

“ - Ah, Aquele que jogou a guitarra?” Uma conversa com o multiartista Sérgio Ricardo sobre *A noite do espantalho* e sobre a música dos filmes

"- Ah, the one who broke the guitar?" A conversation with the multi-artist Sérgio Ricardo about *The night of the scarecrow* and about the music of the films

GUILHERME MAIA
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
maia.audiovisual@gmail.com

MÁRCIA CARVALHO
Centro de Pesquisa em Música e Mídia - MusiMid
profmarciacarvalho@yahoo.com.br

Resumo: Entrevista com o multiartista Sérgio Ricardo sobre sua obra como compositor e diretor de cinema, realizada em 2014 pelos professores Guilherme Sarmiento e Guilherme Maia; André Félix, então mestrando do Póscom-UFBA, e Artur Dias, então graduando em Cinema e Audiovisual da UFRB, no Condomínio Pedra Bonita, no bairro do Vidigal, na Zona Sul do Rio de Janeiro. O material bruto dessa entrevista foi transcrito e revisado por Paulo César de Jesus e Jamile Freitas, alunos do Bacharelado Interdisciplinar em Artes da UFBA, e editado por Guilherme Maia e Márcia Carvalho especialmente para o dossiê *Canção popular e audiovisual: latitudes contemporâneas da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*.

Palavras-chave: canção no cinema; linguagem audiovisual; filme musical; direção cinematográfica; música popular.

Abstract: Interview with multi-artist Sergio Ricardo about his work as a composer and film director, conducted in 2014 by professors Guilherme Sarmiento and Guilherme Maia; André Félix, then master's student at Póscom-UFBA, and Artur Dias, then majoring in Cinema and Audiovisual at UFRB, at Condomínio Pedra Bonita, in the Vidigal neighborhood, in the South Zone of Rio de Janeiro. The raw material for this interview was transcribed and revised by Paulo César de Jesus and Jamile Freitas, students of the Interdisciplinary Bachelor of Arts at UFBA, and edited by Guilherme Maia and Márcia Carvalho specifically for the dossier *Popular song and audiovisual: contemporary latitudes of Brazilian Journal of Music and Media Studies*.

Keywords: song in the cinema; audiovisual language; musical film; cinematographic direction; popular music.

No dia 28 de agosto de 2014, pouco antes das duas da tarde, os professores Guilherme Sarmiento e Guilherme Maia; André Félix, então mestrando junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Póscom-UFBA), e Artur Dias, então graduando em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), desembarcaram de um táxi na porta do Condomínio Pedra Bonita, no bairro do Vidigal, na Zona Sul do Rio de Janeiro, com um equipamento leve de filmagem digital. Como todos os cariocas de uma determinada geração e/ou "tribo" sabem, esse condomínio ganhou o apelido de "prédio dos artistas" porque, na década de 1970, muitos artistas em ascensão foram morar nos simpáticos apartamentos duplex recém-construídos na então chamada Estrada do Tambá. Aluguel e condomínio razoáveis, boa vizinhança, uma vista deslumbrante.

Na parte da manhã, a equipe havia gravado uma entrevista com o cineasta Domingos de Oliveira. Após o almoço, a missão era filmar uma conversa com o compositor e diretor Sérgio Ricardo, dando início a uma série de entrevistas com cineastas, pesquisadores e pesquisadoras, que foram realizadas no âmbito do projeto *O cinema musical na América Latina: ficção, documentários e novos formatos*, investigação coordenada pelo professor Guilherme Maia no Laboratório de Análise Fílmica (LAF), grupo de pesquisa do programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.¹ Domingos de Oliveira foi o diretor do musical *É Simonal* (1970). Sérgio Ricardo dirigiu e compôs as músicas de *A noite do espantalho* (1974).

Como o Condomínio Pedra Bonita tem vários blocos e acessos, nos dirigimos ao porteiro, que se chamava Jurandir, para perguntar como chegar no apartamento do Sr. Sérgio Ricardo. Ele respondeu:

- Sérgio Ricardo? Não mora ninguém com esse nome aqui.

- Nós explicamos que era um músico famoso, um músico "das antigas". Ele perguntou:

- Ah, aquele que jogou a guitarra?

