**Da alegria à estranheza: a transformação do caráter musical no estilo de José Mojica Marins**

Palavras chave: audiovisual, análise musical, música popular brasileira, terror

*Gabriela Pereira do Vale Pereira[[1]](#footnote-1)*

*Márcia Ramos de Oliveira[[2]](#footnote-2)*

Este trabalho expõe traços do estilo cinematográfico de José Mojica Marins através da análise audiovisual de dois excertos do curta-metragem *Tara*, que integra o filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Apresenta-se a subversão de caráter musical que a peça “Tico-Tico no Fubá” sofre nestes excertos pela interação desta com a banda visual. Apoiando-se nos métodos propostos por Michel Chion, realizar-se-á uma análise audiovisual destes excertos e de como uma peça é capaz de acrescentar valor à imagem e de ter valor acrescentado por ela, podendo, inclusive, ter seu sentido original “deformado”. Pretende-se discutir a complexidade artística contida em trechos de um filme do chamado cinema “trash”, supostamente de baixa cultura, e, ainda, a formação de estilo de Mojica através das limitações orçamentárias e da grande influência exercida pelo tropicalismo em seus filmes na década de 1960 e 1970. Pretende-se, trazer ferramentas para que o espectador aprimore sua percepção na apreciação de obras audiovisuais e aumentar a valorização de filmes de baixo orçamento no Brasil, sobretudo dentro da academia.

**Introdução**

O filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* é uma antologia de terror composta de três curtas-metragens[[3]](#footnote-3). Este formato sugere uma homenagem a clássicos da década de 60 como *Black Sabbath* que se trata de uma compilação de três contos de terror. *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* foi dirigido e roteirizado por J. M. Marins (em parceria com Rubens F. Lucchetti[[4]](#footnote-4)) que carrega um repertório de referências muito vasto devido a sua formação como espectador desde a infância frequentando o cinema de seu pai (BARCINSKY, 2012).

O curta-metragem *Tara* possui o seguinte enredo: um pobre e feio vendedor de balões com um fetiche por pés torna-se obcecado por uma bela mulher que ele vê passar todos os dias. Ele começa a segui-la e observar suas atividades, quando, assistindo ao seu casamento, ele a vê ser assassinada[[5]](#footnote-5). Mais tarde, após voltar do funeral, ele retorna ao cemitério e viola o mausoléu onde seu caixão foi colocado. Abrindo o caixão, retira seu vestido de noiva, tem relações sexuais com o corpo e realiza o fetichismo do pé. Depois de vesti-la novamente, calça um par de belos sapatos novos nos seus pés, sapatos que o vendedor de balões recolheu após ela tê-los deixado cair enquanto fazia compras, na esperança de um dia devolvê-los a ela. Tal curta metragem pode ser visto como um conto de fadas sombrio. Faz alusão aos contos infantis de tradição folclórica, ou melhor, subverte elementos típicos destes (AUTRAN, 2005): ao invés de um príncipe, é um homem miserável e desprovido de beleza que põe o sapatinho nos pés da moça e esta não desperta após um beijo do “anti-príncipe”.

Sem diálogos e com poucos sons ambientes, a banda sonora, em muitos momentos está posta de forma tropificada. E nas palavras de Hatten (1994, p. 172 apud OLIVEIRA, 2019) o conceito de tropo:

...é proveniente da teoria literária e foi aplicado ao campo musical por Robert Hatten para explicar a fusão de significados contraditórios ou não relacionados, estabelecidos a priori, que ocupam um mesmo espaço funcional e cujas contradições provocam uma nova interpretação.

Tomando como exemplo a canção presente nos trechos selecionados, *Tico-tico no Fubá.* Esta transmite nas cenas, significados diferentes dos arranjos que “tradicionalmente” se encontram no imaginário da música popular brasileira e ainda serve como metáfora dentro da narrativa. A canção passa por contradições e reforços conforme o contexto na qual se encontra.

