

A OBRA DE FRANCISCO MIGNONE NO CINEMA BRASILEIRO - análise das músicas compostas para os filmes da Cia. Vera Cruz

*Cintia Campolina de Onofre**

RESUMO: Este artigo demonstra um estudo sobre as trilhas musicais inseridas nos filmes do cinema brasileiro, com ênfase à obra de Francisco Mignone composta para os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz na década de 50. Com esse estudo, entendemos as características estéticas da época e verificamos como Francisco Mignone procedeu para a composição musical aliada à narrativa cinematográfica. Para isso utilizamos como metodologia de trabalho - além da bibliografia especializada, pesquisa de campo e hemerográfica - a linguagem cinematográfica associada à teoria musical com o intuito principal de captar detalhes importantes através da análise das trilhas musicais inseridas nestes filmes.

PALAVRAS-CHAVE: música; cinema brasileiro; música para cinema; Francisco Mignone; trilha sonora; Cia. Vera Cruz.

ABSTRACT: This article demonstrates a study about music composed for the Brazilian cinema, with emphasis to the work of Francisco Mignone composed for the films of the Cinematographic Company Vera Cruz from the fifties decade. With this study, we understand the aesthetic characteristics of that period and verify as Francisco Mignone proceeded for to unite the musical composition with the cinematographic narrative. For this, we use as work methodology - research specialized bibliography, research in reviews and newspapers from that period - the cinematographic language associated to the musical theory with main intention to understand important details through the analysis of the music composed for these films.

KEYWORDS: music; Brazilian cinema; music for films; Francisco Mignone; soundtrack; Cia. Vera Cruz.

OBJETIVOS

O trabalho abordou as trilhas musicais da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em seus aspectos técnicos e estéticos e teve como objetivos específicos:

- inquirir como Francisco Mignone procedeu na elaboração das trilhas musicais nos filmes da Vera Cruz;
- analisar a existência de elementos musicais com características populares e eruditas e sua implicação nestas narrativas cinematográficas;
- traçar um perfil das trilhas musicais dos filmes da Vera Cruz e verificar sua inserção no cenário da música composta para narrativa cinematográfica no Brasil.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para análise da inserção musical em filmes adotamos o trabalho de Claudia Gorbman no qual a autora analisa características do modelo clássico hollywoodiano para concepção da trilha sonora. (GORBMAN, 1987, p.14). Neste trabalho a autora apresenta princípios de composição, mixagem e edição para narrativa fílmica, utilizados em filmes hollywoodianos. A autora abandona em sua análise a indução, muitas vezes comum para música de cinema e procura estabelecer uma classificação, a qual sintetize as variadas apresentações da trilha musical. Gorbman, apoiada pelas definições de diegese dadas por Gérard Genette e Ettiene Souriau - as quais concordam em afirmar que diegese significa tudo que pertence por interferência à história narrada, ao universo

* Doutoranda em Multimeios pelo Departamento de Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Endereço eletrônico: ci.campolina@iar.unicamp.br

ficcional suposto ou proposto – estende para a música este conceito. (GORBMAN, 1987, p. 21). Portanto, consideramos em nosso trabalho que a música diegética é originária de uma fonte existente na ação e a música não diegética - também apontada por alguns autores de extra-diegética - não possui a fonte existente na ação.

O trabalho de Claudiney Carrasco analisa o processo de formação da poética musical do cinema. Na primeira parte de seu trabalho Carrasco aborda a origem das manifestações dramático-musicais do Ocidente e refere-se em um dos tópicos sobre a semelhança da música de cinema e a ópera. (CARRASCO, 2003, p. 41). Na segunda parte, aborda o cinema desde seu surgimento. Baseado na música polifônica, Carrasco transpõe o conceito de contraponto musical para designar a relação audiovisual colocando que as manifestações audiovisuais são o encontro de muitas vozes simultâneas, que se manifestam pelo som por meio da fala, dos efeitos sonoros e da música, tudo isso em junção com as imagens em movimento. (CARRASCO, 2003, p. 76). Por essas afirmações, o trabalho de Carrasco nos foi útil para entendermos particularidades da música inserida na composição audiovisual.

Para análise biográfica adotamos os trabalhos de Vasco Mariz e Bruno Kiefer. Os autores abordam o nascimento de Mignone, sua infância e estudos musicais iniciais; suas viagens à Europa, estilos influências para composição; depoimentos de amigos e compositores; declarações do próprio Mignone sobre sua obra e alguns depoimentos do mesmo sobre música composta para cinema. (MARIZ, 1997, p. 149). Os livros são ricos em detalhes e apresentam uma vasta pesquisa sobre o compositor.