Seu Jurandir não tinha identificado o morador pelo nome porque Sérgio Ricardo é o pseudônimo de João Mansur Lufti (1932-2020), um multiartista reconhecido como músico, ator, cantor, compositor e diretor de cinema, um dos principais nomes da cultura brasileira e suas inovações estéticas durante os anos 1960 e 1970, mas que teve a carreira marcada pelo célebre episódio em que quebrou seu violão e o lançou sobre a plateia, motivado pelo som das vaias que o impedia de executar a canção *Beto Bom de Bola* no

¹ As entrevistas com cineastas e pesquisadores do Brasil e de outros países da América Latina, realizadas no âmbito do projeto citado, estão disponíveis em versão editada no canal *Youtube* da Faculdade de Comunicação da UFBA: <https://www.youtube.com/user/FacomUFBA/videos>

palco do Festival da Canção da Record de 1967, cena que podemos ver e rever no documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil.

Sérgio Ricardo iniciou sua carreira profissional como locutor de rádio e ator de novelas na TV Tupi nos anos 1950. Com formação em piano, o compositor escolheu o violão para se aventurar na música popular e foi expoente da bossa nova ao lado de João Gilberto e Tom Jobim e atuou no Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE),² tornando-se um músico engajado politicamente, o que pode ser verificado em sua canção *Zelão*, samba de 1960. Entretanto, entrou para a história da MPB como o cantor que quebrou o violão no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record de 1967, após ser vaiado pelo público ao interpretar a canção *Beto bom de bola*, música que narra o sucesso e o esquecimento de um jogador de futebol, supostamente referente à vida de Garrincha. Cena que podemos ver e rever no documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil.

No cinema, Sérgio Ricardo dirigiu o seu primeiro filme *O Menino da Calça Branca* (1961), com edição de Nelson Pereira dos Santos e fotografia do seu irmão Dib Lutfi. O curta contou ainda com música original, composta por Sérgio Ricardo, orquestrada por Maestro Gaya, e com a inclusão de suas canções *Menino da Calça Branca* e *Enquanto a Tristeza não Vem*. De 1964, o seu primeiro longa-metragem *Esse Mundo é Meu* também contou com suas músicas *A Fábrica* e *Pregão*. Realizou ainda o filme *Juliana do Amor Perdido* (1969), inserindo suas canções *Mundo Velho* e *Juliana Rainha do Mar*, e, em 1974, dirigiu o seu filme mais famoso o musical *A Noite do Espantalho*, com interpretação e atuação de Alceu Valença e Geraldo Azevedo para as suas composições.

Nos anos 1980, Sérgio Ricardo dirigiu vários curtas, entre eles, *Balanço do Vidigal* (1983), *Copacabana* (1984) e *Dançando Villa Lobos* (1986), que também contaram com suas composições e arranjos. Já nos anos 2000, dirigiu o curta *Pés sem chão* (2014) e o seu último longa-metragem *Bandeira de Retalhos* (2018), filmes sobre a ausência do direito à moradia e a resistência de moradores do morro do Vidigal, na cidade do Rio de Janeiro, onde residiu grande parte de sua vida. *Bandeira de Retalhos* contou com música composta por Sérgio Ricardo e Alexandre Caldi, além de suas músicas *Bate Palma* e *Contra Maré*, regravadas para o filme, e a gravação original da canção *Vidigal*.

Sérgio Ricardo teve papel importante na música do cinema novo, em particular em sua parceria com Glauber Rocha que ficou marcada pela sua interpretação com voz rascante e gritada acompanhada de seu violão para narrar à história através de canções em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964). Colaborou ainda em *Terra em transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, e *Vozes do*

² Centro Popular de Cultura, organização ativista de esquerda ligada à União Nacional dos Estudantes, criada em 1962 e extinta pelo golpe civil-militar de 1964.

medo (1967) de Roberto Santos, *A guerra dos pelados* (1970) de Silvio Back e *Terra dos Brasis* (1971) de Maurice Capovilla, entre outros.

O cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970 foi marcado por canções que interferem e atuam na construção da forma e do sentido dos filmes, configurando diferentes estéticas audiovisuais abertas à diversidade musical do período e da vertente politizada da canção e da linguagem audiovisual³. Nesse sentido, as músicas de Sérgio Ricardo para o cinema, assim como os seus filmes, revelam um forte laço estilístico de compromisso político e liberdade estética, com atenção aos temas sociais e a representação de pessoas marginalizadas, característicos dos anos 1960. Mesmo em seus filmes dos anos 2000 pode-se notar a mesma inspiração estilística na forma de tratar a realidade brasileira como tema e força poética audiovisual.

Sérgio Ricardo também compôs música para teatro e televisão. No teatro, fez música de *Flicts* (1975) peça de Ziraldo e de *Ponto de Partida* (1976) de Gianfrancesco Guarnieri. Na TV, fez a compôs para o programa de televisão *Sítio do Picapau Amarelo* (1977), baseado na obra de Monteiro Lobato, com a direção de Geraldo Casé, além da minissérie *Zumbi, rei dos Palmares* (1996) e *Mandacaru* (1997), dirigidos por Walter Avancini⁴.

Naquela fresca e ensolarada tarde de agosto, Sérgio Ricardo acolheu generosamente a equipe do Laboratório de Análise Fílmica (LAF) em seu apartamento duplex no Tambá, para um “bate-papo” sobre o musical *A noite do espantinho*, de 1974, dirigido e musicalizado por ele, com Alceu Valença e Geraldo Azevedo, ambos em início de carreira, no elenco. Uma versão compacta dessa entrevista está disponível em vídeo no sítio do Laboratório de Análise Fílmica⁵. Para esta publicação, o material bruto foi transcrito e revisado por Paulo César de Jesus e Jamile Freitas, alunos do Bacharelado Interdisciplinar em Artes da UFBA, e editado por Guilherme Maia e Márcia Carvalho, como uma pequena homenagem da *Revista MusiMid* a esse plural artista brasileiro que nos deixou em julho deste ano, aos 88 anos, vítima de uma insuficiência cardíaca, possivelmente em decorrência de ter contraído a Covid 19⁶.

³ Conforme pesquisa de Márcia Carvalho no livro *A canção no cinema brasileiro* (Alameda/FAPESP 2015).

⁴ Dados sobre sua vida e obra podem ser investigados em: <https://www.sergioricardo.com/>.

⁵ <http://lafposcom.com.br/laf-entrevista-sergio-ricardo/>

⁶ Fonte: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/23/morre-no-rio-o-musico-sergio-ricardo.ghtml>

