, ou os poetas paulistas em seus manifestos, estabelece-se no presente uma diferença entre as tradições que estão vivas e aquelas esgotadas ou exaustas. O *paideuma*, que age por contraste e diferenciação, recusa a valoração da tradição literária segundo suas linhas dominantes, representativas ou estabilizadoras: busca, à maneira modernista, as linhas de evolução, mas não as encontra na “atmosfera” de um período, nem nos “hábitos” de uma época, e sim nas margens, no não-representativo, no trauma do inorgânico e instável.³²

Assim como Pound é referência / influência para os irmãos Campos, os irmãos Campos são referência / influência para Julio Bressane. No início dos anos 1990, o diretor realiza dois vídeos sobre a poesia de Haroldo de Campos: *Galáxia albina* (1992) e *Infernalário logodédalo: Galáxia dark* (1993). No catálogo da mostra “Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane”, o diretor diz que seu “fascínio” pelo livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos, remonta a 1971.³³

Augusto de Campos, além de poeta e teórico, sempre demonstrou grande interesse pela música popular brasileira, tendo lançado, em 1974, o livro *Balanço da bossa e outras bossas*, antologia de textos publicados sobre o tema, especialmente com questões ligadas à bossa nova e ao tropicalismo.³⁴

Em *Tabu*, a presença dos irmãos Campos se torna explícita no trecho final do poema “Bestiário”, de Augusto, que pode ser ouvido cantado na voz de Caetano Veloso:

e
esta
a
cate
goria
oficial
do

³² Em: Gonzalo Aguiar, **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**, p. 66. Sobre a oposição entre “paideuma” e “espírito de época”, ver Ezra Pound, **Guide to Kulchur**, 1939, p. 58.

³³ Em: **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, p. 26.

³⁴ Sobre as relações do Tropicalismo com a poesia concreta, ver Caetano Veloso, **Verdade tropical**, pp. 206-229.

vate
a
quem
como é justo
se esbate
– assim que se mate –
o
augusto
busto

Durante o poema musicado, a imagem traz Lamartine / Caetano lendo a Revista de Antropofagia. Oswald é um dos vários pontos em comum entre os concretistas e Bressane, fazendo parte do “paideuma” de ambos.

As citações literárias em *Tabu* não acabam em Pound. No prostíbulo, uma mulher recita: “What the white whale was to Ahab, has been hinted; what, at times, he was to me, as yet remains unsaid.”³⁵ Trata-se da primeira frase do capítulo 42 de *Moby Dick*, de Herman Melville. O livro trata da obsessão do capitão Ahab em perseguir a grande baleia branca que o fizera perder uma das pernas. O personagem em primeira pessoa, para quem o significado da baleia “ainda resta dizer”, é o narrador do livro, Ishmael, um dos marinheiros a bordo do Pequod.

Um poema de Haroldo de Campos (presente no vídeo *Galáxia albina*, de Bressane) também trata da obsessão do capitão Ahab pela baleia Moby Dick. “Call me Ishmael” traz os seguintes versos:

6.
ahab desce o arpão
o orgasmo da gigante
entorna o céu
na linha do horizonte

Assim como a baleia branca conduz a embarcação do capitão Ahab, o cinema de Bressane é conduzido por certas “obsessões”, temas e personagens que se repetem continuamente (como na famosa forma musical barroca, “tema e variação”): Isadora Duncan aparece em *Tabu* e *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* Lamartine e Mario Reis aparecem em *Tabu* e *O mandarim*. O poema de Haroldo de Campos

³⁵ Na tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza: “O que a baleia era para Ahab, foi sugerido; o que era, por vezes, para mim, resta ainda dizer.”, em: Herman Melville, **Moby Dick**, p. 210.

(usado em um vídeo de 1992) recupera o livro *Moby Dick* (citado no filme de 1982) relendo a obsessão do capitão Ahab numa chave de erotismo: “ahab desce o arpão” e provoca “o orgasmo da gigante”.

Em *Tabu*, a frase retirada de *Moby Dick* é dita em um prostíbulo. A obsessão pela baleia branca (numa “variação”) pode se transformar na obsessão pela pele branca, obsessão pelo sexo. Intercaladas às cenas no prostíbulo, filmes pornográficos do início do século: em preto e branco, um plano próximo, uma mulher jovem, o corpo farto, bem torneado, em uma dança que se transforma em strip-tease. Os olhos maquiados da dançarina remetem às imagens dos faraós egípcios. Ela demonstra naturalidade nos gestos e no olhar, algo entre o “não-profissional” e o “ingênuo”.

Esses pequenos filmes pornográficos são “baleias brancas”, outra recorrência do cinema de Bressane, aparecendo em vários de seus filmes. Não se trata de pornografia: no curta *Viola chinesa* (filmado em 1975 e definido por Julio Bressane como “um manifesto”),³⁶ Grande Otelo diz que “o que não se pode confundir é erotismo com essa rede de onanismo picareta em que se vem prostituindo a mente cinematográfica contemporânea”.

Contra o “onanismo picareta”, Bressane tenta recuperar uma “ingenuidade” em relação ao aparato cinematográfico que parece perdida no passado, assim como os tupis ou os polinésios do Taiti. (Apresentaria a dançarina de strip-tease o mesmo gestual e transmitiria ela a mesma espontaneidade se imaginasse que, quase um século mais tarde, sua dança ainda poderia ser vista, desta vez em um filme brasileiro?)

Bressane fala sobre a relação de *Tabu* com o cinema pornográfico:

O curto-circuito dessas duas forças sonoras, Lamartine e Oswald, possibilitam essa criação de uma espécie de crítica ao filme pornográfico como um gênero maldito. Com um material antigo muito bom de imagens, nunca valorados justamente por se tratar de um gênero-tabu.³⁷

Cinema inocente, nome do catálogo da retrospectiva de Julio Bressane que ocorre em 2002 no Cinesesc de São Paulo, é também o título do média-metragem que Bressane realiza dois anos antes de *Tabu*. Trata-se do encontro do diretor com Radar (Leovigildo Cordeiro), que fez pequenos papéis em filmes de Watson Macedo e Herbert Richers (também em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade), tendo depois

³⁶ Em: **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, p. 22.

³⁷ Idem, p. 24.

trabalhado como assistente de direção e diretor (em um único filme) antes de se estabelecer como montador, tornando-se o favorito dos pornochanchadeiros cariocas.³⁸

Radar é também o montador de *Tabu*, último dos quatro filmes que realizou com Bressane, além de *O monstro Caraíba* (1975), *A agonia* (1976) e *O gigante da América* (1978). É o ritmo que Radar impõe às imagens que aproxima o cinema pornográfico à música. Sobre imagens “pornográficas” (ou “inocentes”), ouve-se “Uma andorinha só não faz verão”, de João de Barro e Lamartine Babo:

Vem moreninha
vem tentação
não andes assim tão sozinha
que uma andorinha não faz verão

Ocorre uma inter-relação entre dois significados: a palavra “tentação” passa a ser mais enfática do que antes na música, como se fosse sublinhada pelas imagens. Ao mesmo tempo, as imagens pornográficas assumem um ar mais festivo, carnavalesco (ou “inocente”). No carnaval, o que em outro contexto pode ser visto como pornográfico passa a ser aceito como “natural”. O *Tabu* se transforma em totem.

Ismail Xavier escreve que, o cinema de Bressane:

não busca (...) se defender de contaminações da cultura de massa; pelo contrário, incorpora gêneros populares sob suspeita, evoca Mojica Marins, a comédia erótica dos anos 1970 e a franca pornografia. Quando isto se dá, como em *O gigante da América*, em *O rei do baralho* ou em *Tabu*, o essencial é criar novas molduras, de tal modo que a imagem procurada pelo voyeur ou a fala de mau gosto ganhem um novo sentido e desloquem o tom da comédia. O trocadilho aí se enuncia, ou se traduz em imagem, dentro de um jogo que envolve um repertório mais amplo e faz do que era malícia, um exemplo de inocência, ou vice-versa.³⁹

Bressane declarou que queria, em *Tabu*, recuperar “um certo humor em sentido duplo, um humor lascivo”.⁴⁰ O que Ismail Xavier aponta é que esse procedimento, a recuperação desse humor lascivo, se dá em uma proposta de inversão. Isso acontece

³⁸ Em: **Enciclopédia do cinema brasileiro**, pp. 154-155.

³⁹ Ismail Xavier, op. cit., p. 13.

⁴⁰ Em **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, p. 95.

também no campo verbal, em frases de Oswald, como “essa mulher é uma questão de gestalt” e “eu adoro esses programas de cu... pido” e de Lamartine, chamado de “último varão do nordeste”, que responde apontando para a própria genitália: “varão, não: varinha”.

“Aí, hein”, de Lamartine, na banda sonora. Na imagem, um trecho de filme pornográfico: outra dança sensual, a mulher exhibe os seios, levanta a saia, mostra a genitália. Um trecho da canção:

Menina que chega em casa às 4 da madrugada
enquanto pela escada vai subindo
na boca dos vizinhos vai caindo
Velhota que anda sem meia
na praia, toda inocente
brincando com as crianças lá na areia
vai pondo areia nos olhos da gente

A música fala de uma menina que, por chegar tarde em casa, começa a ser falada pelos vizinhos. Som e imagem são cortados após a palavra “inocente”. É a palavra que possibilita o corte: é a palavra-síntese da imagem e a palavra-síntese da música: “inocente”. Cinema inocente.

História do Brasil

Sobre Lamartine Babo e Oswald de Andrade, José Miguel Wisnik lembra as semelhanças entre a letra da marchinha “História do Brasil” e o poema “Brasil”:

Essas peças lúdicas, que dão uma versão pode-se dizer que infantil, além de perverso-polimorfa, da história nacional, podem ser entendidas como parte de um movimento de desrecalque do colonizado, que revira anarquicamente as versões oficiais, apropriando-se delas para incutir-lhes outros sentidos, em que o lastro da experiência coletiva inconsciente vem à tona.⁴¹

⁴¹ José Miguel Wisnik, op. cit., p. 300.

A marcha “História do Brasil” foi lançada no carnaval e 1934. Porém, a gravação ouvida em *Tabu* data de 1955 e conta com o próprio Lamartine Babo nos vocais, além de um coro:

Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral!
Foi seu Cabral!
No dia 21 de abril
dois meses depois do carnaval

Sobre a canção, imagens dos nativos do Taiti navegando em uma baía. É uma reencenação, em chave invertida, da chegada dos portugueses ao Brasil. A partir da imaginação antropofágica, chega-se ao “desrecalque” previsto por Wisnik. No carnaval, o colonizado pode exibir sua condição com orgulho, invertendo todas as relações construídas ao longo da história. (Ou, no caso, invertendo a própria história.) Mais adiante, a imaginação de Lamartine mistura *O Guarani*, ópera de Carlos Gomes e um dos símbolos do país, com o guaraná e a cachaça Parati:

Depois
Ceci amou Peri
Peri beijou Ceci
ao som...
ao som do Guarani!
Do Guarani ao guaraná
surgiu a feijoadada
e mais tarde o Parati

O Guarani, ópera de Carlos Gomes: a imagem européia de um país tropical, os índios que cantam em italiano. Índios que reencenam a descoberta do Brasil em chave invertida ou índios que cantam árias de ópera em italiano: o que seria mais absurdo? O que seria mais alucinatório?

Alucinação, pesadelo. Em *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, o personagem principal tem um pesadelo: ele rememora a perda da mulher amada (seu recalque). Em *Tabu*, ouvimos a trilha sonora de Bernard Herrmann para essa cena de Hitchcock. Na imagem, as mãos de Lamartine / Caetano e Oswald contam e dividem um maço de dinheiro. Trata-se de outro jogo, agora com a idéia do suspense: os homens anônimos (não vemos seus rostos) que dividem um maço de dinheiro que não sabemos como foi

obtido. A música reforça o tom de interrogação: terão cometido algo ilícito? Um crime? Na verdade, o suspense logo termina, esquecido. Como poderiam cometer um crime se “não existe pecado do lado de baixo do Equador”?

A câmera em plongée, vemos os pés de alguém (que veste terno e sapatos) que caminha pelo calçadão de Copacabana, lugar mítico que será recuperado em *O mandarim*. Em outro momento, Lamartine / Caetano interpretará “A filha da chiquita bacana”, do próprio Caetano. Cria-se um jogo entre personagem e intérprete (Caetano e Lamartine mas é também Caetano) que se repetirá em *O mandarim*. A interpretação é feita *a cappella*, apenas com a percussão da batida de palmas (como no início do filme) e de pés.

Em outra cena, também *a cappella*, Caetano canta “Linda morena”, de Lamartine Babo. Todos ouvem, em um grande *tableaux*. Então, incentivados pelo intérprete, começam a repetir o refrão e passam a cantar juntos. É um plano sem cortes, privilegiando a performance ao vivo da música, outro elemento que será recuperado em *O mandarim*.

Ao final, todos ensaiam cantar juntos. Num próximo plano, dançam em roda, uma construção neoclássica ao fundo, uma marchinha de carnaval na trilha sonora. É a convite do cantor que começa o carnaval: é ele que começa a cantar, sozinho, e termina por contaminar as demais pessoas com a música.

É através da voz que se dá o “desrecalque” do colonizado.

Mario Reis, “obsessão” de Bressane, que será personagem central em *O mandarim*, aparece também *Tabu*. Uma escadaria ao fundo, o perfil de Lamartine / Caetano em primeiro plano, que grita: “Mario Reis”, e Mario desce as escadas, terno branco, vai até Lamartine / Caetano, os dois se abraçam com entusiasmo, sorriem, os rostos de ambos preenchem a tela. A cena acontece em um único plano: a escada ao fundo, o rosto de Lamartine / Caetano como um reflexo da paisagem do Rio (seu nariz adunco ecoando as formas do relevo da cidade), o encontro.

Ao lado dessa mesma escadaria, Oswald tinha declarado que Lamartine era sua “espinha dorsal”. A escada, criando uma linha vertical na imagem, reforçava as palavras do poeta. Quando Mario Reis desce dessa mesma escadaria, dessa mesma “espinha dorsal”, podemos imaginar a importância do cantor dentro do imaginário do filme. Como ficará explicitado em *O mandarim*, Julio Bressane pensa em Mario Reis como uma espécie de espinha dorsal da música popular brasileira.

Em *Tabu*, Mario aparece também ao lado de Francisco Alves, quando os dois cantores surgem na Casa Elias e encontram Lamartine, Oswald, João do Rio. Dentro do espírito de variações do filme, uma mulher pergunta a Francisco Alves: “você é a voz do rei?”, ao que ele responde: “não, eu sou o rei da voz” (epíteto pelo qual o cantor era conhecido).

Se a “voz do rei” pode ser entendida como uma espécie de voz oficial, a voz de relatos também oficiais, podemos entender a inversão dessa voz (o “rei da voz”) como o cantor popular. Assim como no exemplo de “História do Brasil”, é na voz da canção que se subvertem os relatos oficiais e históricos. O carnaval, nessa interpretação, seria uma polifonia de vozes antes engasgadas, recalcadas, reprimidas. Vozes que se revelam em *Tabu*: a boemia, o samba, a pornografia...

Os personagens sobem a escadaria de onde surgiu Mario Reis. A câmera na mão, à altura do chão, muito próxima aos degraus, executa também o movimento de subida. O plano se repete, agora mais rápido, acelerado. Em outro plano, os personagens também sobem a escada de maneira acelerada: Mario Reis, Lamartine, Oswald, João do Rio. (O movimento de subir escadas se repetirá em *O mandarim* na subida de Mario Reis ao morro, em busca de Sinhô e seu samba “autêntico”).

Algumas cenas após subirem as escadas, todos os personagens estão novamente reunidos, mas sob os Arcos da Lapa, um dos símbolos da boemia carioca da década de 1920. (Uma incongruência de espaço, já que os Arcos da Lapa ficam ao nível do mar, aqui a cidade é entendida de maneira simbólica: os Arcos, para além de um local geográfico específico, representam a festa boemia, a folia do carnaval.) Essa cidade entendida na chave simbólica é sintetizada de maneira brilhante com apenas um corte e três imagens: primeiro, vemos um monte no filme de Murnau e Flaherty. Corte. Um outro monte, muito semelhante: o Corcovado, com o Cristo Redentor. Sobre ele, numa transparência, surge um traço de caneta que imita o contorno dos dois morros. O traço, na verdade, é a letra “R” da palavra “Rio”. Um traço que se transforma em morro que se transforma em cidade que se transforma em signo. Abecéu!

Esse conjunto de rimas visuais transformam o Rio (e o carnaval carioca) na síntese possível dos trópicos dos dois filmes (o de Bressane e o de Murnau e Flaherty). As inversões carnavalescas e as “variações” musicais são formas mais amplas dos trocadilhos tão caros a Oswald de Andrade e a Lamartine Babo (que chegou a fazer, no título de uma música, um trocadilho com o próprio sobrenome: “Babo... seira”).

O carnaval é o pano de fundo ideal (e talvez o único pano de fundo possível) para o encontro entre essas figuras. Sobre isso, José Miguel Wisnik escreve que:

o encontro, significativo dessa dupla remissão da poesia de vanguarda à canção de massas e vice-versa, sob a espécie do carnaval, não é propriamente verídico ou histórico, mas uma alegoria dos níveis disparatados com que se traça a fisionomia do Brasil moderno. O filme, aliás, só é concebível no contexto pós-Bossa Nova e pós-Tropicalismo, quando a música popular urbana ganhou, no Brasil, foros de poesia altamente relevante, realizando sob muitos aspectos o encontro que o filme figura imaginariamente.⁴²

O Tropicalismo realizou aquilo que *Tabu* retrata: o encontro entre o modernismo e o samba, o choque entre um país moderno e outro arcaico. Nesse sentido, o encontro Lamartine / Caetano e Oswald é uma grande celebração tropicalista.

Ainda sobre *Tabu*, Bressane declarou que:

O *Tabu* foi uma nova cartografia, uma visão da cultura que mistura uma série de coisas, infância, loucura, presentes e arcaicas, uma luz espetacular, uma transluz. Esse mito Brasil. Um filme que é um divisor de águas.⁴³

Essa nova cartografia seria ampliada em todos os seus filmes desde então, que repetiriam várias das “obsessões” de *Tabu*. Principalmente, o modernismo de Oswald e a música popular brasileira dos anos 30. Sobre este tema, o próximo grande passo do diretor seria dado 13 anos mais tarde, em *O mandarim*, que recupera e amplia vários dos procedimentos utilizados em *Tabu*.

⁴² Idem, p. 298.

⁴³ Em **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, pp. 23-24.

2. O mandarim

Lançado em novembro de 1995, *O mandarim*, décimo nono filme de Julio Bressane, narra os encontros de Mario Reis (interpretado por Fernando Eiras) com figuras da música popular brasileira: Sinhô (sambista carioca, 1888-1930), Carmen Miranda (cantora brasileira de origem portuguesa, 1909-1955), Heitor Villa-Lobos (compositor e maestro carioca, 1887-1959), Lamartine Babo (compositor carioca, 1904-1963), Noel Rosa (sambista carioca, 1910-1937), Tom Jobim (compositor e maestro carioca, 1927-1994) e, por último, Caetano Veloso (cantor e compositor baiano, 1942).

Para interpretar as personagens do passado da música popular brasileira, Bressane escalou músicos contemporâneos. Os intérpretes escolhidos para cada personagem do filme são:

- Gilberto Gil, interpretando Sinhô;
- Gal Costa, interpretando Carmen Miranda;
- Raphael Rabello, interpretando Villa-Lobos;
- Rubens Santos, interpretando Lamartine Babo;
- Chico Buarque, interpretando Noel Rosa;
- Edu Lobo, interpretando Tom Jobim.

As escolhas de Bressane para cada personagem / intérprete determinam fragmentos, estilhaços de um pensamento sobre a história da música popular brasileira. “Estilhaços” que, colocados lado a lado, formam uma estrutura similar a um grande mosaico. Ou, em termos musicais, uma “suíte” (união de várias peças de estrutura e caráter distintos, que formam obras complexas e maiores).

Como fio condutor da narrativa, Mario Reis (1907-1981), cantor carioca que conheceu grande sucesso no final da década de 1920 e durante o início da década de 1930, até se retirar da vida artística e assumir o cargo de oficial de gabinete do então prefeito do Distrito Federal, cônego Olympio Mello. A partir daí, realizaria inúmeros “retornos” à música, de maneira esparsa, em gravações e apresentações públicas.

Mario Reis foi um dos primeiros cantores a aproveitar os recursos tecnológicos surgidos nas primeiras décadas do século XX, como microfones mais sensíveis, para criar um estilo mais próximo da fala que do canto, uma voz às vezes sussurrada que teria influenciado João Gilberto e a Bossa Nova. (Publicamente, porém, João Gilberto declarou que sua influência maior não foi Mario, mas Orlando Silva, que ele considerava “o maior cantor do mundo em sua época”).⁴⁴ Tárík de Souza fala em uma “modernidade antecipatória” de Mario, “concentrado em ‘dizer’ as letras das canções como pregaria mais tarde a Bossa Nova”.⁴⁵

Sobre o movimento da Bossa Nova, escreve José Miguel Wisnik,

no final da década de cinquenta, revolucionou a música popular brasileira ao incorporar harmonias complexas de inspiração debussysta ou jazzista, intimamente ligadas a melodias nuançadas e modulantes, cantadas de modo coloquial e lírico-irônico e ritmadas segundo uma batida que radicalizava o caráter suspensivamente sincopado do samba. Essa síntese resulta especialmente da poesia de Vinicius de Moraes, da imaginação melódico-harmônica de Tom Jobim e da interpretação rigorosa das mínimas inflexões da canção e da solução rítmica encontrada por João Gilberto.⁴⁶

E, mais adiante, conclui: “a Bossa Nova representou, pode-se dizer, um momento privilegiado da utopia de uma modernização dirigida por intelectuais progressistas e criativos” (WISNIK, 2002, p. 307).

Se a Bossa Nova é um ponto de inflexão da modernidade brasileira, em *O mandarim*, Mario Reis é o ponto de inflexão da música popular brasileira: um personagem por quem tudo passa e para quem tudo converge.

As origens dessa “utopia de modernização” estariam nos anos 1920 e 1930, quando o samba se transforma de “música do morro” em “manifestação da cultura nacional”.⁴⁷

⁴⁴ Sobre a influência de Orlando Silva sobre João Gilberto, ver Walter Garcia, **Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. pp. 39-41. A declaração de João Gilberto sobre Orlando Silva é citada no mesmo livro à página 35.