Fundada na década de 50, a Vera Cruz é considerada um marco do cinema nacional devido sua importância histórica, estética e industrial. Maria Rita Galvão em seu trabalho aborda a relação do surgimento da Vera Cruz com a necessidade que a burguesia paulista tinha de investir em artes naquele momento, encontrando no cinema a linguagem perfeita para demonstração da modernidade e industrialização de São Paulo. (GALVÃO, 1981, p. 11). O livro apresenta dezenas de depoimentos de familiares dos fundadores, técnicos, diretores, atores, atrizes, cenógrafos e outros, ligados à Companhia Vera Cruz. É um dos trabalhos mais pesquisados e importantes sobre o contexto histórico que envolveu o cinema no Brasil na década de 50.

Nos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a música obteve um tratamento especial. Podemos observar a utilização de orquestras completas, assim como maestros, compositores e músicos respeitáveis da época. Participaram da Vera Cruz os seguintes compositores: Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Gabriel Migliori, Guerra Peixe e Enrico Simonetti. Dos cinco compositores, quatro eram brasileiros – exceto Enrico Simonetti - e tinham uma larga experiência com o rádio e compartilhavam do pensamento sobre nacionalismo musical. As análises deste trabalho foram elaboradas levando em conta essas informações somadas à digitalização e transcrição das partituras encontradas em pesquisa de campo.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Dentro do contexto proposto, organizamos este trabalho em três etapas. Na primeira etapa, foi realizada a pesquisa filmográfica da Companhia Vera Cruz e a aquisição dos filmes em vídeo. No segundo momento dessa etapa, realizamos estudos que abordaram a história da Vera Cruz, para tanto utilizamos material de cunho bibliográfico específico e realizamos leitura e fichamentos do mesmo. Consideramos necessária, nesse momento, uma pesquisa hemerográfica, que constou de consultas a arquivos para verificação da existência de documentos históricos sobre as trilhas musicais da Companhia Vera Cruz. Na totalidade foram pesquisados treze

estabelecimentos dentre bibliotecas, museus, institutos, antiquários, cinematecas e centros culturais. Encontramos partituras e realizamos a digitalização e a transcrição das mesmas para inclusão no trabalho.

Como segunda etapa, montamos um banco de exemplos extraídos desses filmes para a análise musical - filmica. Efetuamos a digitalização das imagens dos filmes e realizamos as análises das trilhas musicais. Primeiramente, foi efetuada a decupagem imagética e posteriormente a decupagem sonora, assim examinamos como foi organizada a música composta para o filme como um todo. Observamos como o material musical se relacionou com a estrutura narrativa do filme. Verificamos a alternância de instrumentação, texturas, questões rítmicas, utilização de material temático recorrente ao longo do filme e outros aspectos relevantes. Após esse estudo, observamos o relacionamento da música com as imagens em movimento a cada entrada musical e traçamos os paralelismos entre o movimento musical e visual. Isto posto, finalmente observamos como o material sonoro participou da composição audiovisual.

No terceiro momento da pesquisa, realizamos a montagem do material audiovisual para o acompanhamento do trabalho e a confecção escrita do mesmo.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi fundada no Brasil em 4 de novembro de 1949, em São Bernardo do Campo, São Paulo, pelo empresário e empreendedor Franco Zampari. A empresa foi criada em um momento de intensa atividade cultural na cidade de São Paulo, cujo cenário apresentava o surgimento do importante Museu de Arte Moderna (MAM), o aparecimento de uma companhia teatral de alto nível (o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, o qual Zampari também fundou), a multiplicação de salas de concerto, exposições de arte, dentre outros. Dentro desse contexto histórico, a pesquisadora Maria Rita Galvão, comentou que a Vera Cruz foi “*uma companhia que tinha o interesse e o apoio dos intelectuais da elite paulista*”. (GALVÃO, 1981, p.12) Investir em cinema nacional foi uma forma que os burgueses encontraram para demonstrar seu vigor econômico.

Vários críticos da época, questionaram o modo de fazer cinema da Vera Cruz, acusando seus dirigentes de ignorar o passado cinematográfico do país. Muitos acreditavam que a retratação do povo brasileiro nos filmes, em nome da técnica aprimorada, seria prejudicada com a contratação de técnicos estrangeiros. (CATANI, 1987, p. 231). Entretanto, se muitas críticas são desfavoráveis à Companhia não se pode tirar seu mérito quanto a mais completa tentativa de estabelecimento da indústria do cinema brasileiro. Milhões de cruzeiros foram empregados, técnicos estrangeiros e especializados foram contratados, equipamentos técnicos de alta qualidade foram comprados, diretores com experiência em cinema estrangeiro aqui trabalhavam, tudo isso, proporcionou o estabelecimento de um cinema industrial no Brasil. (GOMES, 1980, p.97). Em sua primeira fase, de 1949 a 1954, a Vera Cruz produziu três documentários e dezoito filmes de ficção. Para os 18 filmes de ficção, a Companhia contou com o trabalho de cinco maestros arranjadores, dentre eles Francisco Mignone.