**O cinema brasileiro da década de 60**

A filmografia de J. M. Marins se encaixa no chamado cinema *trash*, porem ele vai muito além desse rótulo; ele se enquadra no que se pode chamar de *cinema marginal.* No contexto da segunda metade da década de 60, o cinema brasileiro começou a passar por um processo de industrialização. Enquanto o cinema novo tentava negociar com o espectador os níveis de invenção e experimentalismo com aquilo que já lhe é familiar e mais “fácil” de ser assistido, num “equilíbrio” entre o convencional e o ousado, surgia um grupo de jovens cineastas que se decepcionava com os rumos que o cinema brasileiro tomava, cada vez mais distante de uma ideologia revolucionária e de confronto – que era extremamente necessária no contexto de repressão que o país se encontrava (SANTOS, 2014). Apesar da hostilidade desses novos cineastas em relação ao que o cinema novo se tornava, levando-os até mesmo a parodiar o cinema novo em alguns momentos, o movimento marginal que começa a nascer ainda dialoga por um lado com algumas das características *cinemanovistas* presentes principalmente no começo da década. O cinema marginal produzido em São Paulo foi apelidado de *boca do lixo* ou ainda de *Marginal Cafajeste* e Marins se enquadrava nesta categoria, inclusive abusando de erotismo e explorando o grotesco. E sobre a relação deste com o conceito de antropofagia:

Xavier (2001) reflete sobre a relação do grupo da Boca e o movimento da antropofagia e percebe o distanciamento em relação ao cânone do modernismo e à tradição literária, para se aproximar das formas literárias urbanas menos prestigiadas, como o gibi, o teatro-circo de periferia e o filme erótico. Assim, na antropofagia marginal, reforçam-se os traços da marginalidade cultural e “[v]alorizam-se as formas híbridas identificadas com o mau gosto, com os gêneros à margem, tomados como uma metáfora do percurso do cinema brasileiro, ou do próprio país, repertório de cenas de desencanto trabalhadas numa chave escatológica.” (XAVIER, 2001, p. 22 apud SANTOS, 2014 p.110)

Uma característica igualmente antropofágica é a grande variedade de gêneros musicais empregados na trilha sonora dos filmes de Marins. Em seus filmes há canções populares, peças orquestrais de concerto, peças eletroacústicas, música religiosa para arranjo coral, entre outros. Tudo “absorvido” ao longo da formação como espectador cinéfilo e digerido à sua própria maneira.

Outro traço do cinema deste período são as limitações orçamentárias. Havia poucos recursos técnicos de equipamentos e a impossibilidade de gravação de som direto. Grande parte dos filmes falados produzidos neste período precisavam ser dublados na pós-produção (COSTA, 2008). *Tara* não precisou passar por tal procedimento por não possuir diálogos; este foi muito bem executado, pois se usou uma limitação a seu favor tornando-a parte fundamental da estética do curta-metragem.

**A alegria da canção**

Para uma melhor realização dos procedimentos metodológicos de análise, foram escolhidos excertos com outras *cues*, porém, dar-se-á mais importância à canção *Tico-tico no Fubá*. Tal canção está estabelecida no cânone da música popular brasileira. Foi apresentada pela primeira vez em um baile da cidade de Santa Rita do Passa Quatro, no interior de São Paulo, em 1917, sob o nome de *Tico-Tico no Farelo*. A canção recebeu o nome atual em 1931, já que existia outra de mesmo título, composta por Canhoto. Embora seja essencialmente instrumental, tem letra de Eurico Barreiros, versão que possui conotação sexual implícita, também conhecida como “duplo sentido” (anexo1) e uma letra mais amena, desprovida de “malicia” de Aloísio de Oliveira (anexo2), além de uma versão em inglês de Ervin Drake. A segunda versão da letra tornou-se popular no cinema nos anos 1940, fez parte de seis filmes em Hollywood. Carmen Miranda gravou pela *Decca Records* em 1945, e a apresentou no filme *Copacabana[[6]](#footnote-6)* de 1947, no qual contracena com o Groucho Marx[[7]](#footnote-7).

Tal canção, portanto, possui um caráter alegre, festivo e “humoresco” pela tradição na música brasileira e no cinema. O termo caráter quando aplicado a música, se refere à emoção que transmite e o estado de ânimo no qual foi composta. Isto e constrói através de escolhas de andamento, timbre, harmonia, ritmo e dinâmica, assim como os contrastes internos entre estes elementos dentro de uma peça (SCHOEMBERG, STRANG, STEIN, 1991). Portanto, uma mudança no arranjo de uma peça que implique variações em qualquer um desses elementos poderá mudar em alguma medida, o conjunto de emoções transmitidas por ela.

