

Orgasmos Musicais e a Revolução Cultural em *América do Sexo* (1969)

Francisco José Pereira da Costa Júnior

Universidade Federal Fluminense, Brasil
franciscoj@id.uff.br
<https://orcid.org/0000-0003-0386-8852>

RESUMO *América do Sexo*, filme de 1969, foi censurado pela ditadura militar brasileira (1964-1985) por aproximadamente dez anos e depois de sua liberação não teve um lançamento oficial. Sua circulação foi e continua sendo extremamente restrita, permanecendo um objeto cinematográfico obscuro, inclusive em estudos aprofundados sobre o cinema experimental no Brasil. Este artigo propõe uma escuta da sua trilha musical, analisando como se deu a sua construção e discutindo aspectos culturais, sociais, políticos e ideológicos, organizados por vezes de forma intertextual e que corroboram uma faceta antropofágica do cinema moderno brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE Banda sonora; cinema brasileiro; Cinema Marginal.

Introdução

Como tantos outros filmes do período, *América do Sexo* (1969) é vetado pela censura militar brasileira, não tem um lançamento oficial e, depois de cerca de dez anos, é liberado, ficando restrito ao circuito de cineclubes, mostras de cinema e a veiculação na emissora de TV por assinatura Canal Brasil. Em entrevistas realizadas para a colaboração na construção deste artigo, a atriz Ítala Nandi diz ter assistido ao filme pela primeira vez na década de 2010; o fotógrafo e ator André Faria e o técnico de som Paulinho do Som revelaram nunca terem assistido ao filme. Em obras importantes que esmiuçam o Cinema Marginal (ex. Ramos e Schvarzman 2018; Ferreira 2016), o filme é apenas mencionado de passagem. Toda essa carga histórica o estigmatiza como um dos mais obscuros títulos da filmografia do cinema moderno brasileiro.

América do Sexo é uma produção da Servicine e Filmes do Paralelo junto dos produtores associados Rubens Maia (um dos diretores) e Antônio

Polo Galante.¹ Este último nome, produtor pioneiro na Boca do Lixo paulistana, obteve diversos sucessos de bilheteria com pornochanchadas (Ramos e Schvarzman 2018, 324-328).² Provavelmente por conta disso, *América do Sexo* tem um título convidativo ao universo da sexualidade além de explorar a nudez da atriz Ítala Nandi. Contudo, por determinação de seus realizadores, suas narrativas passam ao largo da exploração comercial que estigmatizou a pornochanchada, se caracterizando com aspectos sociopolíticos e técnica experimental. Outro cineasta, que recorreu a este expediente apelativo ao qual evocava a pornochanchada para viabilizar a produção de alguns de seus filmes, sem deixar de lançar mão do caráter político e experimental, foi Carlos Reichenbach (1945-2012), que tinha como intenção se aproximar do espectador da classe baixa, o público-alvo do filme erotizado.

A produção de 1969 é um longa-metragem composto por quatro filmes de curta e média duração, sem continuidade narrativa entre eles, dispostos sob um mesmo tema e em comum uma mesma atriz, Ítala Nandi. Excluindo o fato da mesma intérprete atuar em todos os episódios, esta esquematização foi um recurso utilizado com certa frequência pelo cinema moderno brasileiro dos anos 1960 e 1970, como podemos verificar em filmes como *Cinco Vezes Favela* (1962), *As Libertinas* (1968), *Audácia!* (1970), dentre tantos outros. Esta iniciativa coletiva conta com quatro diretores, dois deles iniciantes, somados a um cineasta com um longa-metragem no currículo e a outro diretor de cinema já consagrado. O filme conta com os seguintes episódios, em ordem de exibição: *Colagem* (Luiz Rosemberg Filho), *Balanço* (Flávio Moreira da Costa), *Bandeira Zero* (Rubens Maia) e *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia* (Leon Hirszman).³