⁴⁵ Tárík de Souza, **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**, p. 29.

⁴⁶ José Miguel Wisnik, op. cit., p. 306.

⁴⁷ Sobre esse processo, ver Marcos Napolitano, **A síncope das idéias**; Hermano Vianna, **O mistério do samba**, e Jorge Caldeira, **A construção do samba**.

Prólogo

Desde o início, a banda sonora tem grande importância na construção de sentido de *O mandarim*. A primeira informação sonora são ruídos que remetem a cordas sendo afinadas, com os sons indo do grave ao agudo, criando uma sensação de instabilidade. Trata-se de uma lira árabe, que, segundo Livio Tragtenberg, autor da música original do filme, através do timbre “estabelece um diálogo com os violões da trilha pré-escolhida”.⁴⁸

Ainda durante as seqüências iniciais, que aqui chamamos de “prólogo”, no momento em que a câmera, em *contra-plongée*, acompanha o movimento de um disco de vinil que desliza pela borda da piscina do hotel Copacabana Palace, ouve-se, na trilha sonora, as primeiras frases da narração do cine-jornal “News on the march”, descrevendo Xanadu, propriedade do personagem Charles Foster Kane no filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles:

Legendary was Xanadu where Kubla Khan decreed his stately pleasure dome. Today, almost as legendary is Florida's Xanadu, world's largest private pleasure ground. Here, on the deserts of the Gulf Coast, a private mountain was commissioned and successfully built. One hundred thousand trees, twenty thousand tons of marble are the ingredients of Xanadu's mountain.⁴⁹

Nesse ponto, *O mandarim* estabelece um vínculo com o cinema de Welles. Apesar das evidentes diferenças, encontramos pontos em comum entre *Cidadão Kane* e *O mandarim*: o filme de Welles pode ser sumariamente descrito como a tentativa de compreender a história de um homem através de uma série de depoimentos, com sua narração se articulando a partir de uma série de depoimentos de figuras que conheceram Charles Foster Kane. Já o filme de Bressane cria uma estrutura semelhante ao colocar Mario Reis em uma série de encontros com outros músicos, não para registrar depoimentos como em *Kane* (em que os personagens são entrevistados por um repórter), mas sim num registro de memória (reconstrução, tentativa de recuperar, de maneira livre, personagens e fatos da história da música popular brasileira).

⁴⁸ Em: **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, p. 95.

⁴⁹ “Lendária foi Xanadu, onde Kubla Khan decretou seu monumento ao prazer. Hoje, quase tão lendária é a Xanadu da Flórida, a maior mansão privada do mundo. Aqui, nos desertos da Costa do Golfo, uma montanha particular foi construída com sucesso. Cem mil árvores, 20 mil toneladas de mármore são os ingredientes da montanha de Xanadu.”

Se em *Cidadão Kane* o mote da trama é elucidar a trajetória de um personagem, em *O mandarim* a busca não é pela biografia histórica, pela realidade factual da vida de Mario Reis ou dos demais personagens envolvidos. A intenção é evocar uma memória particular sobre a música popular brasileira.

Assim como Charles Foster Kane no filme de Welles, o Mario Reis de *O mandarim* pode ser visto como um “herói fechado”. Nas palavras do cineasta Rogério Sganzerla:

O filme moderno não tenta explicar e definir o interior do personagem. Recusa os métodos do passado; psicanálise, psicologia, intimismo esquemático, análise clínica. Quem mais ou menos introduziu no cinema o protótipo do herói fechado foi e continua sendo *Cidadão Kane* que no leito de morte pronuncia a palavra inexplicável “Rosebud” (botão de rosa?); um repórter tenta desvendar o mistério e alcança somente aspectos parciais e contraditórios da personalidade de Charles Foster Kane. (...) Segundo o cinema moderno, não é possível conhecer todo o interior de um personagem. Diante do herói fechado o máximo que se pode fazer é olhá-lo. O que acontece são ligeiras erupções de facetas e temas que o autor não impõe, não diz nada, insinua.⁵⁰

Sganzerla escreve sobre uma das obsessões de seu cinema: Welles.⁵¹ Nesse texto, temos ecos do estilo e dos procedimentos de Bressane: em *O mandarim*, ao invés de um mistério (o significado da palavra “Rosebud”), persegue-se uma memória (ou um delírio) musical. Os “métodos do passado” são abandonados em favor de um procedimento de invocação de memória: não se trata uma estrutura dramática clássica, em que um personagem central apresenta um problema ou objetivo que deve ser solucionado ou atingido no decorrer da trama. Ao invés disso, tem-se uma estrutura episódica, um mosaico, uma suíte musical formada dos encontros de Mario Reis com os demais personagens.

A trajetória desses personagens não busca, parafraseando Rogério Sganzerla, “explicar e definir” a história da música popular brasileira. Não se trata de uma “análise clínica”, com o rigor histórico ou metodológico, mas apenas “um olhar” particular, a

⁵⁰ Rogério Sganzerla, **Por um cinema sem limite**, p. 60.

⁵¹ Sobre as relações de Rogério Sganzerla com Orson Welles e deste com o Brasil, ver “O signo Sganzerla”, em Julio Bressane, **Fotodrama**, pp. 23-35.

partir da sensibilidade de Julio Bressane e das “ligeiras erupções de facetas e temas que o autor não impõe”. Ao invés de dizer, *O mandarim* “insinua”.

Não apenas Mario Reis é um “herói fechado”, mas também a música popular brasileira.

Em *O mandarim*, no momento em que a narração tomada emprestada de *Cidadão Kane* pronuncia a frase “world’s largest private pleasure ground”, a imagem mostra um plano da cidade do Rio de Janeiro. O “pleasure ground” é o Rio de Janeiro, e a cidade passa a ser entendida dentro de uma tradição mítica: ao invés do Taiti de *Tabu*, uma Xanadu particular onde vivem o “mandarim” Mario Reis e onde se concentra toda a tradição da música popular brasileira. Bressane não retrata o Rio de Janeiro a partir de uma perspectiva realista ou histórica, mas como lugar idealizado, “cidade-mito”.

Essa “cidade-mito” está representada no hotel Copacabana Palace, local onde, no quarto 140, Mario Reis residiu desde 1957 até sua morte. No mesmo Copacabana Palace, Orson Welles se hospedou durante alguns meses em 1942, enquanto filmava *It’s all true*, documentário que permaneceu inacabado. Durante sua estada no Brasil, o cineasta norte-americano conviveu com sambistas e tornou-se amigo do ator Grande Otelo, ator em vários filmes de Bressane durante os anos 1970.⁵²

Como no procedimento musical da “variação”, surgem ecos, rimas musicais entre *Cidadão Kane* e *O mandarim*, entre Orson Welles e o Rio de Janeiro. Samba e Orson Welles; Mario Reis e o cinema moderno. *O mandarim* costura elementos aparentemente díspares. Seus procedimentos: a alusão, a rima, a “variação” e a “suíte”.

Uma sequência inicial: a fachada do Copacabana Palace. Corte. A piscina do hotel. Corte. Um detalhe do prédio do Copacabana Palace, com o céu ao fundo. Corte. Outro plano da fachada do Copacabana Palace, agora mais próximo ao nível do chão. Corte. Uma placa com a inscrição: “J. Gire – Architecto –”. Corte. Novamente a fachada do Copacabana Palace, agora com parte do letreiro fora da imagem (lê-se apenas: “Copacabana”). Corte. As janelas em forma de arco do hotel. Corte. Um plano mais próximo mostrando detalhes das mesmas janelas.

Copacabana Palace. Copacabana... A partir de um jogo de imagens com o letreiro da entrada do hotel, os lendários palácios de Kubla Khan e de Charles Foster Kane ressurgem, miticamente, no Rio de Janeiro. O Copacabana Palace é o ponto em comum

⁵² Ver Barbara Leaming, **Orson Welles: uma biografia**, 1987, p. 250.

entre Mario Reis e Orson Welles: residência temporária de ambos, por diferentes períodos de tempo (décadas para Mario, meses para Welles), o hotel evoca, dentro da lógica do filme, esse lugar mítico onde as aproximações mais improváveis podem acontecer. Se em *Tabu* o encontro de Lamartine / Caetano e Oswald não tem endereço, Mario Reis, em *O mandarim*, sempre retorna à Avenida Atlântida (endereço do hotel) e às areias de Copacabana.

No centro do emaranhado de referências e memórias de *O mandarim*, em torno do qual todos os demais elementos parecem orbitar, a cidade do Rio de Janeiro e o Copacabana Palace, que aparece obsessivamente durante todo o filme.

Os primeiros minutos de *O mandarim* mostram, intercalados com as tomadas do Copacabana Palace, planos próximos de folhagens exuberantes. Surge a equipe de filmagem e uma claquete (abandona-se o bater de palmas de *Tabu*), na qual se lê o nome do filme ao qual se assiste, o nome do diretor etc. *O mandarim*, desde suas primeiras seqüências, anuncia sua própria realização, assumindo a condição de espetáculo construído para o espectador e inserindo-se em certa tradição do cinema moderno. Como em *Tabu*, essa seqüência possui uma montagem acelerada, criando um ritmo musical logo em suas primeiras imagens. Mas aqui acentua-se a sensação de mosaico, de certa forma já presente no filme de 1982. Talvez porque, ao invés de um único encontro (Lamartine e Oswald), tem-se uma galeria de personagens principais, que se “apresentarão” um a um para a platéia, executando números musicais. Estrutura que também poderíamos aproximar do teatro de revista.⁵³

Esses primeiros minutos também sugerem uma espécie de moldura ao filme: funcionam como um prólogo, que se encerrará no primeiro encontro de Mario Reis com o sambista Sinhô. Com a equipe de filmagem em cena, os planos se sucedem rapidamente:

Uma cartela de cores numa tomada em preto e branco. Corte. Material de filmagem (câmeras, cabos, boom de microfone). Corte. Julio Bressane no set de filmagem. Corte. O diretor conversando com o ator Fernando Eiras. Corte. Uma claquete. Corte. A atriz Giulia Gam concentrada antes de uma cena. Corte. O ator Costinha no set de filmagem, em clima descontraído. Corte. Fernando Eiras e Gilberto Gil preparados para começar uma cena, uma claquete entra em quadro e os encobre. Corte. As preparações da cena da festa, novamente a claquete. Corte. Uma mão de mulher encobrendo sua genitália. Corte. O ator Fernando Eiras, a equipe de filmagem

⁵³ Sobre o espetáculo do teatro de revista, ver Neyde Veneziano, **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**, 1991.

segurando a claquete. Corte. Uma tomada desfocada do céu, a câmera na mão. Corte. Os joelhos nus de uma mulher em uma cama. Corte. A claquete. O trecho de uma canção na voz de Mario Reis, o som da claquete, a piscina do hotel...

A insistência em explicitar o processo de realização do filme (procedimento recorrente, “obsessivo”, do cinema de Bressane) serve ainda para estabelecer um local de onde parte a narração: em *O mandarim*, o Rio de Janeiro mítico representado pelo Copacabana Palace. Estabelece-se também um tempo presente de onde parte a narração. Função semelhante encontramos em *São Jerônimo* (?), notada por Ismail Xavier. Sobre a presença da equipe em cena, ele escreve que:

tal presença — “documentarizante” do próprio trabalho do cineasta — sublinha o lugar da enunciação.⁵⁴

O “lugar da enunciação” em *O mandarim* é o Copacabana Palace. O tempo da enunciação é o presente histórico. A partir daí o passado é relido, “traduzido”, reinterpretado pelo olhar do cineasta que dispõe os equipamentos de filmagem e sua equipe ao redor da piscina do hotel...

O plano que anuncia o encerramento do “prólogo” mostra uma rua em que os transeuntes se movem de trás para frente, efeito obtido pela inversão do sentido de projeção do filme. Após alguns segundos, surge no centro da imagem um homem que anda em direção à câmera e, diferentemente de todas as outras figuras em cena, caminha para frente, no sentido natural. (A cena foi realizada com os transeuntes andando normalmente enquanto o ator Fernando Eiras caminhava lentamente para trás, afastando-se da câmera; só depois, com a imagem exibida em revés, criou-se o efeito visto no filme.) Esse plano sintetiza o choque entre dois movimentos temporais: um em direção ao futuro, na ordem natural e cronológica do tempo, e outro rumo ao passado, invadindo um território pertencente à memória. *O mandarim* vai operar no choque entre esses dois movimentos: o tempo histórico (que marcha inexoravelmente) e a memória (que faz o sentido contrário, de volta ao passado). Durante esse plano, ouvimos a canção “É preciso discutir”, de Noel Rosa, que reforça a idéia de algo que precisa ser trazido ao debate. O passado não será apenas peça memorialística a ser saudada, mas objeto atentamente examinado. Inicia-se aqui o diálogo entre as imagens do filme, os sambas da trilha musical e as escolhas de personagens e intérpretes. A intenção é clara: iniciar um debate, mas “discutir sem discussão”, como diz o samba de Noel. Discutir sem discussão: um outro jeito de dizer que algo pode (mas, ao mesmo

⁵⁴ Ismail Xavier, op. cit., p. 14.

tempo, não deve) ser levado a sério. Aparentemente, a intenção desse passeio pela música popular brasileira é, acima de tudo, lúdica.

Os transeuntes caminhando de trás para frente encerram o “prólogo” e marcam o início de um grande movimento ao passado (uma espécie de *flashback*, trabalhasse o filme dentro de uma lógica narrativa dramática), que constitui quase toda a duração de *O mandarim*.

Bandeiras balançam ao vento, hasteadas à frente do Copacabana Palace. O som das bandeiras ao vento é perfeitamente audível, em alto volume. A informação auditiva é aqui enfatizada para marcar o momento de apurar os ouvidos para o que vai começar – a introdução do filme “quer avisar por um modo qualquer”. Ouve-se a voz de Mario Reis cantando:

Na introdução deste samba
Quero avisar por um modo qualquer
Que esta briga
É por causa de uma mulher

Delicadamente, a letra do samba introduz a figura feminina, que será, durante *O mandarim*, uma espécie de ícone, efígie. Os trechos de filmes pornográficos tão presentes em *Tabu* aqui se resumem segundos de material. Mesmo assim, a mulher aparecerá sempre como figura recorrente, a permear o imaginário dessa música popular brasileira.

A câmera percorre os interiores de uma maquete. (Projeto de cenário do próprio filme?) A cena serve para introduzir o espaço onde se dará o primeiro encontro de Mario Reis. Sobre essa maquete, simbolicamente, Bressane começa a erguer outro edifício, com bases em seu imaginário sobre a música popular brasileira.

Começa a (re)construção.

Sinhô / Gilberto Gil

Em *O mandarim*, Sinhô surge pela primeira vez atrás de uma porta giratória, interpretado pelo cantor e compositor baiano Gilberto Gil, que veste camiseta e terno brancos. Corte. Um plano em preto e branco mostra um morro, um recorte da paisagem do Rio de Janeiro: apenas a natureza, sem indícios de presença humana. Corte. No plano seguinte, Mario e Sinhô estão frente a frente. Atrás deles, uma grande tela

representando a baía de Guanabara ainda inabitada, tomada pela vegetação, duas embarcações ancoradas na baía e um observador em primeiro plano. Uma imagem da colonização do Brasil, da chegada dos europeus ao Rio de Janeiro. (Tempo próximo do “ano da deglutição do bispo Sardinha”, como Oswald escreve no “Manifesto antropófago”).⁵⁵ Mario e Sinhô conversam. Corte. A imagem de um violão em preto e branco.

A cena representa, de maneira quase telegráfica, o encontro definitivo para as carreiras de Mario Reis e Sinhô. Ambos se conheceram em 1928, quando o jovem branco da classe média se torna aluno de violão do sambista de origem negra. Através da insistência deste, Mario chega à gravadora Odeon e grava seu primeiro disco, com duas composições do próprio Sinhô: “De que vale a nota sem o carinho da mulher” e “Carinhos de vovó”. No mesmo ano, grava também outras duas canções do compositor: “Sabiá” e o samba “Deus nos livre do castigo das mulheres”.

Em *O mandarim*, os diálogos entre Mario Reis e Sinhô prosseguem através de frases discursivas, num tom declamatório, ou através de epítetos. Mario Reis saúda: “Sinhô, rei do samba”. Sinhô sentencia: “Mario, encontrei em você meu intérprete ideal”. Mais adiante, Sinhô decreta: “Sou o rei do samba, sou o maioral”.

O “rei do samba”, como era conhecido, foi o mais popular compositor de sambas da década de 1920. Nascido José Barbosa da Silva, em 1888, seu pai o incentiva a estudar flauta, mas Sinhô termina por aprender o piano e o violão. Contudo, nunca aprende a leitura e a escrita musical, o que não o impede de ser reconhecido como pianista profissional — um “pianeiro”, no dizer dos pianistas eruditos de então.⁵⁶

Sinhô também se notabiliza por entrar em várias disputas envolvendo autoria de canções. Em *O mandarim*, Sinhô / Gilberto Gil diz:

Dizem que sou ladrão de samba alheio. Mentira. Eu não faço samba quando quero, faço somente quando o samba quer.

Sinhô está presente na roda de samba em que surge a mítica “Pelo telefone”, de Donga, durante muito tempo considerado o primeiro samba gravado (em 1916, por Baiano) — porém, pesquisadores apontam ao menos duas gravações anteriores: “Em casa de baiana”, gravada por Alfredo Carlos Brício, em 1913, e “A viola está magoada”, pelo mesmo Baiano, em 1914 (NAPOLITANO, 2007, p. 18).

⁵⁵ Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, Revista de Antropofagia, ano I, n. 1, maio de 1928, p. 7.

⁵⁶ Em: Ricardo Cravo Albin. **Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira**, p. 701.

Além de reclamar para si a autoria de “Pelo telefone”, Sinhô também enfrenta constantes disputas com Heitor dos Prazeres pela autoria de outras canções. Em meio a esses embates, cunha a frase “samba é que nem passarinho, de quem pegar primeiro”.⁵⁷

De onde nasce o samba? Não do compositor, que confessa: faço somente quando o samba quer. O Lamartine / Caetano de *Tabu* já dizia: “eu não puxo a palavra, eu a sigo”. Não se trata de uma “inspiração” romântica. O samba não está “dentro”, mas “fora” do compositor: é como um pássaro que voa, é algo que precisa ser seguido. A sensibilidade do compositor retrabalhando essas informações que estão ao seu redor: recriação, transcrição. A música está lá: no trópico de *Tabu*, no Rio de Janeiro de *O mandarim*, com seu relevo característico e sua flora.

A tela atrás de Mario Reis e Sinhô remete novamente a esse espaço mítico, idealizado: um “paraíso” que teria sido “invadido” pelos europeus (que seriam “devorados”, segundo a Antropofagia). A música está no mundo. Em *Tabu*, o samba de Lamartine se mistura ao canto dos pássaros. A música é de quem “pegar primeiro”.

Sinhô faleceu de uma hemoptise, em 1930, durante o trajeto de uma barca da Ilha do Governador para o Rio de Janeiro. A comoção provocada por sua morte foi relatada em uma crônica do poeta Manuel Bandeira, presente ao enterro:

Não tem ninguém ali para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na cidade: a dor simples, natural, ingênua de um povo cantador e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete de sua alma estóica, sensual, carnavalesca.⁵⁸

Sinhô seria o representante de um povo “cantador e macumbeiro”. O livro de Bandeira aparece em *O mandarim* nas mãos da personagem de Giulia Gam, e o Sinhô de Bressane evoca algumas imagens criadas pelo poeta. Bandeira escreve que “o que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda” e que “ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão”. (BANDEIRA, 2006, p. 98.)

Bandeira imaginou Sinhô como a “ligação” entre elementos díspares: “os poetas, os artistas e a sociedade fina e culta” de um lado, “as camadas profundas da ralé

⁵⁷ André Diniz, **Almanaque do samba**, p. 38.

⁵⁸ Manuel Bandeira, **Crônicas da província do Brasil**, p. 99.

urbana” de outro. Gilberto Gil, intérprete de Sinhô, também sintetizou esse sentimento de amálgama entre elementos díspares, principalmente durante sua participação no movimento tropicalista. Em sua canção “Geléia geral”, composta com o poeta Torquato Neto e lançada no disco *Tropicália ou panis et circensis*, de 1968, ouvimos:

A alegria é a prova dos nove
e a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
e Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

Ê, bumba-iê-iê-boi
ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-iê-iê-iê
é a mesma dança, meu boi

“Geléia geral” representa “uma síntese dos cânones do próprio movimento tropicalista, além de ser um modelo de seu contorno poético”.⁵⁹ (Importante lembrar que “Geléia geral” foi também o título da coluna sobre música que Torquato Neto assinou durante oito meses no jornal “Última hora”, entre agosto de 1971 e março de 1972.) Para Manuel Bandeira, Sinhô era a perfeita síntese do encontro social, o homem que se deslocava com a mesma desenvoltura no morro e na cidade. Já na canção tropicalista de Gilberto Gil, as contradições são insolúveis e as aproximações de opostos permanecem tensionadas, sem solução: o bumba meu boi lado a lado com o iê-iê-iê.⁶⁰

A idealização da terra brasileira também aparece em “Geléia geral” (“minha terra é onde o sol é mais limpo”) lado a lado com a idealização do morro (“e Mangueira onde o samba é mais puro”, referência ao morro da Mangueira, onde surge a primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a Estação Primeira de Mangueira). Gil simplesmente repetia uma idéia corrente nos anos 1960, que tinha no morro o lugar onde o samba “é mais puro”

Marcos Napolitano escreve sobre a escolha de um camponês do norte (João do Valle) e de um “sambista do morro” (Zé Kéti) para o espetáculo Opinião:

⁵⁹ Jairo Severiano; Zuza Homem de Mello, **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**, p. 125.

⁶⁰ Para uma análise da canção “Geléia geral”, ver Celso Favaretto, **Tropicália: alegoria, alegria**, pp. 107-112.

O sertão nordestino e o morro / subúrbio carioca simbolizavam não só territórios da “autêntica brasilidade”, mas espaços imaginários de resistência “popular” ao novo contexto autoritário.⁶¹

Zé Kéti representava o mito do sambista carioca “autêntico”. Em *O mandarim*, Bressane, ao mesmo tempo, se aproxima do mito (ao reforçar a ligação entre o sambista e a natureza, o samba que surge “naturalmente”: “é de quem pegar primeiro”) e dele se afasta (ao escalar Gilberto Gil para interpretar Sinhô, ícone do tropicalismo, um dos autores de “Geléia geral”, música sobre a impossibilidade de síntese entre os elementos díspares).