*Tico-tico no* Fubá (que se enquadra no gênero musical choro) possui células rítmicas propicias à dança, e tais células são “deformadas” no arranjo para caixinha de música, imprimindo um ritmo menos dançante, ou dançante de maneira mecânica bastante alusiva ao movimento da bailarina das caixinhas. O ritmo, assim como o timbre e a densidade do som neste arranjo, imprime um caráter contemplativo e melancólico como a expressão do stalker nas cenas onde tal peça está presente.

**Análise de excertos do curta-metragem**

A metodologia para análise audiovisual é a proposta por Michel Chion. No processo de observação, o autor utiliza o *método das máscaras*, em que se visualizam várias vezes determinada sequência “observando-a ora com o som e imagem juntos, ora mascarando a imagem, ora cortando o som.” (CHION 1994: 146) Segue-se o seguinte roteiro para análise: descrição da imagem e do som plano por plano do trecho audiovisual selecionado; a identificação das dominantes sonoras e respectivas subclassificações; a identificação dos pontos de sincronização; a análise narrativa, que é o instante de comparação no narrativo e figurativo; a comparação imagem/som em vários níveis, principalmente no plano das formas e das texturas; a identificação de categorias opostas e contrastantes das diferentes sequências. Segue a aplicação de tal metodologia nos excertos fílmicos.

1. **Descrição do trecho A (de 00:26:05 a 00:27:06):** a moça caminha pela rua enquanto o vendedor de balões a observa atentamente; um homem com uma criança no colo compra um balão e o vendedor mal presta atenção tamanha a fixação na moça que passeia pela calçada. Em seguida o plano fecha nos olhos do vendedor de balões, a câmera foca em duas crianças sentadas no batente de uma porta e depois volta a abrir o plano na moça caminhando e no vendedor a observando.
2. **Som:** a cena inicia com o som de pessoas falando e prossegue com uma marcha com timbre de realejo[[8]](#footnote-8), há também o som diegético do homem manuseando o dinheiro para pagar um balão. O corte para a *cue* seguinte é abrupto, logo começa uma versão instrumental de “Tico-Tico no Fubá” com arranjo em timbre de caixinha de música. Durante todo o trecho selecionado há sons de cidade que se assemelham ao vento e a carros passando.
3. **Descrição do trecho B (de 00:30:30 a 00:31:50):** cena da moça arrumando um enfeite do jardim e sendo observada pelo *stalker[[9]](#footnote-9)* com a caixa de sapatos na mão. Em seguida ela sai com o noivo e outra moça. A cena corta para outro dia, ela entra em uma padaria e sai com o noivo enquanto é observada pelo *stalker*. A cena seguinte é a de um cortejo fúnebre.
4. **Som:** percussões com sons concretos com duas notas fixas em dissonância ao final da sequência. Tico-tico no fubá em timbre de caixa de música com som de carros passando e vento ao fundo. Ao final da sequência, há a entrada de ruídos em batimento até a *cue* seguinte de marcha fúnebre.

**Esboço de análise audiovisual:**

1. **Identificação dos dominantes:** o fato mais evidente é a ausência de falas e de voz; trata-se de um curta-metragem mudo com ruídos e música. Os ruídos podem ser divididos em *duradouros*: aqueles que cobrem todo o excerto como os sons que vento e de carros passando e os ruídos *pontuais* que pontuam acontecimentos isolados: burburinho de pessoas conversando, barulho de dinheiro sendo manuseado e os ruídos em batimento um tanto distorcidos.

A música é a parte mais evidente da banda sonora. A marcha em timbre de realejo e a canção tico-tico no fubá são claramente identificadas como música, podendo somente, os sons eletroacústicos serem interpretados como ruídos conforme as referências culturais do ouvinte. Sons de percussão se fundem a ruídos de carros e buzinas, além de glissandos agudos que podem ser facilmente associados a uma sirene da policia ou de uma ambulância.