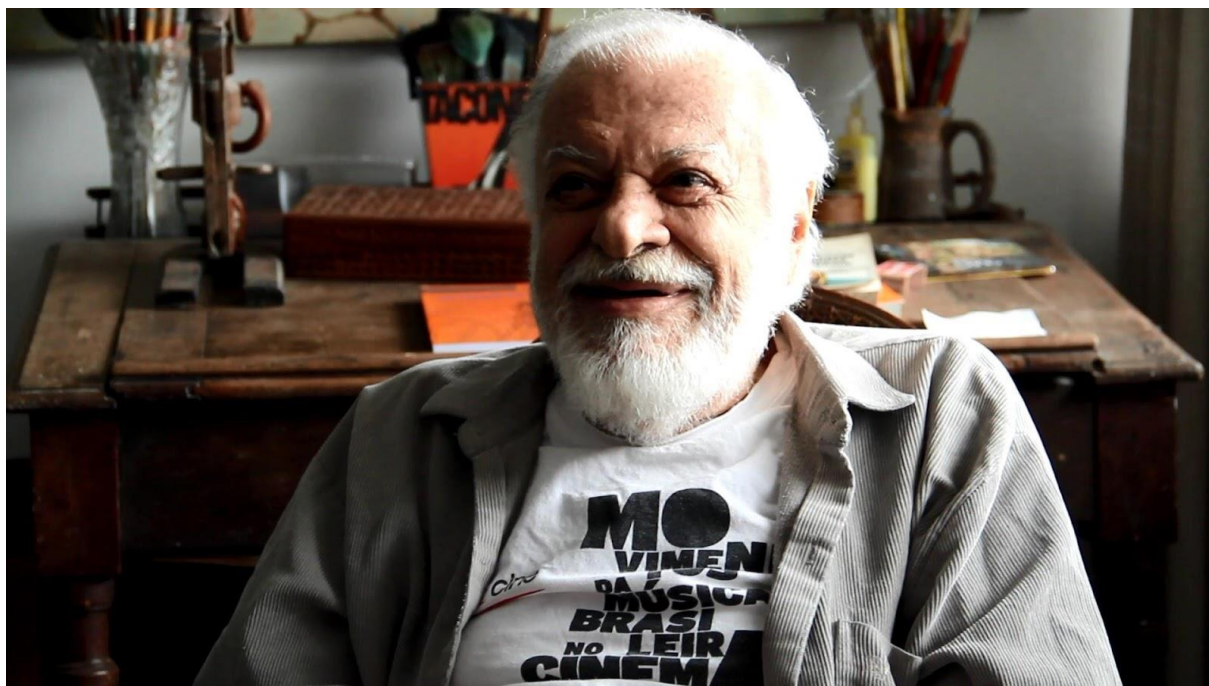


Figura 1: Sérgio Ricardo.
Fonte: Acervo do Laboratório de Análise Fílmica (LAF)

LAF: Uma das agradáveis surpresas dessa nossa pesquisa sobre os musicais latino-americanos foi o encontro com *A noite do espantinho*, um musical realizado por um compositor e diretor ligado ao Cinema Novo. A julgar pelos discursos que estabeleceram as diretrizes estéticas e ideológicas cinemanovistas, os musicais, tanto os hollywoodianos quanto as nossas chanchadas - seriam, a princípio, um gênero a ser evitado. Nossa primeira pergunta é sobre isso. Qual o lugar do gênero musical no âmbito dos grandes embates estéticos e ideológicos que se deram no campo do cinema brasileiro naquele momento?

SR: Bom, quando eu comecei em cinema, eu já tinha vindo da música claro, eu não consigo ver muito imagem sem música. Eu acho que uma coisa tem tudo a ver com a outra. Agora, na época em que eu comecei, que foi exatamente no início do Cinema Novo, havia certo preconceito com os musicais advindo da história do cinema brasileiro, aquela coisa das chanchadas e tal, que para a elite cinematográfica era um atraso, era uma coisa comercial, voltada para o lucro. E as chanchadas tinham uma coisa que não era bem musical, era um teatro musicado, que tinha sua graça, seu fundamento, mas não era o que se buscava dentro do Cinema Novo. Então no cinema novo começou a pintar aquela história de que “não tem negócio de musical não”, a música tinha que ficar na trilha e fim de papo. Não era uma coisa radical também, porque de repente aparece gente cantando, mas não com o propósito de fazer o musical. Outro problema é que ficou uma coisa no ar, advinda do cinema americano, que era aquela coisa assim de repente o filme parar pra começar a música e dramaturgicamente isso aí ficava meio furado. E era uma concepção

que os cineastas não estavam muito afim de encarar, fazer um espetáculo, um show, um filme não teria que ser um show. Não precisaria abrir mão totalmente da música, mas utilizá-la de uma forma espontânea, uma forma realmente integrada, música com o filme, um filme em que a música entra como expressão, como *mise-en-scène*.