Francisco Mignone nasceu em São Paulo em 1897 e faleceu em 1986. Dedicou-se tanto a música de caráter erudito, quanto popular e destacou-se como compositor, maestro, arranjador e pianista. Mignone foi o criador das Valsas de Esquina e um dos mais prolíficos compositores brasileiros, praticou todos os gêneros: da canção de câmara à ópera e obteve reconhecimento internacional, tendo regido muitos concertos de música brasileira pelo mundo.

Mignone começou na infância o estudo da música com seu pai, o flautista Alferio Mignone. Aos 13 anos, já se apresentava como pianista e flautista em pequenas formações orquestrais. Mignone frequentou o Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde formou-se em piano, flauta e composição no ano de 1917. Em 1918, o músico estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro como solista do primeiro movimento do *Concerto me lá menor* de Grieg e como compositor, dentre as obras apresentadas nesse concerto estão: *Caramuru* e *Farândola das Horas*. Dois anos depois foi para Milão, estudar com Vincenzo Ferroni, professor e compositor de óperas e assim aperfeiçoou seus estudos musicais dentro de características da escola francesa. (KIEFER, 1983, p.14).

Uma característica importante na obra de Mignone foi sua preocupação com a temática nacional. Sua constante amizade com Mário de Andrade lhe rendeu muitas pesquisas sobre música nacionalista e uma preocupação com a herança da cultura africana no Brasil, tendo composto obras importantes como a famosa *Congada*. Francisco Mignone conheceu Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde foram companheiros de classe. Formaram-se em piano em 1917 e estudavam assuntos de interesse comum como estética e acústica. Há o registro, aferido ao próprio Francisco Mignone, que Mário de Andrade lhe escreveu cerca de 60 cartas durante sua vida. Segundo o próprio Mignone, esta amizade somada ao seu contato com a obra de Villa Lobos, o influenciou à estética musical com características que enfatizavam os elementos nacionais, como notamos em seus depoimentos:

“*Em 1929, nada de prático tendo conseguido na Europa, voltei de vez ao Brasil. Aderi aos postulados da Semana Moderna de 1922 e, amparado na cordial e espontânea amizade de Mário de Andrade, embrei-me no cipoal da missa nacionalista (...) Compus, compelido, quatro fantasias brasileiras: Maracatu, Chico Rei, Festa das igrejas e Sinfonia do Trabalho*”. (MIGNONE, 1997, p. 45).

“*(...) a obra de Villa Lobos também muito contribuiu para que eu me entregasse completamente à música nacionalista, inspirada nos nossos costumes e tradições, saída de nossas raízes(...)*.”(MIGNONE, 1997, p. 48).

É notório que Francisco Mignone sempre reconheceu e valorizou o nacionalismo em suas composições, como comentou aos 80 anos:

“*Sempre fui nacionalista, embora tenha feito todas as experiências possíveis em música (...) continuo dentro do nacionalismo, tão forte quanto antes, pois nele há uma mensagem de riqueza, de variedade, de ambiente e de cor local. É nosso.*” (MIGNONE, 1981, p. 25).

Vale ressaltar que o nacionalismo musical foi um movimento que se referiu a utilização de técnicas e temas do folclore para a composição de música erudita instrumental, vocal, camerística e sinfônica. Foi dominante na música de concerto brasileira entre as décadas de 20 e 40, quando a partir daí, essa tendência passou a entrar em choque com a introdução do dodecafonismo e seus desdobramentos anti-nacionalistas.

Francisco Mignone escreveu também composições de caráter mais popular e se apropriou do pseudônimo de Chico Bororó. De 1928 a 1930, predominaram em seu repertório as composições das valsas e os tanguinhos. Na época, havia uma discriminação entre o músico que escrevia obra erudita e aquele que se dedicava à música popular, principalmente para gêneros dançantes: *schottish*, *polka*, *mazurca*, *valsa*, *one-step*, *foxtrot*, *tango* e outros. As músicas populares que Francisco Mignone escrevia, obedeciam aos padrões formais que estavam em voga nos salões e teatros de São Paulo e elas se diferenciavam das dos compositores cariocas. Enquanto os paulistas utilizavam os cateretês, caatiras e as modas de viola, no Rio de Janeiro ouvia-se mais a

influência do samba de roda e sistematizado através de Sinhô o que seria o samba de salão, que podia ser dançado nos bailes. (PINTO, 1997, p. 140).