No imaginário construído por Bressane, Sinhô se transforma em signo da origem mítica do samba: no caso, um samba negro e mestiço, ligado às camadas mais pobres da população do Rio de Janeiro.

Violão em mãos, Sinhô / Gilberto Gil executa o primeiro número musical de *O mandarim*, o samba “Gosto que me enrosco”. Durante a execução da música, vemos as imagens de um microfone que “sobe” o morro. A câmera, como colocada na primeira pessoa de Mario Reis, vê um microfone e uma escadaria: o movimento é ascendente.

Figura 1

O microfone sobe o morro em “O mandarim”

⁶¹ Marcos Napolitano, *A síncope das idéias*, p. 85.

“Gosto que me enrosco” (na voz de Gilberto Gil) na banda sonora; o microfone elétrico na imagem: símbolos do canto mais próximo da fala coloquial, cotidiana – características do estilo de Mario Reis possibilitadas pela inovação tecnológica. Em julho de 1927, a gravadora Odeon introduziu o sistema de gravação elétrica no Brasil, que havia surgido em 1924 nos Estados Unidos. Em agosto foi lançado o primeiro disco gravado pelo novo sistema, justamente a estréia de Mario Reis, com as músicas “De que vale a nota sem o carinho da mulher” e “Carinhos da vovó”. Antes dessa inovação, o volume da voz do cantor precisava ser necessariamente alto para possibilitar gravação. Com o microfone elétrico, surgem novas possibilidades de registro musical, permitindo que as vozes menos potentes e os timbres mais variados chegassem ao disco (NAPOLITANO, 2007, p. 21).

À época, o estilo de Mario foi uma novidade. O cantor Sylvio Caldas explica porque o novo estilo era tão propício para as composições de Sinhô:

Sinhô tinha uma voz fanhosa e se esfalfava ao cantar seus sambas. O fraseado saía totalmente distinto da maneira consagrada de cantar à época; era algo soluçado, sincopado, com melodias de fôlego curto. Soaria moderno hoje em dia.⁶²

A “maneira consagrada de cantar à época” equivaleria à força do canto de Francisco Alves: nas palavras de Ruy Castro, “o tenor robusto, redondo e caudaloso, de opereta”. Por outro lado, Mario Reis seria “o anti-Chico: voz muito menor, quase coloquial, mas alegre e articulada”.⁶³ Porém, é importante ressaltar que esse estilo de canto não era reflexo, no caso de Mario, de uma voz limitada, mas de uma opção estética. O dicionário organizado por Ricardo Cravo Albin lembra que Mario “era também um cantor de voz forte e adaptava-se à maneira mais operística de Francisco Alves, com quem formou dupla”.⁶⁴

O encontro entre Sinhô e Mario Reis marca o auge da popularidade do compositor. Em 1929, Mario grava para a Odeon os sambas “Gosto que me enrosco” e “Jura” – momento reencenado em *O mandarim*. Vemos Mario e o microfone elétrico, apenas os dois, iluminados por um holofote lateral. Projetado em uma parede, a

⁶² Citado em Luís Antônio Giron, **Mario Reis: o fino do samba**, p. 41.

⁶³ Ruy Castro, **Carmen**, p. 70.

⁶⁴ Em: Ricardo Cravo Albin, op. cit., p. 624.

sombra de ambos. Na banda sonora, a voz de Mario Reis cantando “Jura”. Ouve-se a duração integral da música.

O microfone subindo o morro pode ser entendido também como o encontro entre duas classes sociais: a população pobre e suburbana e a classe média. Encontro entre a sensibilidade “autêntica” do samba (de acordo com o mito) e a moderna tecnologia da época. O canto de Francisco Alves (e da grande maioria dos cantores até então) tinha influência da ópera. Mario Reis inaugura um novo canto que só poderia nascer no Rio de Janeiro mítico de *O mandarim*. Um jeito de cantar “brasileiro”.

No final do século XIX e início do XX, o samba nasce como maxixe e fica associado à vivência dos morros, especialmente nos subúrbios do Rio de Janeiro, nas casas das baianas, velhas senhoras, em geral ex-escravas, que abriam suas casas para músicos e para a comunidade. As casas das “baianas festeiras eram espaços de acolhida material, espiritual e cultural” (DINIZ, 2006, p. 25). Assim, em casa de Tia Ciata foi composta “Pelo telefone”; Tia Perciliana era mãe do ritmista João da Baiana, e Tia Amélia, mãe do sambista Donga. Marcos Napolitano mostra em *A síncope das idéias* que:

a experiência social e musical do samba (...) remete-nos a uma vivência coletiva, comunitária, e a um atavismo étnico, cujas origens encontram-se na experiência da senzala, mas também projeta-se sobre a modernidade urbana e a sociedade capitalista.⁶⁵

É Mario Reis que, simbolicamente, realiza o diálogo entre essa experiência social do morro e a classe média do Rio de Janeiro que, na década de 1920, via o samba como “coisa de malandro, de gente pobre, de freqüentador das apimentadas burletas da Praça Tiradentes. Um samba era composto num morro para ser ouvido no outro morro”, conforme depoimento do compositor Mario Lago.⁶⁶ Ele prossegue: “Mario Reis trouxe o samba para a cidade, com extremo refinamento”.

Segundo seu biógrafo, Mario Reis era:

(...) um grã-fino real [que] usava o seu nome e convidava o samba para entrar de *smoking* no *high society*. Mais do que isso, pela primeira vez um “rapaz do bem” encostava seu carro nos barracos dos sambistas — e ia a seus redutos no centro da cidade para “colher” novas

⁶⁵ Marcos Napolitano, op. cit., 2007, p. 21.

⁶⁶ Citado em Luís Antônio Giron, op. cit., 2001, p. 29.

composições — e cantá-las com elegância, com “bossa”, como se dizia naquele tempo.⁶⁷

Esse “grã-fino”, “rapaz do bem”, levou a intelectualidade e a arte erudita de “boas famílias brancas” frente aos músicos negros ou mestiços oriundos de áreas pobres da cidade do Rio de Janeiro (VIANNA, 2004, p. 20).

Estamos diante do mito da fundação de um país pelo samba e pelo carnaval, o encontro festivo das raças. Quem escreveu sobre as implicações desse encontro (de certa maneira reafirmando o mito de uma harmonia racial) foi Gilberto Freyre. *Casa grande & senzala*, publicado 1933, estuda o patriarcalismo da sociedade brasileira ao estudar as relações culturais da sociedade brasileira do século XIX. Ao mesmo tempo, faz um elogio à miscigenação. Mas tal abordagem diminuía as tensões contidas nesse processo.⁶⁸

Durante sua carreira, Gilberto Gil, único integrante negro do Tropicalismo, recolocaria essas tensões (e muitas outras) na berlinda.

Sinhô e Gilberto Gil, negros. Porém, cada um lidando de maneira distinta com suas origens raciais. O dicionário de Ricardo Cravo Albin afirma que Sinhô fazia questão de dizer que era caboclo, demonstrando uma preocupação em negar sua condição de mulato. (ALBIN, 2006, p. 701.) Apesar disso, podemos encontrar nas obras do sambista várias composições de inspiração afro-baiana: “Dendê”, “Bofé damim djé”, “Ojaré”, “Macumba”... A música era de inspiração negra, mesmo que o compositor não admitisse.

Os relatos afirmam que Sinhô era homem vaidoso e também muito dedicado em divulgar seu nome e sua obra. Fazia questão de comparecer às apresentações do teatro de revista (popular gênero teatral no Brasil desde o século XVIII) que apresentassem músicas suas. (DINIZ, 2006, p. 36.) A necessidade de Sinhô era por reconhecimento social. Gilberto Gil, por outro lado, exigia reconhecimento racial.

Marco Aurélio Luz escreve que “a presença de elementos negros nas composições de Gilberto Gil está ligada às suas origens, à sua identificação intuitiva com a cultura de raízes africanas”. (RISÉRIO, 1982, p. 163.) Mesmo na capa do disco fundador do movimento tropicalista, *Tropicália ou panis et circensis*, de 1968, Gil aparece vestindo uma bata de cores berrantes, alusão ao elemento africano. Em *O mandarim*, Sinhô (em

⁶⁷ Luís Antônio Giron, op. cit., 2001, p. 29.

⁶⁸ Ver Gilberto Freyre, **Casa grande & senzala**.

uma escolha de figurino totalmente anacrônica em relação à época do personagem retratado) também usa uma bata, alusão direta à capa do disco *Tropicália*. Bressane sublinha a questão racial presente em *Sinhô* / Gilberto Gil.

O debate, na obra de Gil, sobre a cultura negra e a identidade afro-brasileira se intensificou especialmente durante os anos 1970. Foi marcante, nesse sentido, a participação do cantor (junto com Caetano Veloso), no início de 1977, do Segundo Festac, Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, em Lagos, Nigéria. Essa experiência foi retratada em seu álbum *Refavela*, de 1977. O próprio cantor descreve o impacto do festival em sua obra:

Para abrigar os 50 mil negros do mundo inteiro que para lá acorreram, tinha sido construída uma espécie de vila olímpica com pequenas casas feitas com material barato e um precário abastecimento de água e luz, que reavivou em mim a imagem física do grande conjunto habitacional pobre. *Refavela* foi estimulada por este reencontro, de cujas visões nasceu também a própria palavra, embora já houvesse o compromisso conceitual com o re para prefixar o título do novo trabalho, de motivação urbana, em contraposição a *Refazenda*, o anterior, de inspiração rural. (...) A dificuldade com que a história tem-se defrontado para proporcionar o verdadeiro resgate da cultura e da natureza dos negros, exatamente pela manutenção reiterada da sua condição paupérrima.⁶⁹

A releitura da tradição brasileira prossegue dentro da carreira de Gil em seus discos de revisão da inspiração rural (*Refazenda*), da condição negra (*Refavela* e *Realce*) e do “desbunde” dos anos 1970 (*Refestança*). As condições do Festac serviram de inspiração para os versos da canção *Refavela*, que cita os movimentos black então incipientes em cidades como o Rio de Janeiro e Salvador:

A refavela
Revela o passo
Com que caminha a geração
Do black jovem
Do black-Rio
Da nova dança no salão

⁶⁹ Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_discografia_letra.php?id=125
Acessado em 10 de novembro de 2007.

O próximo disco de Gil, *Realce* (1979), trazia a faixa “Não chore mais”, versão de “No woman, no cry”, do cantor e compositor jamaicano Bob Marley. O reggae aparece em Gil como entendido pelo brasilianista Christopher Dunn: uma expressão cultural que nasce das classes sociais mais pobres, desenvolvida por descendentes de africanos que tentam conseguir, entre outras coisas, expressão política. Bob Marley teve participação ativa em muitos movimentos de independência negra em vários países africanos.⁷⁰

Christopher Dunn chega a afirmar que os movimentos negros dos anos 1970 de certa forma marcam uma continuidade do Tropicalismo, e que tanto Caetano quanto Gil dialogaram com essa tendência. Nas palavras de Dunn:

Os anos 70 viram a proliferação de diferentes formas de cultura popular afro-americana por todo o terceiro mundo, com especial ressonância na África pós-colonial e no Caribe. Em diferentes contextos, a *soul music*, os filmes *blaxploitation*, e esportistas afro-americanos tiveram um significativo impacto na juventude de origem africana, gerando expressões que, em geral, estavam em desacordo com as culturais nacionais sancionadas. Jovens afro-brasileiros se apropriaram desses produtos e ícones para mudar o *ethos* da brasilidade, que tendia a ofuscar a discriminação racial e a desigualdade ao exaltar o *ethos* mestiço.⁷¹

A consolidação do samba como música nacional, simbolicamente representado pelo encontro de Sinhô e Mario Reis, foi um processo que valorizou o “*ethos* mestiço” citado por Dunn. Como o samba deixava de ser propriedade de um grupo étnico ou de uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, sua ascensão ao status de música nacional foi facilitada (VIANNA, 2004, p. 120).

Até a década de 1920, o samba mantinha uma relação ambígua com o poder. A partir do depoimento de João da Baiana gravado no Museu da Imagem e do Som em 1966, e citado por Hermano Vianna, ficamos sabendo que o toque do pandeiro era reprimido por policiais e, ao mesmo tempo, convidado a animar recepções de um senador da República (VIANNA, 2004, p. 114). Apenas na década de 1930, quando os sambistas conquistaram o carnaval e as rádios, o samba passou a simbolizar uma “totalidade” da cultura brasileira, mantendo relações intensas com a maior parte dos

⁷⁰ Christopher Dunn, **Brutality garden**, 2001, p. 178.

⁷¹ Idem, *ibidem*.

segmentos sociais do país e formando uma imagem do Brasil “para estrangeiro ver” (VIANNA, 2004, p. 28-29).

Marcos Napolitano nota ainda mais tensões nesse processo, ao afirmar que o popular era visto como exótico, e, assim enquadrado, poderia até ser incorporado como diversão nos salões e solenidades oficiais. O popular era o “outro”, para a elite de um país que se auto-representava como espelho (invertido) da Europa (NAPOLITANO, 2007, p. 22).

Anos mais tarde, na década de 1970, esse “outro”, esse “exótico” exigiria ser reconhecido em sua integridade. Gilberto Gil participa ativamente desse debate, tendo o exemplo de Bob Marley como inspiração. Desde então, acontece uma inversão: assim como Mario Reis simbolicamente “subiu o morro”, os artistas brancos começaram a cada vez mais buscar e assimilar a influência negra.⁷²

Em *O mandarim*, as influências acontecem em mão dupla: a presença de Gilberto Gil modifica o personagem Sinhô, acentuando sua origem negra. Mas interpretar Sinhô também marcou a obra posterior do cantor baiano: pouco após participar de *O mandarim*, Gil grava no CD *Quanta* (1997) uma versão “atualizada” de “Pelo telefone”, o mítico samba de Donga, então transformado em “Pela internet”. (Em 2002, as relações do cantor com o universo do reggae jamaicano seriam estreitadas com *Kaya n’gan daya*, cujo título alude ao álbum *Kaya* (1978), de Bob Marley. Neste disco, Gil regrava músicas – e recria algumas letras – do cantor jamaicano.)

Carmen Miranda / Gal Costa

Imagens da cidade do Rio Janeiro tomadas da baía de Guanabara. Ouve-se “Alô, alô”, samba de André Filho, na voz de Carmen Miranda. A cantora Gal Costa (que, no filme, interpreta Carmen) olha ao longe.

Uma sobreposição: Gal na imagem, Carmen na banda sonora.

“Alô, alô” remete aos musicais dos anos 1930 em que contracenaram Carmen Miranda e Mario Reis. Foram, ao todo, três longas-metragens: em 1935, é lançado *Alô, alô, Brasil!* (tido como perdido) com direção do norte-americano Wallace Downey, em parceria com João de Barro e Alberto Ribeiro. (Um americano, em parceria com dois brasileiros, tentando retratar e reinterpretar a música popular brasileira em um produto de massa.) No elenco, personalidades do rádio interpretavam a si próprios em

⁷² Sobre essa assimilação, Antônio Risério lembra o exemplo do cantor norte-americano Michael Jackson, que no início dos anos 1980 se tornou o exemplo por excelência do artista pop. Em: Antônio Risério; Gilberto Gil, *O poético e o político*, p. 52.

uma dúzia de números musicais. O encerramento (a apoteose) era Carmen cantando “Primavera no Rio”, de João de Barro.⁷³

Também em 1935, Carmen Miranda e Mario Reis apareciam juntos novamente em *Estudantes* (também considerado perdido), mais uma vez dirigidos por Downey. O papel de Carmen era uma coquete chamada Mimi, jovem estrela de rádio que provocava a paixão de dois estudantes. Nos números musicais, ela interpretava a marcha “Sonho de papel”, de Alberto Ribeiro, e o samba “E bateu-se a chapa”, de Assis Valente.

No ano seguinte, Carmen voltava às telas com *Alô, alô, carnaval!*, direção de Adhemar Gonzaga, no qual interpretou as músicas “Querido Adão” e, com a irmã Aurora Miranda, “Cantores de rádio”. Nesse filme, Mario Reis interpreta “Cadê Mimi?” (de João de Barro e Alberto Ribeiro, também roteiristas de *Alô, alô Brasil!* e *Estudantes*), uma alusão ao personagem de Carmen no filme *Estudantes*.

O que se percebe da trajetória de Carmen e Mario Reis é o imbricação entre o rádio e o cinema, duas expressões da indústria cultural brasileira que teriam como ponto privilegiado de interação as chanchadas.

Em *Banana da terra* (1939), produzido pelo mesmo Wallace Downey, Carmen Miranda criou a figura da baiana estilizada para interpretar “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi. O *Dicionário ilustrado da música brasileira* fala da escolha da música de Dorival Caymmi:

[Carmen Miranda] estava gravando cenas do filme *Banana da terra* e, numa delas, interpretaria duas músicas de Ary Barroso, “Na baixa do sapateiro” e “Boneca de piche”. Como o compositor exigiu um preço altíssimo por sua inclusão no filme, o diretor Wallace Downey pediu a ela e a João de Barro que arranjassem outro compositor que tivesse composições com temática baiana. A cantora lembrou-se de um jovem que lhe mostrara uma música que registrava as belezas da Bahia. Era Dorival Caymmi, e a música em questão, “O que é que a baiana tem?”. Assim, “A pequena notável” apareceu pela primeira vez com o traje de baiana que a imortalizaria, cantando, ao lado de Dorival Caymmi, a música no filme *Banana da terra*. Nesse ano, lançou o disco no qual aparece cantando em dueto com Dorival Caymmi duas obras do compositor baiano, o samba “O que é que é que a baiana tem?” e a cena-típica “A preta do acarajé”.⁷⁴

⁷³ Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro*, p. 91.

⁷⁴ Em: Ricardo Cravo Albin (org.) op. cit., p. 486.

Ruy Castro fala da construção do figurino de Carmen em *Banana da terra*:

A baiana de *Banana da terra* foi a primeira de Carmen e uma criação dela própria, seguindo o figurino da letra de Caymmi. (...) O turbante ainda era modesto para os padrões futuros — a cestinha, menor que um tamborim —, mas já levava apliques de pérolas e pedras. Os brincos, enormes, eram duas argolas de contas. O xale era de renda, com fios dourados, disparando uma profusão de brilhos para a câmera. A bata e a saia eram de cetim, em listras verdes, douradas e vermelho-fúcsia (...). A bata, muito sensual, deixava entrever os ombros e o estômago (mas não o umbigo) e quase desaparecia sob a gargantilha dourada, com colares de contas graúdas e a torrente de balangandãs: rosários, correntes e bolotas “de ouro” como usada pelas grandes negras baianas (...). A saia, por sua vez, dispensava as anáguas e tinha um caimento natural até o chão, escondendo as plataformas e emprestando a Carmen uma silhueta mais esguia.⁷⁵

Estava criada a figura mítica da baiana. Uma baiana que teria repercussão internacional quando vista nos filmes que Carmen fez nos EUA.

Em *O mandarim*, a baía de Guanabara surge como um espaço de troca: foi pela baía de Guanabara que Carmen chegou ao Brasil. Simbolicamente, foi pela baía de Guanabara que Carmen emigrou para os Estados Unidos.

A baía de Guanabara como espaço de troca entre o Brasil e o estrangeiro aparece também em uma canção de Caetano Veloso, “O estrangeiro”, gravada no álbum homônimo de 1989. Nos primeiros versos, figuras estrangeiras olham para o Brasil a partir da baía:

O pintor Paul Gauguin amou a luz na baía de Guanabara
O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela
A baía de Guanabara
O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a baía de Guanabara
Pareceu-lhe uma boca banguela

⁷⁵ Ruy Castro, op. cit., p. 172.

Temos a baía de Guanabara como a primeira imagem que o estrangeiro encontra ao chegar ao Brasil. É um estereótipo, como a baiana criada por Carmen Miranda em *Banana da terra*. Uma imagem do Brasil que antecede o país, um símbolo, uma imagem para estrangeiro ver, de cartão-postal. Essa imagem da baía de Guanabara precisa ser corroborada — como nas visões “estrangeiras” de Gauguin e de Cole Porter — ou questionada, como na fala atribuída a Claude Lévi-Strauss, que, nascido na França, viveu no Brasil de 1935 a 1939. A canção segue:

E eu, menos a conhecera, mais a amara
Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la, estrela,
o que é uma coisa bela

Caetano reconhece que, para o brasileiro que vive no país, é impossível ver a baía de forma isenta. Somos “cegos de tanto vê-la, de tanto tê-la, estrela / o que é uma coisa bela”. Ou seja, o Brasil se define, principalmente, no choque com o estrangeiro. Ainda seguindo a letra da canção:

O amor é cego
Ray Charles é cego
Stevie Wonder é cego
e o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem

Após um lugar-comum de inspiração romântica (“o amor é cego”), temos afirmações sobre cantores norte-americanos: “Ray Charles é cego” e “Stevie Wonder é cego”. Caetano ironiza o lugar-comum ao tomar a metáfora (“o amor é cego”) ao pé da letra. Não se trata de um amor pela baía de Guanabara, de um amor pelo país, mas de uma cegueira: “cego de tanto vê-la, de tanto tê-la”. Avançando ainda mais um pouco, encontramos uma livre associação de imagens que lembra a “geléia geral” do tropicalismo:

Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem, uma arara
Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara

Após justapor elementos díspares como a baleia (a natureza), a telenovela (o produto da indústria cultural), o alaúde (a cultura européia), o trem (a máquina, o progresso) e a arara (o animal silvestre), Caetano cria uma imagem contraditória da

baía: “era ao mesmo tempo bela e banguela”. O reconhecimento da beleza da pátria (é bela) surge do reconhecimento das suas mazelas (é banguela).

Em *O mandarim* e também em “O estrangeiro”, a baía de Guanabara representa o trânsito entre o estrangeiro e o nacional: dentro da lógica de Caetano, a baiana estilizada de Carmen representaria uma verdade sobre o Brasil que o brasileiro não consegue alcançar, dada sua “cegueira”: “cego de tanto vê-la, de tanto tê-la, estrela, o que é uma coisa bela”.