Bom... eu, da minha parte, fiquei meio assim, por estar muito identificado com os princípios do Cinema Novo e sentia uma falta de música nos filmes, mas não aquela música, só da trilha, mas a coisa da vivência musical dentro da cena, né? E foi passando um pouco o tempo, o primeiro filme que eu fiz foi quase que documental, o curta metragem *Menino da Calça Branca* em que música aparece na trilha simplesmente -a não ser quando entra em cena uma banda dos fuzileiros navais, tocando a música-tema. Uma coisa integrada com a história, com a imagem, com o roteiro. Eu precisava de uma, uma coisa enfática para mostrar a importância do branco, que foi a cor que eu escolhi pra calça do menino. Era o ponto mais exuberante do filme, quando entra aquela banda de fuzileiros de calça branca, tocando o tema principal do filme... tinha toda uma ligação. Comecei a encontrar os caminhos de ligar a imagem com o som, integrando no drama da história. E deu um resultado muito grande, porque o filme pega ali, naquele momento musical, o seu ponto culminante. O Nelson Pereira dos Santos fez um filme sobre um compositor do samba,⁷ e o samba entrou como história, sem que o filme seja chamado de musical. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, embora o músico não apareça em cena, a música aparece como personagem. Interessante que o Glauber não me deixou ver o filme. Ele contratou meu trabalho pra eu fazer minha música e tal, e eu não vi o filme, não sabia nem como era o *feeling*. Ele, como diretor, é que tinha o sentido musical da sua cena, então ele fez o músico fazer exatamente o que ele queria pra sua cena. Aquele negócio de “Se entrega Corisco”; “Eu não me entrego, não” virou diálogo dentro da cena; foi uma coisa que deu uma força muito grande. Isso pode ter contribuído para diminuir o preconceito de uma determinada área de intelectuais em relação ao uso de música no cinema. Não creio que isso tenha sido nada muito radical, tanto assim que estávamos todos abertos a qualquer expressão que fosse importante para o desenvolvimento de uma ideia nova, que seria fazer o cinema novo, aquela coisa.

LAF: E foi assim que *A noite do espantalho* entrou nessa história?

SR: Muito bem, com esse filme eu senti que realmente estava encarando uma nova coisa, que seria assumidamente um filme musical que era um cordel, o filme todo era todo um cordel, o que me possibilitou transformar a imagem do real em uma coisa mais poética. O cordel permite voos fantásticos, expressões completamente surrealistas, às vezes mitológicas, de uma grandiosidade que enaltece a criação brasileira. É uma área da

⁷ Sérgio Ricardo se refere ao filme *Rio Zona Norte* (1957), protagonizado por Grande Otelo.

literatura brasileira que precisa ser mais difundida e respeitada. E mais explorada pelo cinema, porque é uma forma de expressão fantástica. É uma coisa meio difícil de explicar, porque é uma tradução, uma composição entre a música e a imagem em que a imagem passa a ser outro elemento dentro da música, como se fosse um ritmo, como se fosse a letra da música. Quer dizer, a letra da música passou a ser a imagem da música e com isso eu pude criar um filme completamente diferente. Não sei se bom, se ruim. Não compete a mim julgar, mas a experiência foi excelente, eu senti uma grande modernidade naquilo que eu estava fazendo e, ao mesmo tempo, em dúvida se iria repercutir assim ou assado. Tanto assim que, de certa maneira, encarei a aventura desse filme com a esperança de que fosse inaugurada uma nova linguagem dentro do nosso cinema. A resposta que o filme teve nos festivais e nas andanças dele demonstram que algo de diferente, de espetacular estava no filme.

LAF: Como foi a recepção da crítica e do pessoal do Cinema Novo? E nos festivais de cinema da época?

SR: Eu não me importei tanto com isso porque eu sabia que havia certa radicalização, porque desde que eu comecei a fazer cinema houve uma radicalização da parte de alguns setores que impediam o processo de desenvolvimento das minhas ideias. Como, por exemplo, *O menino da calça branca*. Talvez pelo fato de ter usado a música para expressar o lirismo do personagem, foi recusado, por exemplo, pelo CPC da UNE que fez aquele filme, *Cinco vezes favela*.⁸ O meu filme não entrou porque acharam que era lírico demais. E tinha tudo a ver, porque discutia um problema social, mas tinha uma conotação lírica. Eu fiquei meio que descontente com essa. Aliás, o Cinema Novo também acabou se desentendendo um pouco com o CPC...

A noite do espantalho também causou isso no próprio Cinema Novo, como se tivesse rompido com alguma coisa que não tinha que se romper. Era aquela discussão da realidade, pura, e simplesmente, e tal, e eu entrei com uma fantasia, com um negócio da linguagem popular. Acontece que aquilo é revolucionário no sentido de linguagem. É uma linguagem do povo, não dos setores desenvolvidos da intelectualidade. Também não era uma coisa assim ... tipo surrealismo... Eu não pensei em nenhum “ismo”, entendeu? Eu pensei foi em traduzir a linguagem do cordel, mais nada. Isso me levou a uma fantasia a uma torção da realidade que pegou bem, deu o recado que tinha que dar, tanto político, como social, como estético, como o diabo. Cada filme é ele mesmo, entende? Tem sua expressão própria, não é preciso estar vinculado a princípios e a modismos. Eu sempre me desvencilhei disso para poder criar o que me vinha à cabeça. Então, acabou que para