Mignone escreveu mais de cinqüenta valsas que denominava: valsas de esquina, valsas brasileiras e valsas em forma de choro. Notamos que até 1980, o compositor apresentava composições com fortes características de lirismo das serenatas suburbanas e da música executada pelos grupos de choro. As valsas compostas por Mignone são de melodia simples, entretanto com uma harmonia bem elaborada. Certamente estas valsas foram uma contribuição valiosa do músico sobre esse gênero de música tão difundido no início do século e revisto sob influência do choro e de orquestração. Segundo o pianista e musicólogo Martins essas composições são o reflexo da elaborada técnica de composição pianística de Mignone:

“As valsas de esquina representam, possivelmente, o que demais sonoro-natural-improvisado – mas finamente elaborado - se fez na produção pianística brasileira. (...) melodismo debordante, acompanhamento tantas vezes pontuado lembrando o violão, toda essa música que se ouve como a mais agradável das improvisações, é fruto de técnica segura.” (MARTINS, 1997, p. 65)

Também em 1980, Mignone compôs o conhecido *Concertino*, peça para clarineta, fagote e orquestra, obra escrita sob encomenda da Orquestra Sinfônica Brasileira. (MARIZ, 1997, p. 174).

A contribuição de Francisco Mignone para a música brasileira é de extensa e extrema importância, dentre suas obras configuram composições para: piano solo, piano e banda sinfônica, orquestra de cordas, peças orquestrais, peças para instrumento solista e orquestra (piano, violoncelo, clarineta, oboé e outros), bailados, música de câmara, peças para violão, canções e peças corais. Os documentos musicais, cartas, partituras, livros de Francisco Mignone foram doados pela viúva Josephina Mignone e estão em sua grande parte no IEB, Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo/ USP. Há também algumas partituras originais na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Estes órgãos disponibilizam material para consulta e pesquisa.

Francisco Mignone e o cinema

Francisco Mignone teve uma relação estreita com o cinema brasileiro. O compositor atuou como pianista executando composições ao vivo em salas de cinema; compôs trilhas sonoras para a companhia cinematográficas diversas; participou como ator em alguns filmes; foi homenageado com um filme autobiográfico, e por fim, fez parte do cinema de animação.

No cinema mudo, Francisco Mignone tocava piano em salas de cinema de São Paulo e no Rio de Janeiro, no antigo Cine Odeon. Em depoimento ele afirmou:

"Aos 13 anos eu já tocava em pequenas orquestras de cinema mudo e lembro-me muito bem das vaias do público, se por acaso ocorresse uma interrupção da música. Como se sabe, a nossa participação visava complementar o que se passava na tela, porém várias vezes havia um desencontro entre a imagem e o acompanhamento musical e lá estávamos a tocar um trecho alegre numa cena trágica e vice-versa. Para evitar esse inconveniente colocava-se um pianista improvisando durante a exibição do filme. E, assim, inúmeras vezes eu atuava ao piano(...)" (MIGNONE, 1997, p. 147).

Como compositor de trilhas para cinema, Francisco Mignone começou em 1930 com o filme *O babão*, na Sincronex, São Paulo. Em 1936, compôs a trilha musical para o filme *Bonequinha de Seda* e o curta-metragem *Cantiga de ninar* e em 1938, compôs para *A alma e corpo de uma raça* todas produções da Companhia Cinédia, do Rio de Janeiro. Em 1951, Mignone compôs para o filme *Garota mineira*, na Guarany Filmes

de Minas Gerais e também *Beleza do Diabo*, na Meldy Filmes. Na Multifilmes realizou a trilha de *O amanhã será melhor*, em 1952 e em 1956 na Corona-Cirrus Filmes compôs para *Sob o céu da Bahia*. Especificamente sobre este filme, o compositor comentou: “(...) *Um único filme para o qual escrevi com prazer (e a obra foi ouvida) é Sob o céu da Bahia. Infelizmente, apesar das cores e panoramas, o filme fracassou.*” (BARCELOS, 1997, p. 152)

Há um curta-metragem raro na carreira do compositor Francisco Mignone, intitulado *Lição de Piano*, com direção de João Carlos Horta, produzido pela Embrafilme em 1978. *Lição de piano* mostra a própria história de Mignone e conta com a participação de sua esposa Maria Josephina, também pianista. O compositor fala e toca ao piano demonstrando o processo de criação de suas *Valsas de Esquina*, as quais o imortalizaram. Fala também porque assumia o pseudônimo de Chico Bororó para composições de músicas mais populares. No filme, há comentários sobre sua relação com o escritor Mário de Andrade, além de citações sobre o compositor Ernesto Nazareth: “(...) *Nazareth tocava tudo lento e muito cantado, bem diferente dessa correria que se tornou moda hoje.*” (BARCELOS, 1997, p. 149). Mignone se referiu a *Brejeiro* e *Apanhei-te cavaquinho*, composições de Nazareth que são interpretadas em andamento *presto* atualmente. Segundo Mignone, o próprio Nazareth queixou-se com ele a respeito de *Apanhei-te cavaquinho*, na qual o cavaquinho deve ser imitado pela mão esquerda. Ao final do curta-metragem, vemos Mignone relatando sobre óperas e sobre seu trabalho mais recente na época, a ópera *Maria, a louca*, com texto de Guilherme Figueiredo.