Carmen Miranda chegou ao Brasil pela baía de Guanabara. A brasileira que se tornou, nos anos 1940, a artista mais bem paga do show business americano, tinha origem portuguesa. Nasceu na aldeia de Marco de Canavezes, distrito do Porto, e veio para o Brasil aos 18 meses de vida, desembarcando no Rio de Janeiro. A carreira internacional teve início em fevereiro de 1939, após uma apresentação no Cassino da Urca, quando o empresário Lee Schubert a contratou para uma temporada na Broadway.

Carmen embarcou para os Estados Unidos ao lado de quatro integrantes do Bando da Lua, conjunto liderado por Aloysio de Oliveira. De volta ao Brasil, em julho de 1940, aceitou convite para cantar no Cassino da Urca, sendo então recebida com frieza. Dois meses depois, ela voltou ao Cassino para responder a seus detratores com uma canção: “Disseram que eu voltei americanizada”, de Luis Peixoto e Vicente Paiva (CASTRO, 2005, p. 256). Meses depois, Carmen retorna ao estrangeiro, de maneira definitiva. De seu êxodo voluntário em Los Angeles, Carmen poderia ponderar as coisas “belas” e “banguelas” do país: o carinho irrestrito do público, o sucesso; o desconforto causado pelo mesmo público, o ressentimento.

Carmen foi a artista brasileira que mais sucesso e prestígio alcançou na indústria de entretenimento dos Estados Unidos, sendo a artista mais bem paga desse país na década de 1940 (ALBIN, 2006, p. 486). Gravou 16 discos pela Decca Records e trabalhou em 14 produções cinematográficas. Faleceu em sua residência, em Beverly Hills, Los Angeles, em 5 de agosto de 1955, aos 46 anos.

Uma certa xenofobia no gosto musical dos anos 1930 e 1940 não aceitava que a cantora participasse do *mainstream* internacional e também cantasse os sambas e as marchinhas do Brasil. Uma variação dessa xenofobia pôde ser vista, mais de duas décadas mais tarde, quando a platéia vaiou Caetano Veloso durante sua apresentação no Festival Internacional da Canção. No incidente da apresentação de “É proibido proibir”, o público não aceitou a presença das guitarras elétricas tocadas pelo grupo Os

Mutantes e a irreverência da performance de Caetano, que tinha os figurinos exuberantes e os gestos teatrais inspirados em Carmen Miranda.

Carmen e Caetano: ela criou a baiana mítica: o turbante de frutas (o “*tutti-frutti hat*”, no dizer dos americanos), a saia rodada e os balangandãs; ele, duas décadas mais tarde, recuperou o “kitsch” dessa figura que, distante da realidade da Bahia ou do Brasil, revelava em elemento que seria explorado plenamente na estética tropicalista: a contradição. Carmen foi figura decisiva na estética tropicalista, não só pelos figurinos das apresentações de Caetano nos festivais da canção em 1967 e 1968, como no verso da canção Tropicália: “viva a banda da da, Carmen Miranda da da da da”. Uma justaposição de Chico Buarque (compositor de “A banda”), de “Carmen Miranda” e do movimento dadaísta, do qual a Tropicália herdou a “estética do lixo” (FAVARETTO, 1995, p. 49).

Nada pareceria mais contraditório, em 1968, do que aproximar Chico (um jovem compositor, símbolo do engajamento político) e Carmen (a baiana estilizada, símbolo da alienação política). Era dessa aproximação entre os opostos (o “político” e o “alienado”, no jargão da época; o “sério” e o “escracho”; a “bela” e a “bagueta”) que o tropicalismo extraía sua força crítica. Nesse sentido, Caetano deve mais a Carmen do que a Chico. O tropicalismo era um grito (uma energia gutural, irracional, antropofágica) no qual, escancarado, o país mostrava toda sua “boca bagueta”.

Em *O mandarim*, Bressane recupera essa mesma contradição: o Chico Buarque de “A banda” e a Carmen Miranda-da-da dos tropicalistas. Gal Costa está na imagem, Carmen na banda sonora. Mario Reis a chama pela alcunha de “pequena notável”. Em seguida, ainda com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo, Gal Costa canta “Morena dos olhos d’água”, de Chico Buarque, música que ela gravara no disco *Mina d’água do meu canto*, de 1995. A duração do plano respeita a duração da canção.

Gal Costa, nascida em Salvador, representa a portuguesa Carmen, que antes, com sua fantasia, seus balangandãs, havia representado todas as baianas. Uma sobreposição: a baiana “real”, Gal Costa, na imagem; a baiana “mítica”, Carmen, na banda sonora. (As texturas de imagem em *O mandarim* são muito diversificadas: em toda a sequência de Carmen Miranda / Gal Costa, Bressane lança mão do colorido e do preto e branco. Mas, se olharmos atentamente, veremos que aqui ele obedece ao clichê: em preto e branco, as imagens em que Gal interpreta Carmen; em cor, quando Gal interpreta Gal.)

Gal Costa foi considerada a musa do tropicalismo. No álbum *Tropicália ou panis et circensis*, participou das faixas “Parque industrial”, “Hino do Senhor do Bonfim”,

“Mamãe coragem”, além da canção que tematiza o fascínio pelo estrangeiro e pelos produtos da indústria cultural: “Baby”, de Caetano Veloso.

Você precisa saber da piscina
Da margarina, da Carolina, da gasolina
Você precisa saber de mim
Baby, baby, eu sei que é assim
Baby, baby, eu sei que é assim

A letra emula o tom imperativo da publicidade, que nos coloca necessidades: “você precisa”, “você precisa”. Novamente, a justaposição de elementos díspares que, na sociedade capitalista, equivalem-se como mercadoria: a margarina, a “Carolina” (música de Chico Buarque, lançada em 1967), a gasolina.

Você precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que eu não sei mais

E a necessidade maior, a de aprender inglês, aprender a dialogar com o estrangeiro. O título da música “Baby”, vocábulo estrangeiro para se referir à pessoa amada. Caetano Veloso diz que

foi a primeira música a usar a expressão *baby*. Além disso, trazia uma frase em inglês, um tipo de coisa que começou a ser feita mais adiante. Houve momentos em que me arrependi desses artifícios, mas noutras ocasiões me senti orgulhoso de, naquela fase, ter sido meio pioneiro.⁷⁶

“Baby” se tornou uma marca registrada do início da carreira de Gal. Após os anos do tropicalismo, com Caetano e Gil exilados em Londres, Gal começou a lançar mão de influências estrangeiras em seu modo de cantar. Ela se aproxima de um canto mais agressivo, inspirado em cantoras como a norte-americana Janis Joplin (ALBIN, 2006, p. 213). Carmen estrangeira, Carmen brasileira. Em Gal, outra mão dupla entre nacional e estrangeiro: uma portuguesa eternizada como baiana; uma baiana que canta como Janis Joplin. Um diálogo que esgarça a idéia de nacional para incluir a influência

⁷⁶ Caetano Veloso, **Sobre as letras**, p. 26.

estrangeira, num procedimento antropofágico. Um diálogo que nega qualquer possibilidade de xenofobia. Um diálogo mediado pela baía de Guanabara.

Carmen Miranda: a baiana estrangeira que ensinou o brasileiro a reconhecer (através de uma “variação”) sua própria terra.

A imagem da cidade do Rio de Janeiro vista a partir da baía de Guanabara alude também a outro mito, esse relacionado ao cinema brasileiro: em 19 de julho de 1898, ao retornar da Europa — aonde fora mandado por Paschoal Segreto, seu irmão mais velho, para comprar equipamentos e familiarizar-se com a nova tecnologia do cinema — Afonso Segreto teria registrado a entrada da baía. Julio Bressane escreve sobre esse episódio:

O primeiro filme experimental no Brasil foi o dos dois irmãos Secretto [sic], que adquiriram na França, no ano mesmo de sua invenção (1896), a câmera de filmar criada pelos (também dois) irmãos Lumière.

Os irmãos Secretto filmaram em 1898, do convés do *paquette* que os trazia da Europa, a entrada da Baía da Guanabara com seus fortes portugueses e megalitos lendários. Este material foi destruído. Mas podemos conjecturar que estas imagens com a câmera em movimento (travelling) e oscilando, movimento natural do barco, foram um total experimento cinematográfico. O experimental está, entre outros indicadores, pelo inusitado do lugar onde se encontrava a câmera, pelo movimento e pela oscilação (pelo balanço, e isto era bossa nova), que certamente alterava a apreensão da luz e da paisagem. A imagem dos megalitos e das cavernas pré-históricas fascinavam e sugeriam a experimentação e a descoberta.⁷⁷

Um outra incorreção do texto, além da grafia do sobrenome dos Segreto, é datar a invenção do cinematógrafo dos Lumière em 1896. Na verdade, os Lumière já capturavam imagens com o cinematógrafo em 1894, e a primeira exibição pública desses filmes aconteceu em Paris a 28 de dezembro de 1895.

A filmagem citada por Bressane seria a primeira realizada em terras brasileiras, feita a bordo de um navio (ou *paquette*) ironicamente batizado de *Brésil*.⁷⁸ Porém,

⁷⁷ Julio Bressane, **Alguns**, p. 35.

⁷⁸ Roberto Moura. in: Fernão Ramos (org.) **História do cinema brasileiro**, p. 18.

pesquisas recentes contestam esse fato, já que não foram encontrados em jornais da época registros dessa fita ou de sua exibição.

Também no mito fundador do cinema brasileiro, a baía de Guanabara aparece como espaço de troca de mercadorias, uma metáfora da fronteira, da aduana, do mercado. Os tropicalistas faziam questão de exibir as coisas como objetos de consumo, valores de troca dentro do mundo capitalista: a margarina, a Carolina, a gasolina. Carmen Miranda era a estrangeira que representa a baiana e, por extensão, o Brasil. Escreve José Miguel Wisnik:

A força da figura de Carmen Miranda e sua consagração como fetiche pitoresco, exótico e bizarro do mundo subdesenvolvido serão assumidas ostensivamente pelo Tropicalismo, nos anos de 1967-68 – numa estratégia propriamente antropofágica –, como afirmação paródica da diferença através da qual o colonizado, assinalando voluntária e criticamente as marcas de sua humilhação histórica, desrecalca os conteúdos reprimidos e dá a eles uma potência afirmativa.⁷⁹

Carmen, brasileira estrangeira. Afonso Segreto, estrangeiro brasileiro que, manipulando uma tecnologia francesa, teria inaugurado, em plena baía de Guanabara (espaço de troca por excelência), a cinematografia brasileira. O nome do navio, com a grafia afrancesada, acrescentaria apenas mais um toque irônico à cena:

Brèsil, Brazil, Brasil: uma imagem bela e banguela a partir da baía de Guanabara.

Noel Rosa / Chico Buarque

Mario Reis ao fundo. Chico Buarque se apresenta: “eu sou Noel Rosa; sou de Vila Isabel”.

Ao invés da oposição “A banda” / Carmen Miranda, agora temos Chico Buarque interpretando Noel Rosa e, na banda sonora, “A banda” na voz de Mario Reis. Estabelece-se um choque temporal: Mario Reis, figura dos anos 1930 e intérprete de várias músicas de Noel Rosa, canta também Chico Buarque, compositor surgido na segunda metade dos anos 1960.

“A banda” foi gravada por Mario Reis em 1971, e está em seu último álbum. Em *O mandarim*, Mario Reis é uma espécie de ponte, um elo entre Chico e Noel.

⁷⁹ José Miguel Wisnik, op. cit., p. 306.

Noel Rosa nasceu em Vila Isabel, bairro no Rio de Janeiro, de onde sua alcunha, o “poeta da Vila”. Mario gravou várias de suas canções, como o samba-canção "Mulato bamba" e os sambas "Mentir", "Uma jura que eu fiz", parceria com Ismael Silva e Francisco Alves e "Prazer em conhecê-lo", uma parceria com Custódio Mesquita. Noel possui muito em comum com Mario Reis: jovem branco, culto, da classe média de Vila Isabel, ele seria parceiro de uma dúzia de sambistas de morro (Cartola, Bide, Antenor Gargalhada, entre outros). Desse encontro, surgiria um outro jeito de composição, que transformariam Noel no modelo da grande canção popular da Época de Ouro.⁸⁰

Noel representou, nos anos 1930, uma mudança na composição das letras de samba. Como explica João Máximo:

A transformação que Noel Rosa empreendeu diz respeito à lírica da canção popular. Antes, a letra coloquial, anedótica, debochada, satírica, confinava-se aos limites da canção carnavalesca. As letras ditas “sérias”, principalmente as de cunho romântico, perdiam-se em preciosismos, em imagens parnasianas, em exageros poéticos. Foi Noel Rosa quem demonstrou que tudo cabe numa canção “séria”, ainda que haja lugar também para o humor e a crítica irreverente. (...) até em suas canções de amor, Noel desce das alturas do poeta derramado para o chão do homem comum.⁸¹

Chico aparece em cena caminhando em direção à câmera. Desde o prólogo – quando Mario Reis caminha em direção à câmera em meio a uma rua movimentada do Rio de Janeiro enquanto todos os outros transeuntes caminham de trás para frente – o caminhar é um ato de especial significado em *O mandarim*. Chico “atravessa a câmera” e continua caminhando, agora se afastando da câmera, que girou em 180 graus para acompanhar a trajetória do compositor.

Esse giro de 180 graus, simbolicamente, representa o movimento de olhar para a frente e, depois, olhar para trás. Para acompanhar as trajetórias dos músicos retratados no filme, Bressane faz o mesmo movimento (também anunciado no desencontro entre o andar de Mario Reis e dos transeuntes na cena do prólogo): olha para o presente e para o passado, para frente e para trás, como num pêndulo da memória.

⁸⁰ João Máximo, **Noel Rosa**, p. 18.

⁸¹ Idem, *ibidem*.

A personagem de Giulia Gam novamente traz uma referência da literatura. Antes, Manuel Bandeira. Aqui, a *Vie de Rossini* (*Vida de Rossini*), de Stendhal. Grande apreciador de música, o escritor francês escreveu uma extensa biografia do compositor italiano em 1824. Hoje, o livro é reconhecido como pouco rigoroso quanto aos fatos históricos. Pode ser lido, portanto como uma fantasia sobre a vida do autor de *O barbeiro de Sevilha*.

Aqui, de maneira discreta, apresenta-se outro procedimento de *O mandarim*. Além do movimento “para frente e para trás”, Bressane não se interessa pela verdade factual e, como em *Vie de Rossini*, escapa da realidade histórica para criar uma fantasia sobre os personagens representados. Stendhal e Bressane permitem que a paixão e a memória afetiva se misturem aos objetos retratados em suas obras. O relato é mais importante que o fato. A memória, mais importante que a história.⁸²

Em cena, um beijo. A câmera alta, em *plongée*. Os amantes, Mario Reis e uma mulher (Drica Moraes), começam a girar em sentido horário. Corte. Um disco de vinil, também girando em sentido horário. As imagens com uma mesma textura avermelhada... As rimas visuais se multiplicam: no caso, um movimento circular. Mas as rimas podem se manifestar nas linhas de construção da imagem (diagonais ou horizontais) ou em movimentos opostos de câmera ou dos personagens (de cima para baixo e de baixo para cima), como quando Chico se aproxima e depois se distancia da câmera.

Figuras 2; 3

Rimas visuais: o movimento circular dos amantes, o movimento circular do disco de vinil

⁸² Um exemplo pode ser encontrado em Mario Rui Feliciani, “Noel: não 26, mas 60”, uma fantasia sobre como Noel Rosa teria vivido 60 anos durante seus 26 anos de vida, disponível em: <http://www.weblivros.com.br/mario-rui-feliciani/noel-n-o-26-mas-60-4.html> Acessado em 20 de janeiro de 2009.

Na banda sonora, “Capricho de rapaz solteiro”, de Noel Rosa:

Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando
Quem vive sambando
Leva a vida para o lado que quer
De fome não se morre
Neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
De rapaz solteiro

A mulher é um achado
Que nos perde e nos atrasa
Não há malandro casado
Pois malandro não se casa
Com a bossa que eu te der,
Orgulhoso eu vou gritando
Nunca mais esta mulher
Nunca mais esta mulher

Me vê trabalhando!
Antes de descer ao fundo
Perguntei ao escafandro
Se o mar é mais profundo
Que as idéias do malandro
Vou, enquanto eu puder
Meus caprichos sustentando
Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando

Surge o tema do malandro, o personagem que sobrevive entre as classes sociais, sem nunca trabalhar, tendo seus caprichos sustentados pela mulher. Quem bem descreveu a figura do malandro foi Antonio Candido, em “Dialética da malandragem”, texto sobre o personagem do romance Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almeida:

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. (...) pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta

do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto.⁸³

E, mais adiante: “oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se à primeira”.⁸⁴

A malandragem é um dos temas por excelência das canções de Noel Rosa e de Chico Buarque. No primeiro, como afirmação. No segundo, como impossibilidade. É de Chico a autoria de “A volta do malandro”, composta para o filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra:

Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolaram dos cabarés

Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés

Deixa balançar a maré
E a poeira assentar no chão
Deixa a praça virar um salão
Que o malandro é o barão da ralé

O malandro aqui é uma figura marginal, “barão da ralé”, que caminha “na ponta dos pés” para não chamar a atenção. Ele anda “de viés”. É o contrário do malandro de Noel, que nunca mais seria visto trabalhando, porque “de fome não se morre neste Rio de Janeiro”.

Para sua peça *Ópera do malandro*, Chico também escreveria a “Homenagem ao malandro”, de 1977:

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais

⁸³ Antonio Cândido, “Dialética da malandragem”, em: *O discurso e a cidade*, 2004, p. 23.

⁸⁴ Idem, *ibidem*.

Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

(...)

Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

O malandro de Noel não existe mais. Foi tragado pelas engrenagens sociais num Rio de Janeiro em que agora é possível morrer de fome. Assim como em Sinhô / Gilberto Gil, a justaposição de Noel Rosa / Chico Buarque traz o mito e sua negação. Antes, na questão da origem negra e “autêntica” do samba. Aqui, na existência do malandro mítico, que teria como *habitat* os cenários boêmios percorridos por Lamartine, Oswald e João do Rio em *Tabu*.

Ainda sobre “Homenagem ao malandro”, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello escrevem que:

A época da estréia do musical “Ópera do malandro”, Chico Buarque descreveu e justificou o ambiente da peça em entrevistas a Isto É e Manchete: “Nós pegamos a Lapa, os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos, os empresários inescrupulosos. (...) Tomamos como ponto de partida o que o italiano chama de *malacittà*, o *bas-fond*. Esta Lapa (que) começava a morrer era o prenúncio de uma série de outras mortes: da malandragem, de Madame Satã, de Geraldo Pereira, de Wilson Batista. Foi o fim da era de ouro do sambista urbano carioca.”⁸⁵

Em uma cena colorida, Chico canta “Provei”, de Noel Rosa. A interpretação ao vivo, a “performance”, é uma das formas privilegiadas de construção de significado em *O mandarim*. Julio Bressane comenta:

eu vejo o filme, não apenas como a inter-relação entre os ícones musicais do passado e do presente, isso é evidente. O que eu achei

⁸⁵ Jairo Severiano; Zuza Homem de Mello. op. cit., pp. 243-244.

mais interessante foi a participação daqueles atores, com tanto desprendimento, com tanto carinho por aquilo que estavam sendo superpostos, sobrepostos.⁸⁶

Para Bressane, o momento do encontro entre personagem e intérprete acontece através da performance musical. Quando está cantando uma música de Noel, Chico se torna Noel. Recupera-se uma certa capacidade encantatória e ritual da música e do teatro. Cada personagem “incorpora” o outro. Como diz Noel Rosa / Chico Buarque: “Nada nos diz adeus, nada nos deixa. Quem se afasta, é porque já voltou.”

A frase parece ecoar o movimento do cantor, aproximando-se e afastando-se da câmera. Aponta também para a presença do passado e da memória na construção de *O mandarim*: nada nos diz adeus, nada nos deixa. A memória é, ela mesma, razão e morada de todas as “obsessões”.

Noel é uma das obsessões de Chico Buarque. É citado na letra de “A Rita” (que teria levado do cantor “um bom disco de Noel”) e teve uma de suas músicas, “Filosofia”, gravadas no disco Sinal fechado, de 1974. Em *O mandarim*, Chico Buarque canta essa música. Atrás dele, Mario Reis e as mulheres interpretadas por Giulia Gam e Drica Moraes, formando um *tableaux*.

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome
Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim
Não me incomodo que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo
Quanto a você da aristocracia
Que tem dinheiro, mas não compra alegria
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia

⁸⁶ Em: **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, p. 27.

Após a execução integral da música, a câmera fixa, corta de um *tableaux* para outro. Agora, um grupo de pessoas vestidas em *smokings*. Uma festa da *high society*. Antonio Candido avisava que o malandro “oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se à primeira”. Em um corte, Bressane realiza uma justaposição entre o malandro e esse seu desejo de ascensão social. Por outro lado, a letra da música cantada por Chico alerta para a “essa gente que cultiva hipocrisia”.

As sequências da festa serão marcadas pelo *nonsense* (personificado na figura do comediante Costinha), trazendo ecos do “humor lascivo” de *Tabu*. Porém, se no filme de 1982 esse humor era apreciado pelos personagens, que se divertiam francamente com suas próprias tiradas, a festa do *high society* não chega a compreender esse mesmo humor, que aqui parece deslocado.

Esse deslocamento é também o do malandro que deseja ascender socialmente e se descobre em um ambiente no qual seus gostos, sua cultura, sua fala, sua música, sua ginga, seu corpo, suas roupas são diferentes dos demais. A solução é dada na música de Noel: “vou fingindo que sou rico para ninguém zombar de mim”.

Mario Reis é aquele que trafega com desenvoltura nos dois mundos: entre os negros (Sinhô / Gilberto Gil) e os brancos. Entre os malandros (Noel Rosa / Chico Buarque) e a classe alta.

Villa-Lobos / Raphael Rabello; Tom Jobim / Edu Lobo

A câmera em *contra-plongée* enquadra o músico sentado com o violão, de chapéu, o charuto em uma das mãos. Ao fundo, a exuberante copa de uma árvore. Uma voz em *off* apresenta: “Heitor Villa-Lobos”. O violonista responde:

Mario, eu juro que gostei do “Jura”...

Após o trocadilho (“variação”), ele solta o charuto e toca o “Choro n. 1”, de Heitor Villa-Lobos. Sobre o compositor, escreve José Miguel Wisnik:

[Villa-Lobos] marca o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na libertação de suas potencialidades mais obscuras e recalcadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e

miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular.⁸⁷

A união do erudito com o popular. Eis a oposição presente nos pares de personagens Raphael Rabello / Villa-Lobos e Tom Jobim / Edu Lobo.