⁸ Considerado um dos precursores do Cinema Novo, *Cinco vezes favela* (1962) é um filme composto por cinco episódios independentes, cada episódio dirigido por um cineasta diferente: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

alguns setores do filme era péssimo, gente que disse que era um sub-Zé do Caixão. Eu digo Poxa vida! Foram longe demais... Acho Zé do Caixão ótimo, amo os filmes de Zé do Caixão, agora sub Zé do Caixão já é um pouquinho pejorativo demais... Mas teve lá um mariliense, da minha cidade, que disse isso lá em um jornal de São Paulo, numa crítica que ele fez do filme, arrasou com o filme. Já no Festival de Nova York, que é um festival sem prêmio, ao final da exibição do meu filme vieram dois diretores que eu amo - que são o Elia Kazan e o Alain Resnais - vieram me cumprimentar, adoraram o filme. Até quis levar um papo com eles, mas não houve condições, nem seria possível. Não falo inglês, não falo francês, não falo coisa nenhuma a não ser essa porcaria desse português que a gente aprende.

Seria interessante voltar a fazer filmes nessa linguagem do cordel. O único cordel que o Carlos Drummond de Andrade escreveu na vida ele deu pra eu musicar. É a história de João Joana. Eu fiz a música, ele aprovou e fizemos vários concertos pelo Brasil, mas a coisa ficou por aí.

LAF: Voltando ao *Espantalho*, o Alceu Valença que era o protagonista do filme, acabou de realizar um musical que, se não me engano, estreou no último Festival de Gramado. Como foi que o Alceu foi parar no seu filme e como foi a experiência de trabalhar com ele como ator.

SR: Ele apareceu no momento em que eu estava procurando o personagem. É meio místico isso. Porque eu pensava: “Mas quem, no Brasil, pode fazer aquele personagem? Meu Deus do céu, quem é que eu vou procurar”. Aí pensava nesse nome, naquele, tinha sempre um porém, uma coisa. De repente, um ser bateu na minha porta. Era o Alceu, com Geraldinho Azevedo, procurando uma chance. Recém-chegados de Recife, estavam querendo ver se eu dava uma forcinha pra eles porque eles eram o grupo pernambucano. O grupo nunca existiu, eles inventaram: “Eu e o Geraldinho somos o grupo pernambucano”. Eu disse: “Pô, que legal! Mas eu não vou te dar uma chance na música não, você vai ser um espantalho no meu filme!” Ele arregalou um olho e disse: “Mas, rapaz, como é que eu vou fazer isso?” Eu digo: “Olha, eu não sei como você vai fazer, mas a figura é você. Você decide. Se quiser ser ator, já é ator ou não foi ator”. Ele contou que já tinha sido ator lá em Recife, isso nas incursões estudantis e tal. Eu disse: “Olha tá me parecendo que você é um bom ator” - porque ele era muito histriônico, né? Ele chegou botando pra quebrar e tal... Eu digo: esse cara é ator, só pode ser ator. Na hora da montagem eu tive até que tirar umas coisinhas dele senão ele engolia o filme, o cara era extraordinário! Eu só tenho que agradecer o Alceu. Está fazendo filme, né? Resolveu entrar nessa. Eu não vi até agora, pelo *trailer* parece ser coisa boa.

LAF: É, tem essa pegada meio um pouco assim.... Tem essa *levada* meio poética.

SR: Exato.

LAF: Nos estudos sobre o gênero musical, a articulação dos números musicais com a narrativa é vista como uma questão crucial, muitas vezes decisiva, para a inscrição ou não de um filme nessa chave de gênero. Em *A noite do espantalho*, a gente percebe com clareza essa costura entre as performances cantadas e a narrativa.