Outra participação do compositor no cinema foi no filme documentário *Painel do cinema brasileiro*, o qual relata os primeiros setenta anos do cinema brasileiro. O filme foi produzido pelo INC – Instituto Nacional do Cinema e editado por Júlio Heilbron, com roteiro de Jurandyr Passos Noronha e coordenador de pesquisa, Gilberto Mendes. Sobre sua participação Mignone comentou:

“No Panorama, repeti o que fiz nos meus tempos de adolescente, em São Paulo. Em certa época do cinema mudo, Luiz Peixoto, aqui no Rio de Janeiro, teve a idéia de por uma vitrola tocando gravação de Debussy, o que também aproveitei para incluir – na trilha sonora desse documentário – o Arabesque no. 1, do mestre impressionista. Quanto ao repertório executado nas sessões, incluíamos a mais significativa produção popular da época, aproveitando temas de Ernesto Nazareth, Eduardo Souto e Chico Bororó.” (MIGNONE, 1997, p.149)

Francisco Mignone compôs para a Companhia Vera Cruz três trilhas musicais: para o primeiro filme da Companhia em 1950, *Caiçara* com direção de Adolfo Celi, para a terceira produção, *Ângela* em 1951, com direção de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne e para o filme *Sinhá Moça* em 1953, com direção de Tom Payne.

Podemos afirmar que no filme *Caiçara* há o desenvolvimento de três elementos musicais principais: o *leitmotiv* da Ilha Verde, o *leitmotiv* de Sinhá Felicidade e a inserção de temas musicais da cultura popular brasileira. O *leitmotiv* de Ilha Verde é apresentado como inserção musical não diegética em todas as seqüências em que aparece, no total de dez. O tema é composto para orquestra com melodia no naipe de cordas. Para esse *leitmotiv*, Francisco Mignone realizou variações na instrumentação para cada seqüência imagética em que a música foi inserida. No *leitmotiv* de Sinhá Felicidade, a característica principal é a inserção do instrumento fagote - instrumento para o qual Mignone compunha com freqüência - para a realização da melodia principal, este tema foi composto para a personagem que tem um ar de misticismo e realiza mandingas e feitiços. É interessante notar que comumente a utilização deste instrumento caracteriza situações cômicas em filmes desse período, entretanto no *leitmotiv* de Sinhá

Felicidade, o som do instrumento perde essa característica. Assinalamos que isto ocorreu porque a figura da personagem, somada aos diálogos e interpretação realista, já que a senhora não era atriz¹, colaborou para que essa característica obtivesse outra conotação.

A seqüência que merece destaque para a trilha musical deste filme é a que destaca a união perfeita entre a pista de ruídos e a pista musical na composição sonora. Trata-se na qual Mignone utilizou o som do sino das pedras como parte da melodia. Na história do filme, o casal Alberto e Marina vai para o local onde estão as pedras dos sinos, lugar emblemático na narrativa, ao lado da Ilha Verde. Os dois estão apaixonados e Alberto toca as pedras com um pedaço de madeira. A orquestra executa o tom dos sinos juntamente com a melodia, imitando o som do vibrafone e apresentando o *leitmotiv* principal do filme. Em seguida, o tema é executado com arranjo orquestral, somente com a atuação da pista de música.

A presença da música com caráter popular é marcada pela inserção de cenas de representação do caiapó e de modas de viola. Em montagem paralela, vemos o caiapó sendo dançado pelos moradores da ilha e Manoel - funcionário do marido de Marina, autor da morte do mesmo e apaixonado por ela - correndo atrás de Chico. Manoel mata o menino e este é atirado nas pedras. O ritmo constante com andamento acelerado marca a seqüência desta perseguição, enfatizando a tensão existente na narrativa. Na inserção musical da toada composta para viola popular, os moradores da vila cantam e debocham de Marina, em virtude da morte de seu marido.