Villa-Lobos recebeu sua educação musical do pai, antes de se aventurar em viagens pelo Brasil, de onde recolheria informações musicais que, mais tarde, usaria em sua música. De volta ao Rio de Janeiro, iniciaria a carreira de músico ao mesmo tempo em que freqüentava as rodas de choro da boemia carioca. Raphael Rabello, violonista virtuoso, seguiu caminho semelhante: iniciou-se tocando choros, mas no decorrer de sua carreira passou a dominar um vasto repertório erudito. Tinha preocupação de “botar o violão no lugar merecido, porque a música brasileira e o violão se confundem”.⁸⁸

O violão, o signo da música brasileira. O mesmo violão que adorna o túmulo de Lamartine em *Tabu*, o mesmo violão que aparece recorrentemente durante a sequência em que Mario Reis encontra Sinhô. O compositor erudito que, no Brasil, mais se dedicou ao instrumento foi Villa-Lobos:

Sua ligação com o choro carioca, gênero de música instrumental urbana e suburbana, será a chave para a expansão de seu grande projeto nos anos vinte, a série dos *Choros*. O aproveitamento do choro popular não é, no entanto, direto e simplista. (...) A cultura e a natureza, os significantes indígenas, africanos, urbanos, suburbanos e rurais, captados e amplificados pelo olho mágico do choro carioca, compõem a redução (ou tradução) grandiosa de um Brasil latente percebido como susto, trauma, impulso e maravilhamento.⁸⁹

A natureza e os indígenas (presentes em *Tabu*) e os significantes africanos e suburbanos (presentes em *O mandarim*) encontram sua síntese nos choros de Villa-Lobos. Músico que tentou síntese entre os elementos recalcados da brasilidade e uma matriz musical européia: um pé em Paris, o outro no Rio de Janeiro.

Villa-Lobos foi também personagem ativo no Estado autoritário de Getúlio Vargas, conforme explica José Miguel Wisnik:

⁸⁷ José Miguel Wisnik, op. cit., p. 301.

⁸⁸ Em: Ricardo Cravo Albin (org.), op. cit., p. 611.

⁸⁹ José Miguel Wisnik, op. cit., p. 302.

Respaldado por Vargas, a contra-ofensiva orfeônica de Villa-Lobos (ligada a uma antiga tradição tendente a fazer da música o elemento de unificação e de imantação da sociedade em torno do Estado, como se vê desde *A república* de Platão) busca reconquistar ativamente para a “grande Arte” o seu prestigioso papel de portadora do sentido da totalidade, perdido no vórtice galopante da “crise” moderna.⁹⁰

A música como elemento de “unificação e imantação” da sociedade em torno do Estado. Bressane pensa a música de maneira oposta: a música é uma fragmentação de signos que encontra uma unidade possível no momento da performance. Noel Rosa / Chico Buarque conta que desistiu de “ser presidente da República. Sinta, Mario: outro dia eu estava no boteco e entrou uma garota assobiando uma música minha. Senti que tinha penetrado no coração da cidade. É isso que eu quero”.

Dois projetos distintos, aproximados nessa fala: “ser presidente da República” e “penetrar no coração da cidade”. No projeto do canto orfeônico, o Estado Novo de Vargas esperava unir esses dois projetos em um só: através do “coração da cidade”, encontrar uma unidade para o Estado brasileiro (e, em última instância, para o então presidente Getúlio Vargas). Mas Noel / Chico abre mão da unidade nacional para “entrar no coração da cidade”, não de qualquer cidade, mas da cidade mítica do Rio de Janeiro.

O projeto de uma música nacional foi pensado por Mario de Andrade, homem de personalidade complexa:

dividido entre um modo socrático-platônico e um modo dionisíaco-nietzscheano, embora apresente nos seus textos programáticos traços daquela resistência aos aspectos poliformos da cultura popular (...), lança no *Macunaíma* o imaginário submerso dum mundo indígena-rural como dado emergente no panorama da cidade, detonando um confronto vivo, polifônico, agônico-lancinante, que flagra as defasagens e sintonias inesperadas entre os vários tempos culturais de um país que vive (como encruzilhadas de destinos) num aglomerado de relações capitalistas e pré-capitalistas.⁹¹

⁹⁰ José Miguel Wisnik, “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, em: Enio Squeff; José Miguel Wisnik, **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**, p. 152.

⁹¹ Idem, pp. 136-137.

Mario representa, de um lado, o programa do nacionalismo musical, centralizador e paternalista, do qual faz parte o canto orfeônico de Villa-Lobos. De outro, o autor modernista em busca do “mágico” e do “lúdico”. Essas contradições também estão em Villa-Lobos, que estudou o violoncelo e Johann Sebastian Bach para depois misturá-los ao violão e os cantos folclóricos brasileiros. E as oposições (contradições?) da figura de Villa-Lobos ainda podem ir além:

Villa-Lobos é um perfeito oswaldiano ao contrário: antropófago sentimental e prolífico, romântico e inconsciente, caudatário da “maroteira dos primeiros mestiços” (como disse Oswald de Andrade dele, num poema cifrado), buscando, como um duplo de Getúlio Vargas e pai da pátria macunaímico, a conversão do país num grande orfeão cívico.⁹²

Pai da pátria macunaímico: aproximação de Getúlio Vargas e do personagem de Mario de Andrade: em um encontro de elementos díspares, num procedimento tropicalista, José Miguel Wisnik define Heitor Villa-Lobos.

Raphael Rabello / Villa-Lobos aparece em apenas um plano de *O mandarim*. O elemento a unir personagem e intérprete é o instrumento musical, o violão. Com Tom Jobim / Edu Lobo, o mesmo procedimento: apenas um plano e uma performance com violão.

Mario Reis anuncia: “Tom Jobim, que prazer em vê-lo”. Tom Jobim / Edu Lobo responde:

Trouxe um choro novo para te mostrar, Mario. Que eu acabei de fazer com Noel Rosa e que começa assim...

E canta “Choro bandido” ao violão. A parceria Tom Jobim / Noel Rosa jamais ocorreu: Antônio Carlos Jobim tinha apenas dez anos de idade quando Noel Rosa faleceu, em 1937. Na verdade, a música “Choro bandido” é de autoria de Chico Buarque e Edu Lobo – intérpretes de Tom Jobim e Noel Rosa em *O mandarim* – e foi lançada no álbum *O corsário do rei*, de 1985. (Para complicar ainda mais as referências, Tom Jobim foi parceiro de Chico Buarque durante os anos 1970 e 1980).

⁹² José Miguel Wisnik, “Entre o erudito e o popular”, em: Jorge Schwartz (org.), **Da antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950**, p. 301-302.

Dois planos, duas músicas: Villa-Lobos / Raphael Rabello com o “Choro n. 1”, Tom Jobim / Edu Lobo com “Choro bandido”. Outra relação, transversal, se coloca: Villa-Lobos / Tom Jobim:

Tom Jobim tinha nele [Villa-Lobos] seu ídolo e modelo, o que deixa marcas visíveis nos desenvolvimentos sinfonizantes contidos em *Urubu e Terra brasilis* (além da frustrada *Sinfonia de Brasília*).⁹³

Tom Jobim foi quem melhor personificou a relação entre erudito e popular: a partir de harmonias sofisticadas, inspiradas em Debussy e no jazz americano, ele compunha melodias simples mas elegantes, que conseguiam grande aceitação popular. Junte-se a isso a poesia de Newton Mendonça e Vinicius de Moraes e o modelo de interpretação de João Gilberto (com origens em Mario Reis e Orlando Silva) e tem-se o marco da modernidade musical brasileira, a Bossa Nova.

A Bossa Nova assumiu “a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que buscava ‘atualizar’ o Brasil como nação, perante a cultura ocidental”.⁹⁴ Porém, as letras da Bossa Nova foram atacadas por sua suposta ingenuidade (o barquinho, o violão) e alienação política, e o cenário musical brasileiro do início dos anos 1960 se dividiu entre a Bossa Nova “jazzista” e a “nacionalista” (politicamente engajada).⁹⁵

Outro tema constante da Bossa Nova em geral, mas da obra de Tom Jobim em particular, é a descrição de elementos da natureza: “passarim”, “árvore”, “urubu”, “onda que se ergueu no mar”. Esse um ponto de contato com Villa-Lobos que declarou que a “única e insistente influência extramusical” de sua música seria “diretamente a natureza, especialmente a do meu país”.⁹⁶

Em um livro da pianista Anna Stella Schic, lançado em comemoração ao centenário de nascimento de Villa-Lobos, e publicado inicialmente na França, em 1987, e dois anos depois no Brasil, reforça a idéia do compositor como representante da união entre o elemento ameríndio e a cultura musical européia (Bach & Macunaíma na mesma pessoa). O título: *Villa-Lobos: o índio branco*. Anna Stella Schic escreve:

⁹³ Idem, p. 303.

⁹⁴ Marcos Napolitano, op. cit., pp. 68-69.

⁹⁵ Idem, p. 73.

⁹⁶ Villa-Lobos, citado em Anna Stella Schic. **Villa-Lobos: o índio branco**, p. 173.

As águas dos rios começavam a misturar-se; de um lado, as da grande corrente popular oriunda de diversas fontes, que se amalgamavam num verdadeiro espírito nacional; de outro, o conhecimento das técnicas ocidentais que traziam um apoio, construíam o esqueleto, a armadura para que essa vida esfuziante, que estava se organizando, se expressasse. O ponto culminante, a base sólida do edifício, foi Villa-Lobos.⁹⁷

A metáfora natural casa perfeitamente com o temperamento telúrico da música de Villa-Lobos e com a imagem que o próprio autor gostava de alimentar sobre si mesmo. (Na Europa, gostava de contar histórias fantasiosas sobre como tinha escapado de índios canibais em suas andanças pela Amazônia, além de outras fantasias de igual monta, com as quais ganhava a atenção e admiração de seus ouvintes.)⁹⁸ Mario de Andrade fala que:

no caso de Villa-Lobos por exemplo é fácil enxergar (...) que o exotismo concorreu para o sucesso atual do artista. (...) Ninguém imagine que estou diminuindo o valor de Villa-Lobos. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Villa-Lobos era um grande compositor.⁹⁹

Assim como o Lamartine de *Tabu* e o Sinhô de *O mandarim*, Villa também privilegiava a natureza como lugar de mistério e magia, prenhe de criação musical. Mas Mario de Andrade alerta: além desse contato direto com as forças naturais (ou nacionais) é preciso o esforço de criação, “ser um grande compositor”. A energia telúrica da obra de Villa-Lobos, as contradições que moviam suas escolhas estéticas, influenciaram a cultura brasileira de forma ampla, como explica José Miguel Wisnik:

A música de Villa-Lobos alimentou a estética da fome de Glauber Rocha, quase inconcebível sem o suplemento de força telúrica, antropológica e cósmica que ela empresta à épica do subdesenvolvimento e ao drama barroco brasileiro.¹⁰⁰

⁹⁷ Em: Anna Stella Schic. op. cit., p. 24-25.

⁹⁸ Sobre a vida de Heitor Villa-Lobos, ver Vasco Mariz, **Heitor Villa-Lobos**.

⁹⁹ Mario de Andrade, **Ensaio sobre a música brasileira**, p. 14.

¹⁰⁰ José Miguel Wisnik, op. cit. p. 303.

Se o personagem Villa-Lobos / Raphael Rabello possui uma única aparição em *O mandarim*, seu imaginário está completamente afinado com a lógica do filme: a obra de Villa-Lobos é resultado de uma pesquisa através da cultura do país (viagens à Amazônia), da vida urbana (a boemia e as rodas de choro) e a formação erudita. Mesmo sobre o nacionalismo, Villa-Lobos tinha declarações ambíguas, como quando disse: “não sou um compositor brasileiro. Ninguém fala que Bach é um compositor alemão”.

Mario de Andrade faz coro ao colocar a qualidade de Villa-Lobos para além do elemento nacionalista ou de uma relação paternalista em relação ao folclore:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é um puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista só tem que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística.¹⁰¹

Num raciocínio semelhante, Bressane não faz “cinema brasileiro”, se pensarmos em cinema brasileiro como aquele que “campeia elementos entre os arborígenes”. Parafraseando Villa-Lobos, ninguém diz que Hitchcock fez cinema norte-americano. Bressane faz cinema. “Filme de cinema”, na feliz expressão usada nos letreiros do início de *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla.

Bressane filma “a inconsciência do povo”, no sentido em que, partindo de informações imediatas da brasilidade, as retrabalha dentro de um complexo esquema de inter-relações, numa “transposição erudita”. Mario de Andrade vaticina que “é um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético: ele é social”.¹⁰² Dentro da dicotomia de Mario apresentada por Wisnik, aqui tem voz o autor modernista que compreende a situação de atraso social de um país (“ai, que preguiça”, suspiraria Macunaíma) que produz um músico como Villa-Lobos.

¹⁰¹ Mario de Andrade, op. cit., pp. 15-16.

¹⁰² Idem, p. 18.

Pouco antes de sua morte, Villa-Lobos teria dito ao compositor Claudio Santoro: “Estou partindo. Os dois que podem seguir-me são você e o Antônio Carlos Jobim. Cuidado com o Tom na canção de câmera. Ele sabe escrever, é um perigo.”¹⁰³

Tom Jobim, também pouco antes de sua morte, declarou:

Villa-Lobos tem uma música chamada *Alma brasileira*. Porque o Brasil teve de ser inventado, entende? Não existia o Brasil. Tudo aqui é importado, o relógio, o gravador. E, quando não é importado, é copiado do original que vem de fora. O café é importado, a cana-de-açúcar é importada, o eucalipto é importado, os carros são importados, nós somos importados. Os índios são importados, vieram da Polinésia.¹⁰⁴

Os índios brasileiros importados, trazidos da Polinésia, como no *Tabu* de Julio Bressane. Villa-Lobos: o “índio branco”. Como Bressane antes dele, Tom Jobim parece ter intuído o Taiti na “inconsciência” do povo brasileiro...

Caetano Veloso

Em *O mandarim*, o ato de caminhar representa a mobilidade da memória em relação aos fatos históricos. A natureza da memória prescinde de linearidade. Relações de sentido são criadas a partir de alusões, indícios, rimas, livre associação, procedimentos que, se quisermos, podemos associar às vanguardas artísticas do início do século XX, como os surrealistas.¹⁰⁵

Porém, quando surge em cena Caetano Veloso, há uma inversão. O personagem, ao invés de caminhar, está estático. Pela primeira vez é a câmera que corre, rente ao chão, em direção ao cantor baiano. Após a aproximação trepidante da câmera na mão, a imagem busca o primeiro plano de Caetano, que se apresenta: “eu sou Caetano Veloso”.

Outra inversão: além da câmera correr até o personagem, agora desaparecem as dualidades entre personagem e intérprete. Caetano Veloso não é Lamartine Babo (apesar de Lamartine Babo poder ser Caetano Veloso). Em Bressane, Caetano Veloso é Caetano Veloso.

¹⁰³ Em: Sérgio Cabral. **Antônio Carlos Jobim: uma biografia**. p. 128.

¹⁰⁴ Citado em Sérgio Cabral, op. cit., p. 443.

¹⁰⁵ Ver Fiona Bradley, **Surrealismo**.

Após construir, desde seu início, um elaborado jogo de dualidades e alusões, *O mandarim* causa choque no momento em que aparentemente abandona esse mesmo jogo. Mas Caetano é a síntese de todo o filme.

Especialmente durante a Tropicália (mas também, de maneira distinta, durante toda sua carreira), Caetano representou ele mesmo as dualidades e contradições da cultura brasileira (país ao mesmo tempo arcaico e moderno). Como A Tropicália mostrou, as contradições do país são insolúveis. Como a síntese é impossível, é necessário que exista uma convivência possível entre os contrários. Uma poética do contraditório, que se manifesta inicialmente nos tropicalistas.

Caetano diz: “Quem pediu para eu vir aqui foi Lamartine Babo”. Uma auto-referência, já que o próprio Caetano interpretara o compositor carioca em *Tabu*. Ele continua, no mesmo estilo de frases curtas, à maneira de epígrafes, de vários outros personagens do filme: “Conheci Dorival, Dolores, Orlando. Fiz parceria com Sinhô.”

Caetano é Caetano, mas os demais personagens do filme ainda funcionam num regime de dualidade: Sinhô e Caetano jamais se conheceram, mas Caetano e Gilberto Gil (intérprete de Sinhô) são notórios parceiros desde meados os anos 60, quando deixaram a Bahia para, em São Paulo, forjarem o movimento tropicalista.

O tema da memória, importantíssimo para *O mandarim*, surge em uma frase dita por Caetano: “Mais difícil que a solidariedade de um homem com outro homem é a solidariedade de um homem com seu passado.” Uma referência às informações da cultura brasileira por tanto tempo negadas, recalcadas. O Tropicalismo trouxe várias dessas informações à tona, uma “tradição desprezada” da música popular brasileira: o brega, o sentimental, os boleros, Carmen Miranda. A solidariedade com o passado.

Depois, Caetano canta “Minha mulher”, de sua autoria, música lançada no disco *Jóia*, de 1975:

Quem vê assim pensa
Que você é minha filha
Mas é minha mãe

Novamente passado e presente se confundem. O que parece novidade é apenas a recuperação (retomada) de uma origem (a mãe). Nessa aparente confusão, o que há de mais moderno pode ser também o mais arcaico. Novamente, estamos em um procedimento que prescinde da história (em que a filha nasce da mãe), mas da memória (em que a mãe pode nascer da filha). O passado e a origem da cultura brasileira podem sempre ser reescritos.

Quem, em *O mandarim*, é depositário da tradição da música popular brasileira, ao mesmo tempo “filho” e “pai” dessa tradição, é Mario Reis.

Se *O mandarim* funciona como um grande movimento de volta ao passado, Caetano Veloso marca o retorno ao tempo presente, o final do *flashback*. Analisando o filme, podemos dividi-lo em três partes:

1. **Prólogo** (imagens do Copacabana Palace, equipe do filme);
2. **Volta ao passado** (encontros com Sinhô, Carmen Miranda, Villa-Lobos, Noel Rosa, Tom Jobim), e
3. **Encerramento** (encontro com Caetano Veloso, a morte).

Quando surge Caetano, a própria idéia do Tropicalismo se evidencia de maneira radical. O procedimento de aproximar os contrários pode ser encontrado tanto no Tropicalismo quanto em *O mandarim*: o samba do morro com o garoto grã-fino (o microfone subindo o morro); a mulher erudita, intelectualizada, que se relaciona amorosamente com o cantor popular etc. A porta giratória do hotel, imagem recorrente, simboliza essas uniões improváveis: território limítrofe por excelência, a porta gira (como o disco de vinil) e, em seu movimento, traz algumas coisas para dentro enquanto carrega outras para fora, fazendo um intercâmbio incessante entre esses dois espaços. A baía de Guanabara também funciona como esse espaço de troca entre o nacional e o estrangeiro. José Miguel Wisnik, de maneira semelhante, fala dos “biombos culturais”, que separavam os negros e sua cultura das demais partes da casa e da participação plena na vida social. Para o autor, os biombos culturais passaram a ser “devassáveis” a partir do samba, e essa comunicação se tornou um dado interno à própria técnica musical. Através desses biombos, assim como no exemplo da porta giratória, aconteciam transições e trocas, em que a música popular e a erudita, a música européia e o samba negro deixaram marcas uns nos outros. Ainda segundo Wisnik:

Como expressão da marginalidade dos grupos dominados, a ocupação de lugar através dos biombos corresponde a uma estratégia popular de resistência onde, procedendo por avanços e recuos, escaramuças e escamoteamentos, reage-se à exclusão e firma-se uma identidade polarizada pelo seu ponto mais encoberto, a prática religiosa.

O autor se refere à prática do candomblé.

Se em *Cidadão Kane* há uma cena, perto do final do filme, em que a imagem de Kane aparece refletida infinitamente em um jogo de espelhos, aqui essa imagem é evocada, também em uma imagem próxima ao final do filme, quando Mario Reis (Fernando Eiras) está parado no interior da porta giratória enquanto vemos seu reflexo nas paredes de vidro. Logo depois, surgem imagens do verdadeiro Mario Reis frente à mesma porta giratória do hotel Copacabana Palace, espaço mítico que originou toda a narrativa.

Figura 4

A porta giratória: o verdadeiro Mario Reis

Essa cena acontece após um anúncio da morte do personagem Mario Reis, quando médicos o informam de seu estado de saúde e ele, nu, canta “Rasguei a minha fantasia”. A nudez é a “fantasia rasgada”. Após o “falso” Mario Reis / Fernando Eiras, surge o verdadeiro Mario Reis. Realiza-se aqui a mesma operação de dualidade feita com os demais personagens do filme: a fantasia de Bressane se coloca lado a lado com a realidade histórica, sem que um tenha preferência sobre o outro. (Além disso, temos um eco de *Matou a família e foi ao cinema*, em que a mesma música já aparecia, e de *Tabu*, cujo personagem principal é o compositor da marcha de carnaval.)

Mario Reis / Fernando Eiras. Memória e história. Carnaval e cotidiano. Representação e realidade. É a última tensão criada entre personagem e intérprete, que resume todas as anteriores.

Caetano Veloso entra em cena cantando “Tempo, tempo, tempo, tempo” (uma insistência em dizer que terminou a volta ao passado e retornamos ao prólogo, ao tempo presente da narrativa). É exatamente o “tempo”, cantado por Caetano, a matéria da memória e, por extensão, a matéria dos filmes de Bressane.