1. **Identificação dos pontos de sincronização:** os pontos de sincronização são raros e discretos; o burburinho das pessoas conversando, o dinheiro sendo manuseado, além de dispersos ruídos do atrito entre os balões. A canção, no entanto, segue um ritmo semelhante ao do caminhar da moça nos dois excertos e do seu pretendente no trecho B.
2. **Análise narrativa e comparação:** o que vejo daquilo que ouço e o que ouço daquilo que vejo? Os sons de fato transmitem a sensação de rua movimentada e aberta e um ruído secundário e sutil se torna mais evidente; aquele que remete aos ruídos dos antigos filmes que surgiam devido à deterioração dos rolos de película ou do equipamento de projeção. A canção perde a conotação irônica e torna-se algo mais singelo como o timbre sugere, embora não totalmente devido aos demais sons que acompanham a banda sonora. As músicas, com exceção dos sons eletroacústicos, remetem a infância, ao lúdico e o timbre da caixinha de música, de certa forma à solidão e à melancolia. Quando o som é mascarado, a interação entre os personagens e movimentos dos lábios (que passam quase despercebidos na observação com as duas bandas) sugerem falas que não ocorrem na realidade. O ritmo do caminhar da moça no trecho A é quase robótico, remetendo a os movimentos de uma boneca e que, em conjunto com a canção de caixinha de música, dá um aspecto de bailarina mecânica[[10]](#footnote-10). Nas cenas ambientadas na rua, não há carros passando, somente estacionados, sua presença em movimento é somente sugerida através dos ruídos de fundo.

**Considerações finais**

Este trabalho pretendeu mostrar como a canção *tico-tico no Fubá* sofreu mudança de caráter musical em relação as suas gravações mais conhecidas. Isto se deu nos aspectos musicais através de mudanças no arranjo, que implicou em mudanças no ritmo tanto na melodia quanto no acompanhamento harmônico e no timbre instrumental utilizado. E nos aspectos audiovisuais a mudança de caráter se deu através da interação com a imagem, imprimindo a expressão de contemplação, solidão e melancolia; algo presente tanto na postura estática e observadora do *stalker* quanto no caminhar da moça que é perseguida. Outros aspectos relevantes que contribuíram para tal mudança foram os ruídos diagéticos e não diegéticos presentes na banda sonora. Pode-se concluir ainda que a referida canção passa não somente a ser “irônica” em relação a outros arranjos como também serve de metáfora para reforçar a imagem da moça perseguida como uma “bailarina”, um ser delicado e belo.

O grotesco, a sensualidade, são características do estilo cinematográfico de J. M. Marins, um cineasta do *cinema marginal* de São Paulo que absorveu diversas referências artísticas do cinema e as incorporou de maneira própria. Em seus filmes, se fazem presentes diversos gêneros musicais na trilha sonora estando entre eles canções populares e conhecidas no cinema. E o que a primeira vista pode parecer “desarticulado” é perfeitamente coerente e parte fundamental do estilo deste cineasta.

**Referências Bibliográficas**

BARCINSKI, André. **Zé do Caixão: Maldito - A Biografia**. Darkside Books. 2015.

CARRASCO, Nei. **Sygkhronos-a Formação da Poética Musical do Cinema**. Via Lettera. 2003

CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. Columbia University Press. 1994.

COSTA, Fernando Morais. **O Som no Cinema Brasileiro**. 7 Letras. Rio de Janeiro, RJ. 2008

DINIZ, Andre. **Almanaque do Choro: a História do Chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir.** Jorge Zahar Editor Ltda. 2003.

GONZALES, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da America latina, problemas e questões.** 2013.

OLIVEIRA, Juliano. **A Significação na Música de Cinema**. Paco Editorial. 2019.

SANTOS, Janaina de Jesus. Produções discursivas do horror: materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciencias e Letras (Campus de Araraquara). 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/123253>>. acesso em 27/05/2019

SCHOENBERG, Arnold; STRANG, Gerald; STEIN, Leon. **Fundamentos da composição musical.** São Paulo: EDUSP. 1991.

**Links consultados:**

<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/filmes/longas/02_01_07.php> acesso em 24/08/2019

**Anexo 1**

**TICO-TICO NO FUBÁ - letra de Eurico Barreiros  
(Zequinha de Abreu)**

**Primeira Parte**

Um tico-tico só,  
Um tico-tico lá,  
Está comendo  
Todo, todo meu fubá.  
  
Olha, Seu Nicolau,  
Que o fubá se vai,  
Pego no meu pica-pau  
E um tiro sae.  
  