SR: O que *A noite do espantalho* impressionou em Cannes foi exatamente isso. Você está num diálogo como esse que nós estamos tendo aqui, de repente você começa a cantar o diálogo, e ele começa a virar um canto e a música começa a entranhar imagens e, sem que se perceba, de repente virou musical, virou música, mas o drama não parou, entendeu? No filme, por exemplo, tem aquela discussão sobre o burro, se o burro é do Coronel, se ele não é do Coronel. Já de cara eu concebi o cenário como se fosse uma coisa teatral e o espantalho vem como se fosse o dono do espetáculo e abre a cena, como se fosse uma peça. Daqui a pouco é uma realidade total porque é o burrico que vinha sendo vítima da cobiça do Coronel. E o tal do Severino, que é dono na verdade do burrico porque criou ele desde que ele nasceu, é dele o burrico, mas começa discutir que não é dele, que é do Coronel, então aí vem uma dialética em torno dessa discussão que de repente começa a virar música. O diálogo vira música, “pelo jeito de fazer as contas o Coronel, esse burro é do Severino”. Aí começa a entrar uns tambores assim, os tambores de suspense, e ele começa a cantar “o burro do Coronel é não sei que, para *pata pararara*”. Isso em cena, continuando a cena; não tem aquela coisa que parou foi para o estúdio e agora virou o musical. Eu não condeno, não há condenações nessa história, mas, ao meu gosto, isso me parece meio falso, essa história de parar o filme pra começar a música, entendeu? *Deus e o Diabo* tem isso que você acabou de falar pra mim, agora há pouco, antes de filmar, que era ver a cena da morte do Corisco, como um número musical. Alguém canta, tudo bem que a voz vem da trilha, mas a cena está repetindo o que a trilha tá dizendo, ou seja, era a história, continuava a história, não parou no momento mais culminante da cena, que foi na hora da morte. Aí a música cria uma coisa extraordinária, quando ela entra com a imagem, com o diálogo, com o drama, aí a coisa fica mais integrada, fica mais bonita, o espectador entra em outra esfera de apreciação, entendeu?

LAF: Considerando a fortuna simbólica e midiática da nossa canção popular, você não acha que o gênero musical poderia ser mais explorado pelo cinema brasileiro? Parece que as pessoas não apostam muito nesse gênero.

SR: Ah, uma coisa terrível que é a mistura desse problema que você coloca para o musical com a dificuldade para qualquer tipo de cinema e estamos vivendo aí um caos de produção muito sério. Enquanto havia a Embrafilme, havia uma espécie de seletividade

que levava a gente a ter o melhor do cinema, hoje em dia é o contrário. O que há de pior é que tá sendo feito. E isso já não é só no cinema, é na cultura toda brasileira. A música, por exemplo, virou um lixo. A música, o teatro, o cinema... O cinema musical ele é restrito porque é difícil você encontrar um filme musical bom, você encontra muita chanchada e tal. No sentido da chanchada, tudo bem; talvez hoje fosse mais fácil você fazer uma chanchada: arranjar uns Oscaritos, arranjar um Grande Otelo desses, seria mais fácil, mas acontece que quem está envolvido no filme musical não quer perder a vanguarda... Ele não pode entrar numa dessas, entendeu? É outra coisa, porque uma coisa é a linguagem musical cinematográfica, é um negócio novo de uma certa maneira, embora o Brasil tenha uma chance muito grande de matéria-prima, como cultura musical. Você pode fazer desde a rancheira a Villa Lobos que dá certo. Tanto assim que Glauber usou exatamente isso. Pô, na hora que a mulher dá um beijo naquele cara, é uma beleza uma coisa absurda, que a música consegue extrair de uma cena de amor! Se as duas coisas, música e imagem, se juntam na mesma velocidade emocional, você consegue coisas extraordinárias. É o melhor que você pode conseguir dentro do cinema. Você pode colocar uma guerra maravilhosa, com atores maravilhosos, tiro para lá e para cá, as câmeras mais diversas possíveis, mas se você não põe uma música ali, não chega, ou melhor chega uma cena violenta, mas não chega à grandeza daquilo. Você pode na música, inclusive, colocar a mensagem que você quer dar. Se você botar um *swing* vira uma brincadeira de guerra; se botar uma música de Beethoven ali vira uma coisa mais terrível que possa estar acontecendo com a humanidade. Fica claro que a música tem totalmente uma função dramática dentro da imagem, tanto faz ela estar na trilha como ao vivo, como ela for colocada, ela pode transformar o filme. No Brasil, tendo a variedade que nós temos de ritmo e de expressões, dentro das brincadeiras, dentro do samba, da alegria e todos os sentimentos que estão traduzidos na música brasileira. Para qualquer sentimento você encontra uma música para botar de fundo, um ritmo brasileiro vindo do povo. Agora se você pega um sujeito que consegue elaborar aquilo orquestralmente ou dar uma beleza nas entrelinhas você consegue o máximo que você pode conseguir em termos de comunicação, o Brasil é até privilegiado nisso por poder fazer da sua linguagem uma força de produção.