Durante a justaposição entre o personagem Mario / Fernando Eiras e o verdadeiro Mario Reis, Caetano executa “Alguém cantando”, por uma lado a homenagem a uma certa “inutilidade” do ato de cantar, e canção que encerra o filme:

Alguém cantando longe daqui
Alguém cantando ao longe, longe
Alguém cantando muito
Alguém cantando bem
Alguém cantando é bom de se ouvir

Alguém cantando alguma canção
A voz de alguém nessa imensidão
A voz de alguém que canta
A voz de um certo alguém
Que canta como que pra ninguém

A voz de alguém, quando vem do coração
De quem mantém toda a pureza da natureza
Onde não há pecado nem perdão

Sobre esse instante do filme, Ismail Xavier escreve que:

Na voz de Caetano, o filme condensa, de forma notável, um sentido primordial da audição sempre afirmado na obra do cineasta, não apenas porque o samba seja aí uma componente maior da tradição ativa a celebrar, mas porque ele é uma matriz decisiva da sensibilidade, definindo um sentimento do mundo que informa o estilo, como uma corrente subterrânea que vem à tona nas novas formas de “ouvir cinema” que seus filmes engendram (a audição integral da canção se fez um estilema a cumprir distintas funções conforme o filme, a seqüência e a particular relação com a imagem). O primado da música como experiência encontra expressões variadas e,

porque matricial, se expande para além do que a faz proeminente na cultura brasileira.¹⁰⁶

O samba como matriz decisiva da sensibilidade de Julio Bressane. *O mandarim* é um “filme-canção”, ou antes, “filme-suíte”: uma coleção de canções que representam, de diferentes maneiras, as contradições do país.

Uma música que “vem do coração” (como a canção de Noel, que entrou no coração da cidade-mito), “mantém toda a pureza da natureza” (como na obra de Villa-Lobos e Tom Jobim) e “onde não há pecado nem perdão” (como no carnaval de *Tabu*).

Lamartine Babo / Rubens Santos

Rio de Janeiro

Segundo Julio Bressane, *O mandarim* é:

(...) um signo da música popular brasileira, um signo que eu procurei recriar. Não a pessoa ou o anedotário do Mario Reis. Eu quis mostrar o que ele criou, o signo artístico dele, uma nova voz, um novo canto, a respiração em alta escala, aquele tesouro que ele interpretou, aquele artista rigoroso que foi o Mario Reis.¹⁰⁷

Porém, além de Mario Reis e dos personagens musicais, outras presenças dominam *O mandarim*: a natureza e o Rio de Janeiro. A imagem inaugural do filme é de uma folha de vegetação. A música popular brasileira, tema central do filme, pode ser pensada como um sistema orgânico de relações (regidas pela memória, pela livre associação de fragmentos) e que, portanto, depende de um habitat.

A paisagem natural do Rio de Janeiro é recorrente em *O mandarim*. Segundo Ismail Xavier, no cinema de Bressane, “há uma sensibilidade atenta às simetrias de forma encontradas no que é corpo e natureza; há uma observação da textura, mesmo das coisas mais precárias, pois é preciso ativar uma percepção hoje embotada pelo senso comum de observação positivista da natureza e dos homens”. (XAVIER, 2006, p. 21.)

¹⁰⁶ Ismail Xavier, “Roteiro de Julio Bressane”, p. 22-23.

¹⁰⁷ Em: **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, p. 27.

Em uma cena, discos de vinil saem das águas do mar e voam até o alto de um penhasco, diretamente para as mãos de Mario Reis. (O efeito é conseguido com a cena sendo exibida de trás para frente; durante as filmagens, o ator simplesmente jogou os discos de vinil ao mar.) Essa cena faz uma alusão à música (a imagem do disco de vinil, também recorrente, “obsessiva”, em todo o filme) que é “ofertada” ao cantor diretamente das águas do mar. A ironia é que a música chega como disco de vinil: uma informação do ideário romântico (a natureza informando o artista) junto com um artefato da indústria cultural.

A alusão a uma música autóctone, que nasce da própria terra e da própria água do mar, não basta para explicar os procedimentos de *O mandarim*. Na verdade, é uma “sensibilidade tropical” que possibilitaria o surgimento dessa música. O Rio de Janeiro não é o lugar “de onde” nasce a música, mas o lugar “onde” são possíveis os encontros e as aproximações que possibilitam o surgimento dessa mesma música.

A paisagem natural do Rio de Janeiro é explorada: florestas, morros, a baía de Guanabara, a orla... *O mandarim* é um filme de exteriores, filmados normalmente à luz do sol. Uma exceção é a sequência da festa do *high society*. Mesmo quando Mario Reis e Sinhô se encontram pela primeira vez, dentro de um saguão, há atrás deles, servindo como pano de fundo, uma tapeçaria mostrando a baía de Guanabara.

Nas letras de algumas das músicas do filme, também é marcante a presença de elementos naturais. Em “Sabiá”, de Sinhô:

Sabiá cantou na mata
anunciou: xiuxiu
no melhor da minha vida
meu amor fugiu

Procurei me aproximar
do sabiá encantador
que sentindo meu pisar,
fez tal qual o meu amor

O ápice dessa exaltação da natureza e da música acontece quando Mario Reis, de frente para a silhueta da cidade, vendo a baía de Guanabara e iluminado pelo pôr-do-sol (um cenário idílico, em suma), cita nomes de notórios compositores cariocas, todos dos primórdios do samba: Benedito Lacerda (1903-1958), Braguinha (1907-2006), Ismael Silva (1905-1978), Brancura (1908-1935), Nilton Bastos (1899-1931), Valfrido Silva (1904-1972).

Tenta-se construir um cânone. Apesar de, em *Tabu*, Lamartine / Caetano afirmar que o samba não possui escola, em *O mandarim* Bressane tenta construir um cânone do samba e da música popular brasileira.

Outro elemento importante tanto em *Tabu* quanto em *O mandarim* são as mulheres. Logo após a seqüência com Sinhô, Mario Reis consulta uma vidente que faz duas previsões: conhecerá uma mulher de pernas grossas, jogadora de tênis, fã de piquenique, casada. E conhecerá uma outra, que cantará com ele. Esta última é Carmen Miranda, que aparece na seqüência seguinte e, em dado momento, beija Mario Reis apaixonadamente. O romance nunca aconteceu, como conta Ruy Castro sobre uma turnê musical em que Carmen e Mario dividiam o palco:

A excursão aproximou Carmen de Mario Reis. Os dois se entenderam como irmãos — e nisso está dito tudo. Muitos anos depois, em seus devaneios à piscina do Country, em Ipanema, Mario Reis deixaria no ar de que algo se passara entre eles. Mas não era absolutamente o caso.¹⁰⁸

A mulher de pernas grossas, jogadora de tênis, fã de piquenique e casada aparecerá na piscina do Copacabana Palace. Obedecendo a todas as informações anteriores (algo que funciona como os epítetos pelos quais alguns dos personagens do filme são tratados), ela segura uma bola de tênis, diz ser casada e anuncia estar prestes a fazer um piquenique no Jardim Botânico. Aqui, Bressane brinca com a estrutura dramática do suspense: anuncia algo que acontecerá para logo depois, imediatamente, realizá-lo.

Essa personagem logo desaparecerá, sem grandes conseqüências. A figura feminina mais presente durante o filme será interpretada por Giulia Gam. Ao som de Louis Armstrong (única canção estrangeira na trilha musical do filme), a câmera avança sobre o calçamento da praia de Copacabana. Após o choque com algum transeunte, a câmera continua o movimento, agora caminhando para trás. Em outro cenário, aparece Giulia Gam. A partir desses estilhaços, podemos reconstruir uma narrativa: o personagem caminha pela praia, esbarra na mulher, volta-se, para a persegui-la. (Em seu estudo sobre Bressane, Jean-Claude Bernardet aponta para o “laconismo” dos primeiros filmes do diretor: a “rarefação ou mesmo sonegação de

¹⁰⁸ Ruy Castro, op. cit., 2005, p. 72.

informações”).¹⁰⁹ Segue a cena: um plano fechado nos lábios de Mario Reis, que diz: “Gosto que me enrosco: nunca em minha vida, ouvi uma coisa tão linda”: nos versos da canção, a paixão consumada.

A personagem de Giulia Gam é caracterizada como intelectualizada, entende de psicanálise e tem idéias libertárias sobre o sexo. É com essa mulher que Mario realizará uma espécie de celebração do amor e do ato sexual: rodeados por estátuas, Giulia Gam exhibe seu corpo para Mario Reis: um corpo posado, que sabe estar sendo observado e brinca com isso. O movimento de câmera participa da brincadeira durante um longo plano-sequência, que às vezes se aproxima da subjetiva de Mario Reis, para logo depois, nos momentos em que o próprio Mario entra em quadro, abandonar esse ponto de vista. Trata-se de uma reencenação do “cinema inocente” visto em *Tabu*: uma erotização do corpo num registro lúdico.

Em outro momento, quando ocorre a rima visual entre os amantes que se beijam e o disco de vinil, podemos pensar que o movimento do disco (a música, portanto) equivale ao envolvimento amoroso. Se existe em *O mandarim* o enaltecimento da natureza, do Rio de Janeiro e das figuras femininas, é porque são essas as “imagens” presentes em inúmeras canções executadas por Mario Reis. O filme tenta mimetizar esses temas privilegiados e se transformar em “filme-canção”.

A figura feminina reaparece em nova chave quando Mario se apresenta na festa para a *high society*, quando há uma recorrência de piadas sobre a figura feminina, ora aproximando-a da prostituta, ora retratando-a como um estorvo na vida do homem. Em um diálogo dessa sequência, um homem diz, em tom cansado: “Sou um burro de carga”. Uma mulher retruca: “E sua esposa?”, ao que o homem responde: “A carga do burro!”.

O filme não adere a esse tipo de humor e o trata como uma espécie de embrutecimento. Após uma piada dessa natureza, o comediante Costinha aparece falando de “tempos mais brutos” e da “decadência da cultura”: “antes, quem não falava francês era analfabeto, depois veio o inglês, hoje a gente não sabe nem falar a própria língua”. A figura própria de Costinha cria uma ambigüidade: notório por sua participação em programas humorísticos na TV que tem como característica um humor criado a partir de estereótipos (a mulher bonita e burra, o marido traído, o homossexual de gestual excessivo), aqui ele critica esse mesmo humor. Como sempre, Bressane cria signos que trazem em si mesmos sua afirmação e negação.

¹⁰⁹ Jean-Claude Bernardet, **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**, p. 30.

Para reforçar a oposição entre o desprezo que os personagens manifestam pelas mulheres e a exaltação da figura feminina presente no resto do filme, durante a seqüência da festa Mario Reis canta “Linda Mimi”, marchinha de João de Barro:

Minha bonequinha de cristal
moras dentro do meu coração
como uma lembrança oriental
guardada numa caixa de charão

Mimi, linda Mimi
dos olhos que parecem
pintadinhos de nanquim

Mimi, não sei se eu vi
num quadro de Xangai
ou num vaso de Pequim

Mas ele canta apenas para uma jovem mulher, num flerte. O único encontro de fato, dentro da cena da festa, dá-se num instante de intimidade, de *tête-à-tête*. Ainda durante a festa, há o único momento do filme em duas músicas se sobrepõem: enquanto na trilha ouve-se uma canção, dentro do espaço da diegese Mario Reis canta uma outra. Pouco se entende do resultado final, uma cacofonia sem sentido. Uma representação de que aquela platéia talvez quisesse escutar uma coisa e ouvir outra. É uma platéia que, perante duas informações contrárias, é incapaz de fazer uma síntese, de transformar as duas informações ouvidas em uma terceira. A dualidade e a confusão portanto, tornam-se marcas dessa classe social que tudo coloca em compartimentos separados (os biombos culturais, que simbolicamente separam a casa grande e a senzala). A classe alta retratada em *O mandarim* parece se importar menos em ouvir a música, do que em consumi-la.

A primeira figura feminina que aparece em *O mandarim*, está encostada em uma parede, olhando em direção à câmera e tem os seios à mostra. Na trilha sonora, “Gosto que me enrosco”, canção-signo do encontro amoroso. A maneira de cantar inaugurada por Mario, em tom quase “confessional”, alude ao modo como, no flerte, sussurra-se ao ouvido da mulher. A música realiza o encontro racial, o social, e também o encontro sexual... (alusão lúbrica, bem ao gosto de *Tabu*, ao fato do microfone de Mario “subir o morro”).

Outra mulher aparece em cena como uma Vênus:

Figura 5

Fotograma de "O mandarim".

Para debater com atenção essas relações, necessitaríamos abrir aqui outro universo de relações do cinema de Bressane. Dessa vez, com as artes plásticas. A imagem da mulher dialoga com uma longa tradição de Vênus, as "Vênus pudicas" (assim identificadas pela maneira como, com a mão, ocultam a própria genitália). Como exemplo, podemos ver a Vênus de Urbino, do italiano Ticiano:

Figura 6

Ticiano. "A Vênus de Urbino", 1538, Galeria Uffizi, Florença.

Se deixarmos de lado o modernismo brasileiro e lembrarmos de Edouard Manet dos pintores impressionistas franceses, criariamos uma nova rede de aproximações e parentescos na obra de Bressane. Nesse caso, envolvendo artes plásticas e erotismo – temas que encontram em *Filme de amor* (2003) seu filme-síntese, assim como a música popular brasileira em *O mandarim*.

Porém, em *O mandarim*, essas indicações surgem apenas de maneira tangencial: são apenas um acorde que se ouve ao fundo do filme-canção sobre a música popular brasileira.

4. Notas sobre música e cinema

Em textos publicados nos livros *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000) e *Fotodrama* (2005), Júlio Bressane desenvolve seus pensamentos sobre as relações entre música e cinema. De maneira recorrente, Bressane retoma uma frase do francês Abel Gance:

Cinema é a música da luz (A. Gance), sobre esta formulação, sobre esta franja, está eixado (a metáfora) *Limite*, o filme, e sua tradição.¹¹⁰

Este cinema formula (Abel Gance o fez) a teoria segundo a qual “cinema é a música da luz”. O filme é um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é portanto a música.¹¹¹

Na pintura, reina sozinha a luz. O cinema é a música da luz.¹¹²

Abel Gance, em uma conferência de 1926, disse que “existem dois tipos de música: a música dos sons e a música da luz, que é nada mais que o cinema; esta última é mais elevada na escala de vibrações que a primeira”.¹¹³

Michel Chion explica que os anos 1920, antes do surgimento do cinema sonoro, foi o período mais “apaixonado” dessa analogia e também o período em que mais experiências se realizaram nesse campo. A cineasta francesa Germaine Dulac declarava, por exemplo: “A música (...) joga com os sons em movimento assim como nós jogamos com as imagens em movimento (...). O filme com o qual todos sonhamos é uma sinfonia visual, feita de imagens ritmadas, que só podem ser coordenadas e colocadas na tela pela sensibilidade de um artista”.

Chion, após discutir os limites e as “facilidades” da analogia entre sons e imagens, conclui que:

¹¹⁰ Julio Bressane, **Alguns**, p. 24.

¹¹¹ Idem, p. 37.

¹¹² Idem, p. 46.

¹¹³ Citado em Michel Chion, **La música en el cine**, p. 294.

existe uma circulação de referências entre o que chamamos “a” música, “a” dança e “o” cinema.

E com toda a razão, já que certas melodias ocidentais são, de certo modo, transposições do movimento físico, enquanto outras são transposições da palavra... Mas a própria palavra, em suas entonações, geralmente é também uma transposição do gesto.¹¹⁴

Existe, entre esses pensamentos e o cinema de Julio Bressane, alguns pontos em comum. Como resume Michel Chion, música é movimento; música é gesto. A obra de Bressane parece caminhar, no decorrer do tempo, numa busca dessa música-gesto. Em seus primeiros filmes, eram raros os momentos de performance musical. Mesmo as marchinhas de carnaval estando sempre presentes (como vimos no exemplo de *Matou a família e foi ao cinema*), era geralmente usada como material pré-gravado, muitas vezes em sua duração integral.

Porém, paulatinamente, a performance musical ganha mais espaço no cinema de Bressane, principalmente em *Tabu* e atingindo um ápice em *O mandarim*.

Rendendo-nos às “facilidades da analogia” apontadas por Chion, podemos também perceber que, a partir dos filmes aqui estudados e das citações recorrentes da frase de Gance, Bressane entende o cinema como música. Nesse sentido, o diretor se afasta da dramaturgia clássica (teatro) e da literatura narrativa para pensar as imagens em termos musicais: rimas, variações, repetições.

Claro que reconhecemos, como Chion, que imagens e sons são elementos muito diferentes, mesmo que por vezes intercambiáveis (ambos possuem em comum o ritmo, o comprimento de onda etc.). Mesmo assim, ainda parece útil mantermos a metáfora que, inclusive, pode ser lida mesmo no sentido inverso: se o cinema pode ser entendido como música, Bressane também a música pode ser entendida como cinema.

Em Bressane, a música não é mero acessório para as imagens. A presença do elemento musical quase sempre é auto-referente: a música aponta para si mesma, evidenciando sua presença e convidando (ou obrigando) o espectador a buscar seus significados. Se, em um filme narrativo clássico, pode ser desejável que não se “perceba” conscientemente a presença da música para que, dessa maneira, ela possa cumprir de maneira mais eficaz suas funções narrativas (como pontuar as cenas e colaborar na construção de atmosferas), em Bressane se dá justamente o contrário: quanto mais se prestar atenção à música e às suas nuances, quanto mais o espectador já tiver informações prévias sobre essa mesma música, mais ele poderá participar do

¹¹⁴ Michel Chion, op. cit., p. 295.

“jogo” proposto pelo diretor. Trata-se de um cinema que funciona como um jogo de montar, um cinema em que os vários fragmentos surgem da imaginação e da erudição de seu diretor. Dessa característica tão pessoal e personalista de seu cinema (alguns diriam “autoral”), surge a possibilidade de pensarmos em um “paideuma”, semelhante àquele construído pelos poetas concretistas. O “paideuma” de Bressane, um índice de suas “obsessões, teria que contar, principalmente, com o modernismo de Oswald, a música popular brasileira das décadas de 1920 e 1930, o cinema pornográfico, os sermões do Pe. Vieira, Machado de Assis etc.

Porém, ao pensarmos nas escolhas que Bressane faz dentro de cada um desses temas (como as relações de significado que ele constrói com os personagens da música popular brasileira em *O mandarim*), não faz sentido pensar em novos “paideumas”. Precisamos recorrer a uma outra idéia, desenvolvida por Gilles Deleuze e Felix Guattari no primeiro volume de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*: o conceito de “rizoma”.

Em primeiro lugar, cabe esclarecer que tomamos emprestada a idéia de “rizoma” no que ela pode nos auxiliar a analisar certos procedimentos do cineasta Julio Bressane. Usando o conceito com certa liberdade, podemos encontrar afinidades entre as escolhas estéticas de Bressane e o conceito dos autores franceses.

O rizoma é uma palavra que, originalmente, refere-se ao reino vegetal. Logo em sua primeira imagem, *O mandarim* traz uma folhagem de vegetação, sendo que a relação que o filme estabelece com a flora é intensa (por exemplo, Villa-Lobos / Raphael Rabello executa o “Choro n. 1” sob a copa de uma árvore). O espaço natural do Rio de Janeiro, com seu relevo e vegetação, está sempre presente no cinema de Bressane, e não será diferente em *O mandarim*.

Lembremos também que as favelas cariocas (morros onde, segundo o mito, teria surgido o samba “autêntico”) normalmente têm nome de árvores (Mangueira, Salgueiro etc.). Paola Berenstein Jacques aponta para o fato das favelas crescerem de maneira semelhante à vegetação, ou seja, de acordo com as possibilidades geográficas. Esse comportamento das favelas é interpretado pela autora como um “rizoma”. Em seu estudo sobre Hélio Oiticica e a arquitetura das favelas, ela escreve que:

o “sistema de pensamento” da erva / rizoma é o oposto da árvore / raiz (...) O sistema erva / rizoma é o pensamento da multiplicidade, em oposição ao pensamento binário; é uma cultura acentrada e instável, em oposição à cultura arborescente e enraizada. (...) O rizoma não tem imagem precisa. O que importa é mais o processo que a imagem

formal, é o próprio movimento, o germinar, o crescimento, o ímpeto.¹¹⁵

Deleuze e Guattari, por outro lado, explicam o rizoma, partindo da origem botânica do termo, como uma estrutura que apresenta “nós” que eliminam a necessidade de uma raiz principal (ou ponto de partida), que é substituída por raízes múltiplas ou secundárias, que se desenvolvem formando uma “obra total”. Esse sistema é chamado de “rizoma”.¹¹⁶

Ao contrário da árvore que tem um ponto central de onde parte seus galhos, no rizoma “qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”. O rizoma é descentrado e não apresenta um ponto ou uma ordem fixa.¹¹⁷

No rizoma existem somente linhas (ou, fazendo uma analogia com o cinema e Bressane, “encontros”): o rizoma “pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer” e também ser retomado “segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas”.¹¹⁸ O rizoma é, ainda, “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”.¹¹⁹

Com essas definições, já podemos pensar em como Bressane entende a música popular brasileira: um grande rizoma, em que “qualquer ponto pode ser conectado a qualquer ponto”. Assim sendo, as escolhas de personagem e intérprete em *O mandarim*, mesmo criando vários significados, poderiam, em tese, ser substituídas por outras que, certamente, gerariam outros vários significados. O exemplo mais óbvio é em Villa-Lobos / Tom Jobim, uma relação óbvia que se desdobra em Villa-Lobos / Raphael Rabello e Tom Jobim / Edu Lobo.

Porém, Deleuze e Guattari também escrevem que:

Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados.¹²⁰

¹¹⁵ Paola Berenstein Jacques, **Estética da ginga**, p. 108.

¹¹⁶ Gilles Deleuze e Felix Guattari, **Mil platôs: esquizofrenia e capitalismo**, p. 14.

¹¹⁷ Idem, p. 15

¹¹⁸ Idem, p. 18.

¹¹⁹ Idem, p. 22.

¹²⁰ Idem, p. 15.

Aqui, o cinema de Bressane começa a se afastar do conceito de “rizoma”: em seus filmes nota-se uma série de recorrências, de “obsessões”. A imaginação e a memória afetiva de Julio Bressane organizam a estrutura da música popular brasileira apresentada em *O mandarim*. De qualquer maneira, a liberdade apresentada em suas associações (principalmente entre personagens e intérpretes) ainda mantém semelhanças com a estrutura descrita por Deleuze e Guattari.

O mandarim insiste nas imagens da natureza numa tentativa também de aludir à idéia de “rizoma” (raiz), um emaranhado de relações entre os atores do filme e os personagens que eles representam, entre o passado e o presente da música popular. Uma rede que não funciona simplesmente ligando erudito e popular, nacional estrangeiro, ou diferentes classes sociais, mesmo porque essas categorias não totalmente estanques.