O cineasta Luiz Rosemberg Filho associado ao Cinema Marginal (ou Cinema de Invenção, também conhecido por ‘Udigrudi’ – termo pejorativo cunhado por Glauber Rocha) divide, assim, a mesma tela com Leon Hirszman, cineasta do Cinema Novo, e aí reside uma das

¹ Os nomes dessas produtoras constam nos créditos no filme. Na ficha técnica da Cinemateca Brasileira, consta que a produtora foi a Saci Filmes; entretanto, em depoimentos para o autor, os atores André Faria, Luís Carlos Saldanha e a atriz Ítala Nandi afirmaram desconhecer a Saci Filmes.

² ‘Boca do Lixo’ foi uma localidade no centro da cidade de São Paulo onde se instalaram diversas distribuidoras e algumas produtoras de cinema. A pornochanchada é um subgênero do cinema brasileiro caracterizado pelo erotismo fílmico.

³ Percebemos no crédito do filme que não é usada uma vírgula entre os dois dias considerados pelos cristãos como dias santos.

interseções do cinema moderno brasileiro, uma vez que, nessa época, *marginais* e *cinemanovistas* divergiam, se distanciavam e estabeleciam uma forma de concorrência na produção cinematográfica nacional (Ramos 1987, 26-28). Por sua vez, Flávio Moreira estuda cinema com Jean Rouch, realizador, etnólogo e um dos articuladores do *cinéma vérité* (também conhecido no Brasil por “cinema verdade”), no *Musée de l’Homme*, onde escreve parte do roteiro de seu episódio *Balanço*, e Rubens Maia vem de participações na equipe técnica de algumas produções independentes.⁴

Todos os quatro episódios são adequados ao Cinema Marginal, tanto esteticamente (fragmentação e experimentação narrativa) quanto em condições de produção (filmes com equipe reduzida, de baixos orçamentos, de brevíssimos cronogramas, com equipamentos emprestados e compartilhados). São filmes que abordam emancipação feminina, sexo, amor livre, transgressões de comportamento, em tempos de repressão ditatorial no Brasil e também de uma pretensa revolução sexual acontecendo na Europa e nos Estados Unidos. No contexto histórico que circunda a produção, temos o Ato Institucional nº 5, que destituiu o Congresso Nacional e cassa os direitos políticos de opositores ao regime militar, e os protestos do maio de 68 na França, que reverbera em todo o Ocidente.

Apesar de todas estas facetas interessantes e originais, durante o processo de pesquisa não foi encontrado nenhum texto acadêmico que se debruçasse especificamente sobre *América do Sexo*, filme esse que na literatura especializada é mencionado sem aprofundamentos. Contribuindo para colmatar essa ausência, este artigo propõe, em particular, uma análise da trilha musical, investigando a utilização das músicas e suas funções, assim como sua interação com os outros elementos da trilha sonora (efeitos sonoros, ruídos, sons ambientes, vozes). Levantaremos a questão apontando aspectos que argumentamos forjar uma “música de autor” (Gorbman 2007, 149), traço estilístico de referência estética que serve ao caráter antropofágico do cinema moderno brasileiro, atualizando a ideia de antropofagia dos modernistas brasileiros – segundo os quais, “Antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural, anunciada por todas as correntes da

⁴ Informações coletadas em entrevista concedida por André Faria (fotógrafo e ator) ao autor em 25/11/2020.

cultura contemporânea e garantida pela emoção muscular de uma época maravilhosa – a nossa” (Andrade 2017a, 54) – com ressignificações de manifestações culturais intrínsecas e extrínsecas assim como o diálogo entre o arcaico e o moderno.