Coitado...  
Então eu tenho pena  
Do susto que levou  
E uma cuia se ia,  
Mais fubá eu dou.  
  
Alegre já,  
Voando, piando,  
Meu fubá, meu fubá,  
Saltando de lá pra cá.  
  
**Segunda Parte (Declamado)**  
  
Tico-tico engraçadinho  
Que está sempre a piar,  
Vá fazer o teu ninho  
E terás assim um lar.  
  
Procure uma companheira  
Que eu te garanto o fubá,  
De papada sempre cheia  
Não acharás a vida má.  
  
**Terceira Parte**  
Houve um dia lá  
Que ele não voltou,  
E seu gostoso fubá  
O vento levou.  
  
Triste fiquei,  
Quase chorei,  
Mas então vi  
Logo depois,  
Já não eram um,  
Mas sim já dois.  
  
Quero contar baixinho  
A vida dos dois,  
Tiveram seu ninho  
E filhotinhos depois.  
  
Todos agora  
Pulam ali,  
Saltam aqui,  
Comendo sempre o fubá  
Saltando de lá para cá.

**Anexo 2:**

**TICO-TICO NO FUBÁ - Letra de Aloysio de Oliveira**

**(Zequinha de Abreu)**

O tico-tico tá  
Tá outra vez aqui  
O tico-tico tá comendo meu fubá  
O tico-tico tem, tem que se alimentar  
Que vá comer umas minhocas no pomar.

O tico-tico tá  
Tá outra vez aqui  
O tico-tico tá comendo meu fubá  
O tico-tico tem, tem que se alimentar  
Que vá comer umas minhocas no pomar.

Ó por favor, tire esse bicho do celeiro  
Porque ele acaba comendo o fubá inteiro  
Tira esse tico de cá, de cima do meu fubá  
Tem tanta coisa que ele pode pinicar  
Eu já fiz tudo para ver se conseguia  
Botei alpiste para ver se ele comia  
Botei um gato, um espantalho e alçapão  
Mas ele acha que fubá é que é boa alimentação.

O tico-tico tá  
Tá outra vez aqui  
O tico-tico tá comendo meu fubá  
O tico-tico tem, tem que se alimentar  
Que vá comer é mais minhoca e não fubá.

O tico-tico tá  
Tá outra vez aqui  
O tico-tico tá comendo meu fubá  
O tico-tico tem, tem que se alimentar  
Que vá comer é mais minhoca e não fubá.

1. Mestranda em Música na linha de Teoria e História pela Universidade do Estado de Santa Catarina. [↑](#footnote-ref-1)
2. Doutora em História e professora do Programa de Pós-Graduação em História e do PPGH  -Programa de Pós-Graduação em Música / PPGMus da Universidade do Estado de Santa Catarina. [↑](#footnote-ref-2)
3. “O Fabricante de Bonecas”, “Tara” e “Ideologia”; tal artigo irá se ater ao segundo. [↑](#footnote-ref-3)
4. **ficha técnica:**

   Cia. produtora: Ibéria Filmes

   Produção: José Mojica Marins e George Michel Serkeis

   Direção: José Mojica Marins

   Roteiro: Rubens F. Lucchetti

   Fotografia: Giorgio Attili

   Montagem: Eduardo Llorente

   Música: José Mojica Marins [↑](#footnote-ref-4)
5. Não é especificada a motivação por detrás do assassinato, possivelmente rivalidade amorosa. [↑](#footnote-ref-5)
6. Que pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=wFOogEdoQwo>, acesso em 24/08/2019 [↑](#footnote-ref-6)
7. [↑](#footnote-ref-7)
8. Espécie de órgão mecânico portátil que tem um ou vários foles e um teclado; é um instrumento que toca uma música predefinida quando se gira uma manivela. Muito empregado em parques de diversão e circos, onde as pessoas poderiam comprar um bilhete da sorte com uma frase que ditaria sua sorte e números para apostas; o bilhete era retirado por algum animal adestrado, geralmente uma ave ou um pequeno macaco. [↑](#footnote-ref-8)
9. O vendedor de balões será chamado de *stalker*, já que este pratica *stalking*, a perseguição persistente da moça. [↑](#footnote-ref-9)
10. A bailarina no interior das caixinhas de música. [↑](#footnote-ref-10)