Transcrição

O Pe. Antônio Vieira, retratado em *Sermões: a história de Antônio Vieira* (1989) é uma das presenças no paideuma de Bressane. Em um texto sobre o cantor Vassourinha, Bressane cita Vieira:

suponhamos que, diante de uma visão estupenda, saiam os sentidos humanos fora de sua esfera e inaugurem o ver com os ouvidos e o ouvir com os olhos.¹²¹

Assim como na frase de Abel Gance, aqui existe uma inter-relação entre o ver e o ouvir, entre imagem e som, entre cinema e música. Sobre *Sermões*, Bressane explica como se apropriou de Vieira:

Um dos procedimentos do Vieira é o de transcrever textos alheios. Então essa foi a idéia: pegar clichês de filmes clássicos para sugerir o que ele fazia com o texto, proceder na imagem como ele procedia com o texto.¹²²

¹²¹ Julio Bressane, **Alguns**, p. 10.

¹²² Em: **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, p. 25.

O que em Vieira interessa a Bressane é a mesma idéia de tradução semiótica (ou seja, de transposição de uma linguagem para outra) que anima a poesia dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Segundo Ismail Xavier:

na fórmula de Haroldo de Campos: “... gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado da cultura em presente de criação”. Adiante, no mesmo texto, Haroldo fala do “efeito de mosaico” na reunião de fragmentos do passado, expressão que pode ser referida a boa parte dos filmes de Bressane, dada a articulação, num campo de sincronia, de motivos variados da história da cultura: a constelação barroca, as vanguardas históricas, o modernismo oswaldiano, a poesia concreta, os gêneros do cinema e a música popular.¹²³

Em vários de seus textos, Bressane aponta interpretações inter-semióticas, às vezes trocando, como no exemplo de Vieira, os olhos pelos ouvidos. Assim, o músico Benedito Lacerda se torna um “flautista-pintor”, “artista-natureza que pinta com flauta os jardinzinhos floridos”.¹²⁴ O desenhista Antônio Nássara (citado em uma cena de *Tabu* por Lamartine / Caetano) é “inventor interdisciplinar máximo do traço-música”.¹²⁵ E, ainda, sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis: “tem como um de seus perfumes o caráter interdisciplinar, pois situa-se numa fronteira de baixa definição, é livro no limite do filme, da música, da pintura e do... livro”.¹²⁶

Seguindo a fórmula de Vieira através dos ensinamentos dos irmãos Campos, Jean-Claude Bernardet mostra que Bressane “cria cruzamentos de signos, temas, obras marcantes da cultura brasileira, cuja decifração é proposta ao espectador”.¹²⁷

Ainda sobre o tema da tradução inter-semiótica, Bressane escreve sobre *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968), filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet:

Bach, esplendor barroco, recebe uma tradução intersemiótica fortíssima de Straub. O filme se caracteriza pela maneira com que nele se revezam a imagem pictórica e a imagem musical. Ao invés da

¹²³ Ismail Xavier, “Roteiro de Julio Bressane”, p. 16.

¹²⁴ Julio Bressane, op. cit., p. 13.

¹²⁵ Idem, p. 18.

¹²⁶ Idem, p. 51.

¹²⁷ Jean-Claude Bernardet, “Sermões e a cultura barroca”, em: Bernardo Vorobow; Carlos Adriano (orgs.), **Julio Bressane: cinepoética**, p. 105.

multiplicidade de imagens (notas musicais), arabescos e contorções, de uma câmera que explode todos seus recursos de compreensão e apreensão da luz, Straub contrapõe ao ofuscante barroco musical um plano fixo, com seu rigor barroco, barroco aqui presente na ausência de movimento de câmera, o excesso na secura da câmera, em concentração máxima, redução máxima, extremista, explosiva.

O plano fixo de rigoroso enquadramento, em ouvido absoluto, é tradução intersemiótica radical, poética, sugerindo, fazendo passar notas musicais em sua seqüência ritmada por sombras alusivas fotogramas luminosos com seus muitos grãos. E, em cada grão, uma marca de luz. Em cada marca de luz, a vida... duração pura transformando-se em melodia...

O movimento gera uma forma, a forma põe-se em movimento, a relação puramente intelectual tinge-se de emoção. A imagem da música, continuamente retomada, será sempre fonte, nascente viva deste filme.¹²⁸

No texto, percebemos como Bressane aprendeu as lições de Straub: o plano fixo, “barroco”, criando “uma concentração máxima, redução máxima, extremista, explosiva”. Assim também são as cenas de performance musical em *Tabu* e *O mandarim*: rigorosamente enquadradas, preocupadas apenas com o mínimo gesto do intérprete e evitando a todo custo a “multiplicidade de imagens (notas musicais), arabescos e contorções, de uma câmera que explode todos seus recursos de compreensão e apreensão da luz”.

A tradução semiótica descarta, nesse caso, as relações mais óbvias e fáceis: a música de Bach é conhecida pelos contrapontos, a polifonia de vozes, o “excesso” de notas. Bressane descarta uma tradução direta desses elementos: no caso, excesso de notas não precisa querer dizer excesso de planos. Os adornos da música barroca, como os trinados, não devem ser traduzidos por “arabescos e contorções”. O que se apreende (e se aprende) de (com) Bach é seu rigor. Um “rigor barroco”, aqui traduzido como “na ausência de movimento de câmera, o excesso na secura da câmera, em concentração máxima, redução máxima”. Traduz-se não um ou outro elemento formal, separadamente, mas todo um estilo, em sua faceta mais radical.

Michel Chion também analisa o filme de Straub e Huillet. Para ele, o problema do filme é a relação entre a “causa” da música (o instrumento musical) e o som; relação entre espaço exterior e interior. A dificuldade, ainda segundo Chion, seria filmar a

¹²⁸ Julio Bressane, **Fotodrama**, p. 12.

“causa” do som, relacionando essa “causa” com o que é ouvido. Isso se torna ainda mais complicado quando o intérprete não oferece a si mesmo como espetáculo, o que pode transformar as imagens em algo enfadonho.¹²⁹

Porém, Chion completa que o resultado, em Straub e Huillet, é “uma das obras mais exatas jamais feitas sobre a vida cotidiana de um compositor. (...) vida cotidiana que se resume em uma palavra: trabalho”.¹³⁰

A forte relação entre Bach e Vieira (e entre os filmes de Straub e Huillet com o de Bressane) é transformar o resultado do “trabalho” de seus retratados (música no primeiro caso e literatura, oratória, no segundo) em cinema através de semelhantes escolhas: o rigor do plano fixo, “barroco”, de longa duração. Bressane escreve sobre o filme de Straub que “a imagem da música (...) será sempre fonte, nascente viva deste filme”.

A “imagem” da música: uma aproximação entre o olho e o ouvido. A busca por traduzir a música em imagens e vice-versa. Esse também desafio de *O mandarim*. Em Bressane, o mínimo de elementos criam também “o excesso na secura da câmera, em concentração máxima, redução máxima, extremista, explosiva”. Escreve Ismail Xavier:

Seu tecido de imagem e som se faz pólo mediador, lugar de passagem que abriga, sem deter, o fluxo do que se deve fazer memorável. Tal evocação, original pela forma, marca muito bem o descarte dos ideais de pureza, de homogeneidade, de evolução da obra por endogenia.¹³¹

Enquanto deixa de lado as idéias de pureza e homogeneidade, Bressane valoriza a performance. Assim, o momento da filmagem torna-se crucial. O ator Fernando Eiras, sobre o método de trabalho de Bressane, diz que “na hora da filmagem, na hora do set, há uma atmosfera (...) de muita novidade”:

Ele não sabe exatamente qual é o filme que está sendo feito, porque seria menos interessante, seria menos prazeroso se ele já definisse tudo absolutamente, antes de fazê-lo. Deixar algo em aberto, é deixar para nós a possibilidade de ter alguma coisa nova até o último instante.¹³²

¹²⁹ Michel Chion, op. cit., pp. 267-268.

¹³⁰ Idem, p. 270.

¹³¹ Ismail Xavier, “Troca de olhares, com o ouvido à espreita”, em: Bernardo Vorobow; Carlos Adriano (orgs.), **Julio Bressane: cinepoética**, p. 59.

¹³² Em: **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, p. 94.

Essa liberdade aproxima ainda mais o cinema de Bressane às propostas tropicalistas, para quem a performance era elemento chave.

Mandarim

Sobre a importância da música em Bressane, escreve Ismail Xavier:

Desde o início, são freqüentes os momentos de escuta de uma canção integral, em gravação antiga, que vem para se relacionar de formas variadas com a imagem, numa articulação em que a música impõe a sua duração de começo a fim. Mais do que dar o tom, ela se faz um momento especial que podia ser de desconcerto nos filmes de 1969-70 ou, mais tarde, de festa, como em *Tabu* e *Mandarim*. Nestes dois filmes, Bressane altera a regra do jogo e, ao invés da música como som off, traz à cena a voz e a performance do cantor. Sem grande aparato, temos o momento vocal que, na sua aparente informalidade, impõe a vivacidade e a técnica de uma locução discreta, enquanto a duração do plano permite recuperar o grão da voz e suas nuances, a dimensão reveladora da canção popular. O máximo no mínimo.¹³³

Em *O mandarim*, a explicitação da realização do filme cria um espaço (o Rio de Janeiro mítico do Copacabana Palace) e um tempo para a narração, além de criar um princípio organizador (a memória, as “obsessões” de Bressane) para as escolhas envolvendo a música popular brasileira. Esse princípio de organização é reforçado no último plano do filme, uma dedicatória “às avessas”: ao invés do filme ser dedicado a Mário Reis, é o cantor, em um bilhete manuscrito, que dedica o filme para “Julinho”. Como que pinçado de uma caixa de souvenirs particulares, o bilhete é mais um elemento de memória na construção da narrativa.

Se o samba é uma arte que prescinde de diploma, sendo uma arte intuitiva, como repetem personagens em *Tabu* e *O mandarim*, não precisaria de um cânone. Porém, o esforço de Bressane parece ser na construção de seu próprio cânone. A presença de Welles em *O mandarim* reforça essa idéia: Welles e *Cidadão Kane*, cânones do cinema

¹³³ Em: Ismail Xavier, “Roteiro de Julio Bressane”, p. 12.

moderno por excelência: o filme de 1941 ocupa, há quatro décadas, o primeiro lugar na lista de “melhores filmes de todos os tempos” realizada pela revista britânica *Sight and Sound*. A partir desse cânone cinematográfico, Bressane tece um cânone musical particular. A música popular brasileira, o seu próprio “Rosebud”, seu próprio “herói fechado”, cheio de mistérios e desvãos. Uma música que parece, às vezes, funcionar como uma estrutura viva, independente, como um “rizoma”: o que Bressane oferece são lampejos, fragmentos que, organizados de uma maneira pelo cineasta, podem ser reorganizados pelo público, realizando assim uma característica do conceito de Deleuze e Guattari: a possibilidade, no “rizoma”, dos pontos serem ligados de maneira livre, sem uma estrutura prévia. Um jogo de armar.

Jogo que sempre está no cerne do cinema de Bressane. Em seu tabuleiro, cabem a rebeldia radical de Welles e a ironia lasciva de Oswald; a alegria carnavalesca de Lamartine e a “elegância discreta” de Mario Reis. Jogo em que se debatem, de um lado, o país histórico e, do outro, o mítico. Em *O mandarim*, assim como na *Vie de Rossini*, de Stendhal, a realidade histórica cede lugar para a fantasia sobre os personagens representados. Realidade e fantasia se cruzam e se interpenetram.

Se lembrarmos a famosa fórmula (“*print the legend*”) de *O homem que matou o facínora*, de John Ford (filme sobre as contradições na origem dos Estados Unidos), podemos tentar entender em outra chave (talvez, em uma chave tropicalista) a idéia de “western de terceiro mundo”, que é como se auto-define *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla.

No filme de Ford, a fórmula é explícita: “quando a lenda for mais forte que a história, imprima-se (divulgue-se) a lenda”. No Brasil, em nossos “westerns de terceiro mundo”, tudo é um pouco mais complicado. Em seus filmes, Bressane persegue um paideuma e busca construir um cânone para abalar todos os cânones, que “abale todas as estruturas”, como disse Caetano em um famoso discurso proferido no teatro Tuca, em setembro de 1968, São Paulo, durante a efervescência do movimento tropicalista.¹³⁴

O mandarim atualiza a tradição da música popular brasileira. Nas palavras de Ismail Xavier, isso é recorrente no cinema de Bressane, no qual:

trata-se sempre de atualizar um legado, retirar certas pérolas da penumbra, projetar luz nova sobre um trabalho. Marcar uma

¹³⁴ Em: Sérgio Cohn e Frederico Coelho (orgs.), **Tropicália**, pp. 158-159.

aproximação, sem dúvida, mas também uma diferença que se assinala na forma indireta da evocação que não perde a evidência assumida.¹³⁵

O intermediário, duplo de Bressane, que realiza essas aproximações e diferenças dentro da estrutura de *O mandarim* é Mario Reis. O título do filme nos informa algo importante sobre esse personagem: historicamente, os mandarins eram membros da burocracia da China imperial: oficiais cultos, conhecedores de poesia, literatura e do confucionismo, que executavam atividades de Estado e eram selecionados obedecendo a uma rigorosa seleção. Numa analogia grosseira, seriam algo próximos dos contemporâneos membros do corpo diplomático chamados “adidos culturais”, mas realizando atividades no âmbito interno do país.¹³⁶

Mario Reis era também burocrata: ao se “retirar” da vida artística no final dos anos 1930, o cantor assumiu o cargo de oficial de gabinete do então prefeito do Distrito Federal, cônego Olympio Mello.

Para Bressane, Mário Reis é *O mandarim*: o homem culto da classe média que tinha sensibilidade perceber o que de importante se passava a sua volta: o samba nos morros, o microfone elétrico, o rádio. Um burocrata-artista, um artista-burocrata, e aqui podemos fazer uma aproximação de Mario com as contradições que José Miguel Wisnik apontava a partir de Mario de Andrade.

Por um lado, podemos ver alguma semelhança entre o projeto de cinema de Bressane e as idéias do escritor modernista que recomendava que se aproveitasse a tradição folclórica e popular para retrabalhá-la em uma chave erudita. Era exatamente a fórmula que Villa-Lobos usou em várias de suas composições, sendo o “Choro n. 1” (que vemos interpretado em *O mandarim*) apenas um exemplo.

Lembremos também a idéia de Mario de Andrade sobre o “intérprete traidor”:

Intérprete traidor é o que se serve da obra de arte alheia para se revelar a si mesmo. O intérprete traidor é o criador frustrado, o que não podendo objetivar a sua imaginação criadora por uma incapacidade qualquer revela essa sua personalidade, o que faz dentro dela objeto de prazer estético, por meio de obras já construídas. Mais uma vez insisto em notar que não dou nenhuma intenção pejorativa aos termos que emprego. A estética não sendo uma crítica mas um

¹³⁵ Ismail Xavier, op. cit., p. 14.

¹³⁶ Sobre os mandarins na China imperial, ver John King Fairbank, **China: a new history**, e Endymion Porter Wilkinson, **Chinese history: a manual**.

ramo de estudos de verificação está isenta de censuras, dá conselhos, mostra, verifica.¹³⁷

Cada intérprete em *O mandarim* pode ser entendido como uma espécie de “intérprete traidor” na medida em que esses músicos “revelam suas personalidades por meio de obras já construídas”. Assim, quando Gil canta Sinhô, por exemplo, quem passa a ser melhor compreendido por nós é Gil. Tal compreensão passa pela valorização da performance do ator / cantor como expressão maior de significado. Mas, claro, não podemos, em nenhuma hipótese, dizer que cada um desses intérpretes seja, citando Mario de Andrade, um “criador frustrado”, “incapaz de objetivar sua imaginação criadora por uma incapacidade”.

O intérprete ideal — assim como o ouvinte ideal — seria para Mario de Andrade o puramente receptivo, aquele que, nas palavras de Gilda de Mello e Souza, estivesse “disposto a amar”, soubesse se despojar dos ídolos de toda a espécie, das verdades transitórias, dos preconceitos adquiridos através dos anos, da vengança descabida, para se nortear, sobretudo, pela compreensão exata do passado.¹³⁸

É exatamente esse estado receptivo que o cinema de Bressane pede de seu público. É necessário “se despojar dos ídolos de toda a espécie, das verdades transitórias, dos preconceitos adquiridos através dos anos”. Ver Bressane, numa experiência inter-semiótica, é ouvir Bressane. E quem melhor formula a experiência de ouvir sem preconceitos é Gilda de Mello e Souza (através de Mario de Andrade).

Lembrando o paralelo entre *O mandarim* e *Cidadão Kane*, podemos pensar que também em Welles os diferentes pontos de vista sobre a vida de Charles Foster Kane seriam “interpretações traidoras” da vida do personagem. Justamente porque, no final das contas, nenhuma delas prevalece sobre a outra. Todas se interpenetram, se modificam, se complementam. Cada personagem possui o seu próprio Kane, e ninguém o possui verdadeiramente, já que ele é um “herói fechado”.

O resumo dos diferentes relatos encontra sua representação visual em um plano próximo ao final do filme de Welles, que mostra as muitas facetas de seu personagem principal refletidas num jogo de espelhos:

¹³⁷ Mário de Andrade, **Introdução à estética musical**, p. 64.

¹³⁸ Gilda de Mello e Souza, “Prefácio”, em: Mario de Andrade, op. cit., p. XIX.

Figura 7

“Cidadão Kane”: o personagem em um abismo de reflexos

Temos aqui a representação visual da fragmentação do personagem de Charles Foster Kane. Da mesma maneira, por um jogo de deslocamentos paródicos, Bressane cria um retrato multifacetado da canção popular brasileira. Assim como em Kane, cada intérprete “traí” seu personagem ao misturar sua própria figura e a figura retratada.

A música em *O mandarim* aparece como os relatos dos personagens em *Kane*: cada performance musical presente no filme de Bressane parece querer construir sua própria tradição; porém, essa tradição não é de ninguém. Para Bressane, a música popular brasileira é também um “herói fechado”, um jogo de espelhos (de repetições, de variações).

Se o mote é a repetição, a variação, podemos também lembrar a famosa frase de Paulo Emilio Salles Gomes sobre nossa “incapacidade criativa de copiar”.¹³⁹ O brasileiro seria criativo, enfim, por uma “incapacidade”, palavra que Mario de Andrade também utiliza para explicar sua idéia de intérprete ideal: por sermos incapazes de criar, nos esvaziáramos para deixar surgir uma criação alheia.

Mas, como bem mostram *Tabu* e *O mandarim*, esse esvaziamento é impossível. Estamos repletos de recalques que desejam vir à tona e que realmente o fazem durante o carnaval. Segundo Ismail Xavier, “o debate do moderno cinema brasileiro com as questões de mercado e com a linguagem nele hegemônica fecha um ciclo de retomada

¹³⁹ Ver Paulo Emilio Salles Gomes, **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**.

das questões do Modernismo”.¹⁴⁰ É nesse sentido que o cinema de Bressane lança mão das idéias de Mario de Andrade, da antropofagia de Oswald, do tropicalismo, do Cinema Novo para retrabalhar o samba e a Bossa Nova e, de quebra, Orson Welles etc.

Em *O mandarim*, é recorrente que os atores olhem diretamente para a câmera, enquadrados frontalmente. Há também o caminhar em direção à câmera (Mario Reis em dois momentos, Noel Rosa / Chico Buarque em outro). Em certas passagens, os atores, além de olharem diretamente para a câmera, a utilizam para fazer comentários à parte (diante da vidente, Mario Reis volta-se à câmera e diz “estou frito”; em outro momento, a personagem de Giulia Gam levanta a cabeça para encarar longamente a câmera que a enquadrava em *plongée*).

Ismail Xavier escreve que, em Bressane,

o mundo diegético se fragmenta, podendo chegar a uma presença radicalmente residual. Mesmo quando mais encorpado, ele não “segura” a câmera, pois esta busca outras paragens e produz material para interpolações, ora observando sem pressa o mar e a montanha, ora um rosto fixo, a rua, os jardins em paz. Ela perambula, cria seu próprio interesse, ou se assume como extensão do corpo, como quando, em plena integração com a trilha sonora, faz movimentos aptos a compor, com a copa das árvores, uma coreografia em sintonia com a canção carnavalesca, como em *Tabu* (1982) e *O mandarim* (1995).¹⁴¹

A partir dessas observações, podemos dizer que *O mandarim* tem parentesco com o gênero musical não apenas pelo tema em si ou pela sucessão de números musicais apresentados. Há também uma relação mais delicada, subterrânea: nos musicais clássicos de Hollywood ou nas chanchadas brasileiras, as apresentações de canto e dança surgem como momentos em que a construção de um espaço-tempo ficcional se rompe. Dentro desse gênero, esses momentos (e apenas esses momentos) permitem que o ator olhe diretamente para a câmera, explicitando um espetáculo consciente da presença do espectador.

¹⁴⁰ Ismail Xavier, **Alegorias do subdesenvolvimento**, p. 271.

¹⁴¹ Em: Ismail Xavier, “Roteiro de Julio Bressane”, pp. 9-10.

“O mandarim”: a diegese desconstruída; o olhar em direção à câmera

Essa autoconsciência, em *O mandarim*, é mais um diálogo com o cinema moderno. Bressane toma as chanchadas como modelo e como inspiração, mas utiliza procedimentos que remontam a Welles e Jean-Luc Godard: a construção em “tableaux” e os tempos mortos no começo e final do plano, além da montagem de atrações de Eisenstein.

O mandarim é, portanto, produto de uma cultura erudita que traz como tema a canção popular brasileira, uma manifestação “popular”. Surge uma tensão entre a forma complexa do filme e a aparente simplicidade dos sambas e dos temas carnavalescos. Dentro dessa dicotomia, Mario Reis é uma espécie de símbolo particular: homem que realiza, ao menos dentro do imaginário de Bressane, a união entre a utopia do carnaval e o cotidiano da vida. Mario Reis é um signo, resultado do cruzamento da história da música popular com a memória afetiva de Júlio Bressane. O patrimônio histórico e cultural se transforma em matéria-prima a serviço de uma memória íntima.

A tradição da música popular brasileira em choque. Como diz Celso Favaretto, apontando a falta de ingenuidade com que a Tropicália observa a tradição, “o Brasil não é tratado como essência mítica, perdida — espécie de paraíso devastado” (FAVARETTO, 1995, p. 147). Para Bressane, a cultura brasileira também não é um paraíso devastado (apesar de vivermos, como sugere *Tabu*, em um “paraíso tropical perdido”), mas um elemento presente, em que toda a tradição encontra-se viva, pronta para ser retrabalhada e resignificada.