De modo a explorar a atualização sessentista do caráter antropofágico cultural, o artigo esmiuçarà cada um dos episódios nas suas variadas formas de utilização da música. Na secção dedicada ao episódio *Colagem*, analisaremos a trilha em seus recortes para os esquetes audiovisuais; em *Balanço* apontaremos as músicas enquadradas em gêneros musicais; no *Bandeira Zero* observaremos as composições e suas relações de prolongamento na narrativa; já em *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia* nos ateremos ao processo de composição dentro da ação. Fecharemos o artigo com apontamentos sobre aspectos autorais e de ressignificações. Na musicalidade impressa no filme, encontraremos elementos do cinema moderno que se contrapõe ao clássico: um experimentalismo com profusão de ritmos musicais, trechos curtos e curtíssimos (muitas vezes tão efêmeros que não reconhecemos as composições), música executada de *long plays* de vinil, corte seco promovendo descontinuidade sonora. Todo esse universo diversificado compõe a miscelânea sonora amalgamada pelos quatro episódios de *América do Sexo*.

A colagem no cinema brasileiro

O episódio *Colagem*, dirigido por Luiz Rosemberg Filho, é homônimo a uma técnica de arte utilizada pelo cubismo e pelo dadaísmo. O cineasta pensa a colagem na linguagem audiovisual através de uma montagem fragmentada com variados recursos sonoros e imagéticos entre músicas, textos, fotos, transmissões de radiodifusão (televisão e rádio), tirados de seus contextos originais e rearranjados na narrativa fílmica. *Colagem* propõe uma narrativa livre se comparada ao formato do cinema hegemônico e identificada à contracultura em voga na época. Na seleção musical, encontramos uma variação de estilos dentre músicas ibero-americanas, estadunidenses, europeias, brasileiras, ameríndias, numa conjunção antropofágica que se volta em uma crítica contundente ao imperialismo econômico e à colonização cultural. Pensando nos movimentos de desterritorialização – “que é o movimento pelo qual se abandona o território” – e reterritorialização – “qualquer coisa que valha pelo território perdido” (Deleuze e Guatarri 2017, 238) –, a narrativa

filmica em imagens, ruídos e vozes se serve para desterritorializar, ou seja, para se libertar dos padrões da linguagem cinematográfica hegemônica da época. Destarte, o uso da música pode ser considerado uma reterritorialização: uma vez organizadas na montagem com as imagens, as composições ganham corpo de uma atmosfera ora textual ora pontual, com funções narrativas por vezes reproduzindo clichês da indústria cinematográfica. São movimentos de deslocamentos e atravessamentos que se situam dentro de uma estética que multiplica possibilidades da forma sem se perder em conteúdo.

Na narrativa, um extraterrestre oriundo do Planeta da Paz, interpretado pelo teatrólogo José Celso Martinez Corrêa, retorna à Terra para mais uma vivência com seus habitantes. Num primeiro reencontro com os terráqueos se dá uma “reunião antropofágica” com uma indígena, uma burguesa, um *hippie*, um samurai, um cineasta e outros personagens, todos caracterizados com figurinos alegóricos, num estilo próximo às fantasias de Carnaval, que com as mãos vão apertando, puxando e se esfregando no extraterreno. As músicas executadas até o momento se mostram incidentais (num plano sonoro secundário, de fundo), seus elementos eletrônicos nos remete às trilhas das ficções científicas e distópicas. Elas preenchem com certa lugubridade o conteúdo pessimista dos textos narrados em voz *over* por José Celso.

Em nítido juízo de tom debochado, uma sequência se inicia com uma cartela indicando: “Uma reunião da crítica cinematográfica”. Um personagem canastrão (Echio Reis) é seguido pela câmera; ele está muito à vontade esbanjando confiança e risadas grotescas, interage com os outros personagens da festa que são seres estranhos às convenções sociais, todos com trajes alegóricos. Todos dançam ao som de “Eso es el Amor”, interpretada pelo grupo *Los Españoles*, um *chá-chá-chá* de letra romântica, que nessa versão tem como introdução a “Marcha Nupcial”, de Mendelssohn. A canção, que realiza uma colagem do erudito no popular, vai se repetir em outro momento díspar. Na próxima sequência, o extraterrestre sofre um atentado e é morto ao deslocar-se de automóvel, na cena é executada a música cívica italiana “Giovinezza”, por Beniamino Gigli, versão apropriada pelo Partido Nacional Fascista que se tornou o hino do fascismo. Neste momento de violência contra o representante do Planeta da Paz e seus acompanhantes, a dinâmica arbitrária do autoritarismo faz-se presente em imagem e som. Aqui, pela primeira vez, vemos a personagem indígena de Ítala Nandi, que estava na reunião antropofágica, junto do personagem de Echio Reis,