Mignone foi um exímio pianista e por esse motivo, comumente escrevia arranjos orquestrais utilizando apenas duas claves, como ocorreu na partitura do filme *Angela*, na qual Mignone utilizou a clave de sol, para a escrita dos violinos, violas, flautas, clarinetas, saxofones, oboé, corne inglês e trompa (às vezes grafados também na clave de fá) e para clave de fá ficaram reservados os instrumentos: fagote, cello (às vezes grafado também para clave de sol), contrabaixo². Igualmente nesta partitura há indicações sobre as inserções musicais, geralmente Mignone escrevia a fala do personagem e nesta anotava a entrada da música, como notaremos nos exemplos posteriores³. Há também informações sobre o tempo de duração de cada inserção e o caráter da peça - “tema triste”, “muda depressa quando Jango se aproxima”, “tema do jogo”, “pressaga” e outros. Este tipo de grafia é muito utilizado por compositores de cinema até os dias atuais. Em *Ângela*, podemos afirmar que os arranjos orquestrais foram escritos para: 10 primeiros violinos, 8 segundos violinos, 4 violas, 4 cellos, 2 contrabaixos, 2 flautas, 1 oboé, 2 clarinetas, 1 clarinete baixo, 1 fagote, 2 trompas, 1 corne inglês, 1 trompete em sib, 1 piano, 1 harpa, uma celesta⁴.

¹ Em entrevista com o Sr. Renato Consorte, realizada em 10/03/04 nas dependências do MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo, o entrevistado declara sobre a contratação da Sra. Joaquina para atuação no filme. A interpretação realista na verdade se deve ao fato de que a senhora nunca tinha atuado e sequer ido ao cinema e mesmo sem entender o que estava havendo, aceitou a proposta e até ganhou o prêmio de melhor atriz coadjuvante em 1950.

² Observações realizadas na análise da partitura do filme, manuscrito original.

³ Para a transcrição da partitura foram utilizadas as mesmas observações grafadas por Mignone, portanto todas as indicações escritas foram feitas pelo compositor, inclusive a abreviatura dos instrumentos. Também foi mantida a mesma maneira de escrita musical.

⁴ Dados obtidos através dos manuscritos originais da partitura filme *Ângela*, na qual Francisco Mignone listou todos os instrumentos na capa .

Ária

Voz

Piano

Voz

Pno.

Voz

Pno.

Voz

Pno.

1. Transcrição do manuscrito original da Ária da ópera cantada nas seqüências finais do filme *Ângela* – 1951, Cia. Vera Cruz, composição de Francisco Mignone.

Nas últimas seqüências do filme *Ângela* há a inserção da ária de uma ópera sendo apresentada dentro em um teatro por Maria Saerap, dublada por Nydia Lícia. Francisco Mignone compôs essa ária com letra especialmente para o filme, como podemos observar no trecho acima transcrito da partitura original. As seqüências finais se referem ao delírio da jovem Ângela ao tentar suicídio com ingestão de remédios. A personagem delira e as imagens são construídas em seqüências paralelas com Ângela correndo à procura de seu marido Dinarte, alternando com a cantora da ópera no teatro municipal, lembranças do passado e a chegada de Dinarte ao seu encontro. A voz situada na tessitura da soprano somada à orquestração em todos os naipes da orquestra em andamento acelerado, com a letra “*ah! tout parle d’amour*” e as tomadas de *flash back*, conduzem ao desfecho final da personagem: sua morte nos braços do marido.

No restante do filme a trilha musical foi construída com inserção de temas para:

- a) Transição de seqüências.
- b) Temas líricos dedicados à personagem de Ângela e seu envolvimento com Dinarte e Jango, com demonstração do lirismo melódico utilizado por Francisco Mignone.
- c) Pontuação durante a cena, na qual a trilha musical marca a tensão e estado de espírito dos personagens, comenta a situação apresentada e acentua situações de suspense, como o tema intitulado por Mignone de “Pressaga”, transcrito abaixo:

Pressaga - 0,7 1/3

The musical score is for a piece titled 'Pressaga' in 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a piano texture in the right hand, consisting of a series of chords. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. At the 11th measure, the right hand has a long, sustained chord with a 'pizz' (pizzicato) marking above it, while the left hand continues its rhythmic pattern. The piece concludes with a final chord in the right hand and a few notes in the left hand.

2. Tema intitulado “Pressaga” transcrito do manuscrito original da partitura do filme *Ângela* – 1951, Cia. Vera Cruz, composição de Francisco Mignone.