Os filmes do diretor demandam um espectador que, na recepção da obra, simule a atitude do intérprete ideal de Mario de Andrade e esteja “disposto a amar”. “Alguém cantando longe daqui, alguém cantando longe, longe...” Nesse exemplo de Caetano,

fala-se simplesmente do ato de cantar, sem que se saiba exatamente o quê se canta. No cinema de Bressane, muitas vezes é mais importante a imagem em si, o próprio ato de olhar, do que a concatenação imediata de uma imagem com outra na tentativa de construção de um sentido lógico. Ao invés disso, temos sensações, rimas, sensibilidades mais próximas ao ouvido do que à lógica racional.

Esses trechos normalmente desprezados de material filmado, que em outra concepção de cinema não estariam no corte final do filme, anunciam a própria realização de *O mandarim*, mas também introduzem, de forma sutil, a idéia do registro e da memória: qualquer material filmado, ainda que descartado na montagem final, é capaz de ser recuperado e reavaliado.

Tropicália 2

Se a música é inspiração para o cinema de Bressane, o cinema foi inspiração para o Tropicalismo. Caetano Veloso – que trabalhou crítico de cinema em sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação, e tinha pretensões de se tornar cineasta – escreve que:

é notório que Godard é uma referência fundamental para mim. Em entrevistas, no livro *Verdade tropical*, em toda parte, repito que o cinema de Godard foi um dos principais inspiradores do Tropicalismo.¹⁴²

Godard entra de chofre em uma tradição musical que se inicia no começo do século XX (e mesmo antes). A consolidação do samba como elemento da identidade nacional é assim descrita por José Miguel Wisnik:

Desenvolvida ao longo dos anos vinte (com Sinhô, João da Baiana, o próprio Donga), trinta (com Ismael Silva, Wilson Batista, Noel Rosa, Assis Valente), quarenta (com Dorival Caymmi e Ari Barroso), cinquenta (Geraldo Pereira), a tradição do samba vai ganhando, mais que sua cidadania, a condição de emblema – entre malandro e apologético – do Brasil.¹⁴³

¹⁴² Caetano Veloso, **O mundo não é chato**, p. 208.

¹⁴³ José Miguel Wisnik, “Entre o erudito e o popular”, in: Jorge Schwartz (org.), **Da antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950**, p. 306.

Grande parte das cenas de *O mandarim*, compreendidas dentro de um contexto histórico, se passam nesse cenário, momento em que a cultura brasileira passava por uma “normatização”, nas palavras de Antonio Candido.¹⁴⁴ O samba e a música popular se consolidavam como símbolos da “brasilidade”, que entrou em contato com um componente moderno (e, para muitos, estrangeiro), com a Bossa Nova. Novamente Wisnik:

A evolução da Bossa Nova proporcionou elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos sessenta, nos quais a democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimento e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as raízes nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas mas como integrantes de uma lógica paradoxal e complexamente contraditória que nos distinguia e ao mesmo tempo nos incluía no mundo.¹⁴⁵

Agora o país estava ao mesmo tempo excluído e incluído no mundo. Essa “lógica paradoxal e complexamente contraditória” citada no texto seria levada ao ponto máximo com a *Tropicália*. Escreve Caetano Veloso, em 1966:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão com sétimas e nonas não resolve o problema. (...) Aliás João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira.¹⁴⁶

Corta para 1993. Dois anos antes do lançamento de *O mandarim*, Caetano Veloso e Gilberto Gil gravaram o álbum *Tropicália 2*. Se pensarmos na semelhança fonética entre as palavras, podemos pensar que a faixa que abre o disco, “Haiti”, num jogo de

¹⁴⁴ Ver Antonio Candido, “A Revolução de 1930 e a cultura”, em: **A educação pela noite e outros ensaios**, pp. 181-198.

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁶ Caetano Veloso, Revista *Civilização Brasileira*, n. 7, maio e 1966. Citado em Augusto de Campos, **Balanço da bossa e outros balanços**, p. 63.

variações, lembra o Taiti retratado por Murnau e Flaherty. Sobre essa letra, diz Caetano Veloso:

aparece uma visão da sociedade brasileira como mera degradação da condição humana. Claro que essas cenas de pesadelo surgem em mim num contexto de permanente preocupação com a idéia de Brasil. Tenho repetido que gostaria que compositores e cineastas brasileiros precisassem cada vez menos tomar o Brasil como tema principal. Sempre que penso isso, as canções de letras mais pessimistas me parecem mais desculpáveis do que as outras.¹⁴⁷

São “cenas de pesadelo”. Um delírio do compositor. A Tropicália se manifesta no delírio, um delírio que surge inclusive no título do filme de Glauber Rocha que Caetano coloca como a origem do movimento: *Terra em transe*.

Porém, em *Tropicália 2*, esse transe, esse delírio, passa a obedecer uma lógica mais afinada com o mercado. Na apresentação do disco, Caetano conta que criticava a postura de Gil e de outros integrantes do movimento original de, durante os anos 1970 e 1980, preocuparem-se com a produção dos discos, os detalhes das gravações. Segundo Caetano, ele exigia dos colegas algo mais visceral e espontâneo. Porém, como descreve na mesma apresentação, um encontro o fez mudar de idéia:

um dia Peter Gabriel veio me ver no estúdio da Polygram (...) [e] me aconselhou: o artista não deve produzir os próprios discos, a presença do produtor que se ocupará de conseguir, organizar e criticar os sons é necessária, para deixar o artista fazer sua coisa com calma e o resultado geral terá maior clareza.¹⁴⁸

Em sua revisão, a tropicália se rendia a certo “padrão de qualidade” imposto pelo mercado. Dois anos depois, Bressane faz *O mandarim*, filme que, comparativamente, é menos “agressivo” que *Matou a família* (feito dentro de uma lógica de agressão ao público) e menos francamente “lascivo” que *Tabu*.

Os tempos eram outros. Ainda seria possível, nos anos 1990, a estética radical dos anos 1960? Não teria sido essa mesma estética engolida (deglutida) e reciclada pelos padrões conservadores da indústria cultural?

¹⁴⁷ Em: Caetano Veloso, **Sobre as letras**, p. 42.

¹⁴⁸ Em: Caetano Veloso, **O mundo não é chato**, pp. 184-189.

De qualquer maneira, Bressane e Caetano, próximos desde *Bethania bem de perto*, continuam debatendo, cada qual à sua maneira, a tradição da música popular brasileira. Em *O mandarim*, a cena muitas vezes é vista através do buraco do disco de vinil. Uma afirmação de que, para se entender o país, é necessário ver / ouvir sua música.

5. (À guisa de) conclusão

*O lançamento da cruzada Tropicalista seria feito em uma festa no Copacabana Palace.*¹⁴⁹

Nas palavras de Ismail Xavier, o cinema de Bressane estabelece “um diálogo, já antigo, que afirma a música popular como referência central ao cinema brasileiro”.¹⁵⁰

Esse diálogo, que percorre todos os filmes do diretor, encontra-se de forma mais acentuada em *Tabu* e, principalmente, em *O mandarim*, dois filmes aqui analisados.

A grande dificuldade em se pensar o cinema de Bressane é sua qualidade fragmentária. A obra do diretor se manifesta como um prisma, que divide a luz e a espalha em várias direções. Da mesma maneira, uma imagem em Bressane possui vários significados que a constituem, e cada um parece criar uma nova direção para o olhar e a sensibilidade do espectador.

Fazer escolhas, dentro desse emaranhado de signos, se torna uma tarefa árdua. Aqui, em determinados momentos, refizemos a colagem de material que caracteriza o trabalho de Bressane. Esperamos que essa solução tenha servido para aproximar o leitor da sensibilidade de Bressane, e não o contrário.

Em seus “passeios pelos bosques da música popular brasileira” (parodiando Umberto Eco), Bressane recupera procedimentos do modernismo oswaldiano, do tropicalismo e os mistura com as “mitologias” da formação do Brasil: o descobrimento, o samba negro “autêntico” etc.

Bressane ao mesmo tempo afirma e nega essa mitologia, e desse duplo movimento nasce toda sua obra.

Inventor radical, busca referências no “barroco” do Pe. Vieira, e na transcrição dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos.

¹⁴⁹ Nelson Motta, publicado originalmente em Última Hora, 5 de fevereiro de 1968, citado em e Sérgio Cohn e Frederico Coelho (orgs), op. cit., p. 51.

¹⁵⁰ Ismail Xavier, “Troca de olhares, com o ouvido à espreita”, em Bernardo Vorobow; Carlos Adriano (orgs.), op. cit., p. 59.

Sua recriação da música popular brasileira possui, de maneira muito particular, semelhanças com o “rizoma” de Deleuze e Guattari.

O caldeirão onde todos elementos cozinham é o Rio de Janeiro.

Em certo sentido, o cinema de Bressane é o próprio Rio: suas curvas, seu relevo, suas praias, o mar.

Conhecer Bressane é antes de tudo, perder-se, sem mapa, nessa cidade-cinema: cidade-país.

Nas palavras do diretor:

Eu penso o cinema, e aí quero inscrever-me numa tradição de artistas que pensam seu objeto criativo, como um organismo intelectual demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida.

Onde tudo se traduz, tudo se dobra e desdobra. Chega à borda e transborda.¹⁵¹

Cineasta do transbordamento.

Cineasta da borda.

Cineasta do limite.

Tradutor do cinema e da música (além das artes plásticas, literatura etc.); prisma que, ao ser observado, arremessa o olhar, simultaneamente, a várias direções – o cinema de Bressane permanece como um signo que demanda ser contemplado, analisado e debatido.

Esperamos, com este trabalho, ter colaborado um pouco nesse sentido.

¹⁵¹ Julio Bressane, **Alguns**, p. 42.

Fichas técnicas

Tabu

Rio de Janeiro – 1982 – 35 mm – color e p&b – 95 min.

direção: Julio Bressane

roteiro: Julio Bressane

produção: Julio Bressane

fotografia: Murilo Salles

câmera: Murilo Salles e Julio Bressane

montagem: Radar (Leovigildo Cordeiro)

trilha sonora: Julio Bressane

som: Dudi Gupper e Guará (Guaracy Rodrigues)

cenografia: Luciano Figueiredo

figurinos: Vera Barreto Leite

maquiagem: Jacques Monteiro

letreiros: Óscar Ramos

assistentes de direção: Guará (Guaracy Rodrigues) e Luciano Figueiredo

direção de produção: Sylvio Lanna

companhia produtora: Julio Bressane Produções Cinematográficas

elenco: Caetano Veloso, Colé, José Lewgoy, Guará (Guaracy Rodrigues), Cláudia O'Reilly, Ligia Durand, Dedé Veloso, Mário Gomes, Sandro Solviati Siqueira, Sonia Dias, Arnaldo Brandão, Daniela Monteiro, Suzana de Moraes, Luciana de Moraes, Georgiana de Moraes, Tande Bressane, Marco Soares, Rosa Dias, Antônio Cícero, Aldira Alves dos Santos, Armandinho Macedo, Mariana de Moraes, Maria Monteiro, Ursula Westmacott, Shirley Alves, Christopher Crocker, Norma Bengell, Ethel Alvarenga, Guilherme Araújo

O mandarim

Rio de Janeiro – 1995 – 35 mm – color e p&b – 97 min.

direção: Julio Bressane

roteiro: Julio Bressane

colaboração no roteiro: José Lino Grünewald e Rosa Dias

produção: Julio Bressane e Vídeo Track

fotografia: José Tadeu Ribeiro

câmera: José Tadeu Ribeiro e Julio Bressane

montagem: Gilberto Santeiro

trilha sonora: Julio Bressane

música: Livio Tragtenberg

som: Toninho Murici

direção de arte: Roberto Granja

figurinos: Luciana Buarque

assistentes de direção: Rosa Dias e Tande Bressane

assistentes de montagem: Ana Lúcia Milhomens, Tande Bressane e Remier Leon

produção executiva: Cássio Maradei

produtor associado: Ivan Cardoso

direção de produção: Raquel Couto

elenco: Fernando Eiras, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gal Costa, Raphael Rabello, Edu Lobo, Gilberto Gil, Giulia Gam, Renata Sorrah, Guará Rodrigues, Drica Moraes, Rubens Santos, Costinha, Catarina Abdala, Paschoal Vilaboim, Daniela Arantes, João Rebello, Noa Bressane, Ivan Cardoso

Bibliografia

Livros

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALAMBERT, Francisco. “Indústria cultural no Brasil contemporâneo: tropicalismo, mídia, engajamento”. in: SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter. (Org.) **Brasil contemporâneo: crônicas de um país incógnito**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2006.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do reggae**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte; São Paulo: Edusp; Itatiaia, 1989.
- _____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo; Brasília: Martins; INL, 1972.
- _____. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. **Pequena história da música**. São Paulo; Brasília: Martins; INL, 1976.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Tipo Editor, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BASUALDO, Carlos. **Tropicália: a revolution in brazilian culture**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Lisboa: Horizonte, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- _____. Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural. in: SCHWARTZ, Jorge. (Org.) **Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. Valência / São Paulo: IVAM – Institut Valencià d’Art Modern / FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, Cosac Naify, 2002.

- _____. **O autor no cinema**. São Paulo, Brasiliense; Edusp, 1994.
- _____. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____.; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.
- BOECHAT, Ricardo. **Copacabana Palace**. São Paulo: DBA, 2004.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1987.
- BORNHEIM, Gerd et alli. **Cultura brasileira: tradição / contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 1987.
- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BRESSANE, Júlio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. In: ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates; 149)
- CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- _____. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- _____. **No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1990.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios; 28)
- _____. **Luz neon: canção e cultura na cidade**. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 1995.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1998.
- CANUTO, Roberta. (Org.) **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1991.
- CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- _____. **Carmen**. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- _____. **Chega de saudade**. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.) **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira; Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.
- Cinema inocente: retrospectiva Júlio Bressane 2003**. São Paulo: SESC, 2003.
- COHN, Gabriel. (Org.) **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987.
- COHN, Sérgio; COELHO, Frederico. (Org.) **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Coleção Encontros)
- _____. (Org.) **Gilberto Gil: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Coleção Encontros)
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. (Org.) **A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. **Popular cinema in Brazil**. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- DIAS, Márcia Tostas. **Os donos da voz**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro Jorge Zahar: 2006.
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 2003.
- DUNN, Christopher. **Brutality garden: tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- FAIRBANK, John King. **China: a new history**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Max Limonade, 1986.
- GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1981.
- GARCIA, Walter. **Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GIRON, Luís Antônio. **Mário Reis: o fino do samba**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- GUERRINI Jr., Irineu. **A música no cinema brasileiro dos anos 60: inovação e diálogo**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA/USP, São Paulo, 2002.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas a partir da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997. (Série Temas; 41)
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. **Brazilian cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.
- LEAMING, Barbara. **Orson Welles: uma biografia**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MALTZ, Bina. **Antropofagia e tropicalismo**. Porto Alegre: UFRGS, 1993.
- MARCONDES, Marcos Antônio (ed.) **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. 2a. edição. São Paulo, Art Editora; Publifolha, 1999.
- MARIZ, Vasco. **A canção popular brasileira**. São Paulo: Francisco Alves, 2004.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: UnB, 1990.
- McCANN, Bryan. **Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil**. Londres: Duke University Press, 2004.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. **João Gilberto**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MENDONÇA, Sonia Regina de. **História do Brasil recente: 1964-1992**. São Paulo: Ática, 1996.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopia**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)

- _____. **História & música: história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- NETO, Torquato. **Torquatália: obra reunida de Torquato Neto.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NOVAES, Adauto. (Org.) **Anos 70: ainda sob a tempestade.** Rio de Janeiro: Aeroplano, SENAC Rio, 2005.
- NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil, v. 3.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAIANO, Enor. **Tropicalismo.** São Paulo: Scipione, 1996.
- PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher. (Org.) **Brazilian popular music & globalization.** New York, Routledge, 2002.
- PUPPO, Eugenio & HADDAD, Vera. (Org.) **Cinema Marginal do Brasil e suas fronteiras.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito.** São Paulo: Brasiliense, 1999.
- RAMOS, Fernão. (Org.) **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. **Cinema Marginal (1968-1973).** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____.; MIRANDA, Luiz Felipe. (Org.) **Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Editora Senac, 2003.
- RAMOS, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia.** São Paulo: Globo, 2007.
- REIS, Flávio. **Cenas marginais: Glauber, Sganzerla, Bressane.** Edição do Autor, 2005.
- RINGER, Fritz K. **O declínio dos mandarins alemães.** São Paulo: Edusp, 2000. (Clássicos; 19)
- RISÉRIO, Antônio et alli. **Anos 70: trajetórias.** São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.
- _____. (org.) **Gilberto Gil: Expresso 2222.** Salvador: Editora Corrupio, 1982. (Baianada; 3)
- _____.; GIL, Gilberto. **O poético e o político e outros escritos.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

- SANTAELLA, Lucia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986.
- SANTI, Luiz Otávio de. **Uma voz no cinema**. São Paulo: Cone Sul, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando A. (Org.) **História da vida privada no Brasil, v. 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARTZ, Jorge. (Org.) **Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. Valência / São Paulo: IVAM – Institut Valencià d’Art Modern / FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, Cosac Naify, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SKIDMORE, Thomas E. **Brasil, de Castelo a Tancredo: 1964-1985**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de “Macunaíma”**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)
- SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2005.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.
- TEIXEIRA, Francisco M. P. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Global, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. **Música popular: teatro & cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

- VALENÇA, Suetônio Soares. **Trá-lá-lá: Lamartine Babo**. Rio de Janeiro: Velha Lapa, 1989.
- VALENTE, Heloísa de A. Duarte. (Org.) **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2007.
- VASCONCELLOS, Gilberto & SUZUKI Jr., Matinas. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. in: FAUSTO, Boris. (Org.) **História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- VELOSO, Caetano. **Letra só / Sobre as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Unicamp; São Paulo: Pontes, 1991.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 1995.
- VILAÇA, Mariana Martins. **Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2004.
- VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos. (Org.) **Júlio Bressane: cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.
- WILKINSON, Endymion Porter. **Chinese history: a manual, revised and enlarged**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005. (Coleção Folha Explica; 68)
- WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”. in: BOSI, Alfredo. (Org.) **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 2000. (Série Fundamentos; 18)
- _____. “Entre o erudito e o popular”. in: SCHWARTZ, Jorge. (Org.) **Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. Valência / São Paulo: IVAM – Institut Valencià d’Art Modern / FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, Cosac Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. (Org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.
- _____. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- _____. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. (Perfis do Rio; 26)
- ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha: 2003.

Revistas & Periódicos

- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. in: Revista de Antropofagia. ano I, n. 1. São Paulo, maio de 1928. pp. 3 e 7.
- AUGUSTO, Sérgio. “Júlio Bressane, o nosso cineasta pau-brasil”. In: O Estado de S. Paulo. Caderno 2. São Paulo, 03 ago. 1996.
- AVELLAR, José Carlos. “O cinema marginal ou objetos não identificados”. In: Caderno de Cinema – Departamento de Cinema do Centro Acadêmico Lupe Cotrim, n. 7. São Paulo, 1988. pp. 2-7.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema marginal”. In: Folha de S. Paulo. Mais! São Paulo, 10 jun. 2001. pp. 8-11.
- CAMARNEIRO, Fabio Diaz. “Marginal, herói, Bressane vive”. In: Valor Econômico. Eu&. São Paulo, 12 dez. 2003. pp. 8-9.
- _____. “Sganzerla anti Sganzerla”. In: B*Scene. Edição Especial. São Paulo, dez. 2003. pp. 18-19.
- CONTI, Mário Sergio. “Uma promessa de felicidade”. O Estado de S. Paulo. Aliás. 30 de dezembro de 2007. p. J16.
- COUTO, José Geraldo. “*O mandarim* faz cinema com MPB”. In: Folha de S. Paulo. Ilustrada. São Paulo, 04 out. 1995. p. 7.
- _____. “*O mandarim* traz a história de Mário Reis”. In: Folha de S. Paulo. Ilustrada. São Paulo, 06 nov. 1995. p. 4.
- _____. “Filme confere prazer erótico ao aprendizado”. In: Folha de S. Paulo. Ilustrada. São Paulo, 07 nov. 1997. p. 18.
- _____. Obra usa luz e som para criar outra dimensão. In: Folha de S. Paulo. Ilustrada. São Paulo, 25 abr. 1997. p. 22.
- GIRON, Luís Antônio. “Editora relança sucessos na voz de Sinhô”. In: Folha de S. Paulo. Ilustrada. São Paulo, 22 set. 1995. p. 5.
- HEYNEMANN, Liliane Ruth. “Uma desleitura de *O anjo nasceu*”. Cinemais, n. 22. Rio de Janeiro, mar-abr. 2000.
- MACHADO Jr., Rubens. “Observação sobre *O anjo nasceu*”. In: Cine-Olho, n. 5-6. São Paulo, jun. jul. 1979. pp. 62-64.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. Novos Estudos. n. 34. São Paulo, nov. 1994.
- MATOS, Olgária. “Grandes sermões: Vieira — mentira e política no cinema de Júlio Bressane”. In: Imagens, n. 1. Campinas, abr. 1994.
- NEVES, David. “Por uma estética cinematográfica brasileira”. In: Cultura, Brasília, v. VI, n. 24, jan. mar. 1977.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. “Bressane mostra escritor como matriz cultural”. In: O Estado de S. Paulo. Caderno 2. São Paulo, 19 jul. 1997.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da marginalidade”. In: Folha de S. Paulo. Mais! São Paulo, 29 fev. 2004. p. 5.
- STAM, Robert. “Orson Welles, Brazil, and the power of blackness”. In: Persistence of vision, n. 7. New York, University of New York, 1989. p. 93-112.
- XAVIER, Ismail. “O avesso dos anos 90”. In: Folha de S. Paulo. Mais! São Paulo, 10 jun. 2001. p. 5.

_____. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”. in: Alceu. v. 6. n. 12. São Paulo, jan. jun. 2006. pp. 5-26.

Camarneiro, Fabio Diaz

Contradições da canção: música popular brasileira em “O mandarim”, de Julio Bressane / Fabio Diaz Camarneiro. – São Paulo : F. D. Camarneiro, 2009.

11 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / USP.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.

Bibliografia

1. Cinema – Brasil – Século 20
2. Música popular brasileira – Brasil – Século 20
3. Camarneiro, Fabio D. Machado, Rubens II. Título.