LAF: Você tem composto música para filmes ultimamente?

SR: Não, eu tenho a impressão de que eles acharam que eu não estou fazendo mais coisa nenhuma, então ninguém me manda mais trilha para eu fazer, não. Agora, tudo no Brasil, as coisas estão difíceis para você conseguir. Porque não é o compositor que escolhe o filme que vai musicar, né? É o cara que tá fazendo o filme, que vai escolher o compositor, o cara que vai fazer a música. Eu não tenho sido procurado. Ou o sistema brasileiro não quer saber do meu estilo ou o meu estilo não tem nada a ver com o que está sendo feito

por aí. Na verdade, como músico eu não tenho nada a ver com essa coisa aí, massificante, que entrou no gosto do brasileiro. Até meu filho, eu brigo com meu filho. Não é que ele queira fazer essas coisas, não, mas é que às vezes ele fica meio voltado a entrar nessas mediocridades aí. Tá estudando música, pra ver se passa dessa fase de uma coisa pobre que está acontecendo na cultura brasileira. Olha, eu tô com um problema que é o seguinte: eu moro aqui em uma favela, faço filmes... Agora, como morador dessa favela, eu fico esperando que venha o som de favela, mas acontece que não vem, não! O que vem aí de baixo é o que está na mídia, é o que a mídia brasileira impõe o povo brasileiro a consumir. Então eles cantam como se fosse brasileiro, mas não tem nada a ver com Brasil. Eu fico ouvindo uns gritos, uns mugidos, umas coisas horrorosas. Você não pega um samba que é samba autêntico. Tô doído pra ouvir um samba que é do Marcão, que é um sambista maravilhoso, mas ninguém deixa ele cantar. Então ele fica com o alto-falante dele, então ele tá marginalizado, eles mesmo marginalizam. Por uma questão política, mas aí entra a questão política da história. Você vai fazer um filme - eu não vou dizer o nome de filme -, mas filme que fala de favela aparece o cara cantando rock? Tudo bem, é a realidade que está aí. O sujeito tem que fazer aquele filme, vai e faz aquele filme. E o compositor foi convidado porque tem uma identificação com o que está sendo imposto pela mídia. Agora, quando você vai fazer uma obra de arte, você não está muito preocupado com essa coisa externa, essa coisa inflamadamente negativa que vem para destruir a nossa cultura. Você vai lá, abre uma cortina no meio disso e penetra com a realidade cultural daquele povo, daquele local. Então, você aí pode transcender. A essência da música brasileira jamais vai sucumbir a essa porcalhada que vem de lá de fora e que faz a cabeça dessa garotada que tá aí. Se você falar mal do rock, você tá frito. O que é que nós temos com o rock? O que é que está na nossa índole que você possa puxar e falar como uma coisa que fosse brasileira? Chamar de rock brasileiro é como se fosse um samba americano. Vem aquele samba americano pra gente, a gente olha e dá risada porque tem um negócio ali que não anda, por melhor que sejam os músicos. Você pode botar Stan Kenton pra tocar um samba que vai ser uma gracinha, não vai ser um samba, não vai ser o nosso grande maestro aqui, um Radamés Gnattali, jamais será um Radamés Gnattali. Você bota um cantor americano para cantar um samba e jamais será um João Bosco, não tem condições. Você pode pegar o maior craque americano pra cantar um samba, se ele fizer dois compassos iguais ao João Bosco eu vou dar os parabéns a ele. Ou você assume a sua realidade ou deixa de frescura, porque isso aqui eu não tenho mais saco pra discutir, entendeu?