Na seqüência em que foi inserido, Dinarte e Gervásio combinam de apostar em um jogo e Ângela comenta que isso “é uma loucura” e Dinarte diz: “Não queres mais que eu jogue Ângela?” neste momento há o início do tema. A moça responde: “isso não é assunto meu” e após sua fala, os dois últimos acordes são ouvidos. Ângela não quer que Dinarte continue a jogar, pois seu pai também era jogador e perdeu muito. Nas seqüências posteriores, Dinarte pára de jogar e começa a ficar sem dinheiro, quando volta, não consegue ganhar mais. O presságio intitulado na música é sobre esse assunto. Mignone denuncia com a inserção musical no momento da pergunta de Dinarte, que se o moço parar de jogar algo poderá acontecer. A música atua como se fosse a resposta de Ângela, embora a moça não tenha dito o que gostaria, a música respondeu por ela. O tema é composto em três compassos, um quinário e dois quaternários simples. A instrumentação é para o naipe de metais combinados com o naipe de cordas e pontua o diálogo dos dois personagens. Mignone constrói uma frase em colcheias na região grave para os contrabaixos com notas do acorde de Gm7/b5 e conclui com um acorde de Ab7M/13 (Lá bemol maior com 7^a M e 13^a M), com a fundamental em mi natural, criando assim uma maior sensação de desconforto para o ouvinte.

d) Temas apresentados em 2^o plano sonoro: há muitas seqüências neste filme com este tipo de inserção. Escolhemos uma das seqüências iniciais, em que Dinarte conhece Ângela e que apresenta três momentos distintos: a conversa Dinarte com Gervásio, a entrada de Ângela na sala e a aproximação de Dinarte até Ângela. Esta análise musical refere-se à entrada de Ângela até a aproximação de Dinarte e tem em sua totalidade quinze compassos. Combinadas a análise musical à análise filmica notamos alguns pontos relevantes.

começa quando Ângela aparece - tema triste 40"

3. Tema com indicação de entrada, após o surgimento do plano da personagem principal, transcrito do manuscrito original da partitura do filme *Ângela* – 1951, Cia. Vera Cruz, composição de Francisco Mignone.

O fator maior relevância deste trecho é que o tema melódico e a harmonia giram em torno das mesmas notas - melodia sobre a nota fá e fá# e ocorrência da nota do baixo ré durante os quinze compassos - assim como os pensamentos de Ângela nesse momento, pois sua mãe acaba de falecer. Isso é confirmado com a inserção da escala de tons inteiros na melodia, que nos dá a sensação de flutuação, de perda do centro tonal, intensificando a perda da referência materna de Ângela. A música marca o momento de tristeza e perda de Ângela. O caráter da melodia conduz a um ar de mistério, a melodia é introspectiva, Ângela não sabe quem é Dinarte e vice versa, o enigma está instalado e a música ajuda a construir o clima de interrogação. Outro fator que podemos observar são duas inserções de *mickeymousing*, o primeiro na fala de Ângela anunciando a morte da mãe: “*agora não precisa mais o doutor*”, a música neste momento mantém a nota sol# em trilo. O outro momento é na aproximação de Dinarte, que demonstra a intenção em conhecer Ângela. Após uma pausa, aos primeiros passos de Dinarte, a música recomeça.

O segundo trecho refere-se a aproximação de Dinarte. Na partitura, Mignone separa os dois momentos musicais, a separação deste trecho em dois demarca a separação do casal.

muda mais depressa quando Dinarte se aproxima - 35"

4. Tema com indicação andamento acelerado de acordo com a aproximação do personagem, transcrito do manuscrito original da partitura do filme *Angela* – 1951, Cia. Vera Cruz, composição de Francisco Mignone.

A trilha musical do filme *Sinhá Moça* é calcada em *leitmotifs*. Francisco Mignone compôs quatro *leitmotifs* colaborando para a unidade do filme. São estes por ordem de frequência: *leitmotiv* dos escravos = 11 seqüências; *leitmotiv* de Sinhá Moça = 7 seqüências; *leitmotiv* do par romântico Sinhá Moça e Rodolfo = 4 seqüências; *leitmotiv* de Virgínia cujo aparecimento é bem menor = 2 seqüências. É oportuno lembrar que a inserção destes *leitmotifs* é construída com variações de instrumentação e arranjos diferenciados. Quase que na totalidade das inserções não há a repetição dos temas da mesma maneira, o que caracteriza o grande número de arranjos orquestrais para este filme. Há também um grande número de inserções musicais em transições de cenas = 10 inserções e de música diegética = 11 inserções.

Em *Sinhá Moça* também podemos destacar a presença da música de influência africana com as cenas de canto na senzala, identificando com a pesquisa de Mignone e

os temas africanos presentes em suas composições para piano. Trata-se de um batuque constante com unidade de tempo marcada em semínimas, combinado com movimentos de dança. Igualmente na fuga dos escravos, o tema africano reaparece, entretanto a melodia se assemelha a motivos indígenas e posteriormente, o mesmo tema com clarinete na melodia. O tema acompanha toda a fuga, que é marcada por montagem paralela. A seqüência da fuga dos escravos – mais longa do filme, com 17min33s – só acaba quando Justino já está na sala de justiça sendo julgado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos que a produção de Francisco Mignone para o cinema foi vasta. Após compor as trilhas musicais dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Mignone concluiu:

“ (...) também para estes filmes eu parti do pressuposto de fazer boa música e destinada a ser ouvida. Mas a técnica embrionária dos que dirigiam a Vera Cruz deitou meu trabalho a perder. Daí ter chegado à conclusão de que os nossos cineastas não sabem o que querem musicalmente: acham que qualquer coisa serve desde que consigam colocar música num filme, seja esta ouvida ou não.” (BARCELOS, 1997, p. 152)

Embora Francisco Mignone tenha se aborrecido com a Companhia Vera Cruz e com os diretores durante o processo composicional de música para cinema, observamos que na breve análise do filme *Ângela*, em 1951, Francisco Mignone fez anotações de: entradas, alterações de andamentos, pontuações de cenas e marcou as características dos personagens através das alterações da instrumentação orquestral, das composições melódicas, harmônicas e rítmicas. Essas características, presentes nos três filmes com música de sua autoria na Cia. Vera Cruz, demarcam que o compositor se preocupava com a narrativa, com a progressão dramática e com a relação entre a ação cinematográfica aliada a trilha musical, entretanto com um pensamento, como ele mesmo declara, voltado mais para a audição musical.

Nesse período as companhias cinematográficas existentes no Brasil tentavam a arte industrial e rentável e foi a composição musical para filmes uma das áreas em que os maestros, compositores e arranjadores brasileiros, que possuíam experiência no rádio, se incorporaram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. *Composing for the films*. New York: Delilah Books, 1982.

BARCELOS, Sérgio. *Mignone e o cinema, o cinema e Mignone*. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997. p. 147-152

CALIL, Carlos Augusto. *A Vera Cruz e o mito do cinema industrial*. Projeto Memória Vera Cruz. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Sygzkronos – A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003

_____. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. 1993. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - ECA, USP, São Paulo, São Paulo.

CATANI, Afrânio. *Cia. Cinematográfica Vera Cruz*. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.p.231.

CHION, Michel. *La musique au cinema*. Paris: Fayard, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema – o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.

KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone vida e obra*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983.

MARIZ, Vasco. *Mário de Andrade, o guru de Mignone e Guarniere*. In: *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 174

MARTINS, José Eduardo. *A pianística de Francisco Mignone*. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p.65.

MIGNONE, Francisco. *Francisco Mignone aos 80 anos*. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 47- 48.

_____. *Francisco Mignone aos 70 anos*. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 45-46.

_____. *Prelúdio, Coral e Fuga*. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 37-43.

ONOFRE, Cintia Campolina. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz – a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. 2005. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, São Paulo.

PINTO, Aluísio de Alencar. *Francisco Mignone e a música popular brasileira*. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 140.

PRENDERGAST, Roy. *Film music, a neglected art*. New York: WW Norton, 1977.

Artigos consultados

MIGNONE, Francisco. *Folclore pode dar ao músico uma personalidade própria*. In: FLECK, Roberto Antunes. *Jornal Correio do povo*. Porto Alegre: caderno cultura, p. 35, 29 de julho de 1981.

KAPLAN, Sheila. *Francisco Mignone, 85 anos*. Rio de Janeiro: O Globo, 03.09.1982.

MARTINS, José Eduardo. *Francisco Mignone e o prazer de criar*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 09.03.1988

FILMOGRAFIA COM TRILHA MUSICAL DE FRANCISCO MIGNONE

1936 – *Cantiga de ninar*. (curta metragem). Produtora: Cinédia S/A – Rio de Janeiro

1930 - *O babão*. Direção: Luiz de Barros. Produtora: Sincrocínex

1936 – *Bonequinha de Seda*. Direção: Oduvaldo Vianna. Produtora: Cinédia

1938 – *Alma e corpo de uma raça*. Produtora: Cinédia

1950 – *Painel* (curta-metragem) Direção: Lima Barreto. Produtora: Cia. Vera Cruz

1950 – *Caiçara*. Direção: Adolfo Celi. Produtora: Cia. Cinematográfica Vera Cruz

1951 – *Ângela*. Direção: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne. Produtora: Cia. Vera Cruz

1951 – *Garota mineira*. Produtora: Guarani Filmes – Minas Gerais

1952 – *O amanhã será melhor*. Produtora: Multifilmes – São Paulo

1951 – *Beleza do diabo*. Produtora: Meldy Filmes – Rio de Janeiro

1952 – *Modelo 19*. Direção: Armando Couto. Produtora: Multifilmes

1953 – *Destino em apuros*. Direção: Ernesto Remani. Produtora: Multifilmes

1953 – *Sinhá Moça*. Direção: Tom Payne. Produtora: Cia. Cinematográfica Vera Cruz

1956 – *Sob o céu da Bahia*. Produtora: Corona-Cirrus Filmes – São Paulo