participante da festa dos críticos. Eles caminham até se depararem com o carro e os corpos estirados ao chão. Temos uma continuidade sonora no corte imagético, voltamos a ver a festa da crítica cinematográfica, ainda ao som de “Giovinezza”.

Mais um corte, aparece uma cartela escrita “Cinema” e, em seguida, outra com os dizeres: “nome do filme: Vocês conversam sôbre [sic]: a américa latina [sic], espaços infinitos, os pântanos ocidentais, o cinema digestivo, o êspelho [sic] dos sonhos, o grito da revolta, o ato sexual, o espectador, a selva nas cidades, a solidão do movimento, o deus dos porcos, a crítica esclerosada, a propaganda e todos vocês roídos pelo câncer desaparecerão nêste [sic] século da razão”. Agora, nós, espectadores, estamos sendo preparados para assistir a um filme dentro do filme principal, e uma terceira cartela surge com os créditos do filme a ser exibido, que, em seu conteúdo, repete o crédito inicial, mas com diferentes fontes e diagramação. Nesta sequência de cartelas, ouvimos a música “Cachaça Não é Água” interpretada pelo radialista e apresentador de televisão Chacrinha, uma voz que vai aparecer mais de uma vez, retirada de seu contexto de programas televisivos e montada com imagens da narrativa fílmica.⁵ Os personagens excêntricos da crítica cinematográfica agora estão em uma sala de projeção assistindo ao filme que irá se desenrolar dentro do episódio *Colagem*: uma sequência de esquetes da atriz Ítala Nandi e do ator Echio Reis entrecortadas com cartelas; narração de textos que fazem reflexões sobre o cinema brasileiro; e manifestação performática de outros personagens.

Pensando nos efeitos empáticos e anempáticos da música sobre a encenação – que, no primeiro caso, exprime “diretamente a sua participação na emoção da cena” e, no segundo, manifesta “uma indiferença ostensiva relativamente à situação” (Chion 2008, 14) –, o jazz “Koto Song” (esta música foi inspirada pelo instrumento koto, uma cítara usada na música tradicional japonesa) de The Dave Brubeck Quartet, surge empaticamente numa cena intimista. Mulher, homem e uma terceira pessoa masculina estão em uma sauna diante da fixidez de um plano de conjunto. Após troca de lugares no espaço, a mulher dá um chute em um dos homens, um tapa no outro e se retira para a piscina. A música segue uma continuidade, apesar do ritmo da sequência ter se

⁵ Esta marchinha de Carnaval, composta por Marinósio Trigueiro Filho, foi uma das mais polêmicas disputas por direitos autorais da música popular brasileira.

acelerado com os movimentos da atriz e os da câmera. Entretanto, outro plano revela uma continuação na letargia dos homens. Na piscina, temos uma transição sonora para uma música orquestrada e que pontua algumas ações das personagens – situação próxima da técnica *Mickey mousing*, recurso oriundo da animação que faz pontuações com música ou instrumentos musicais sincronizados aos movimentos na tela.⁶ Há propositalmente a sincronia entre o soar de uma batida percussiva e o mergulho de Echio Reis, assim como a reação de Ítala Nandi batendo os pés na água e a percussão. Observamos também momentos de ataque, sustentação e decaimento pontuando três planos do olhar da mulher.⁷ Toda a sequência revela a relação de amor livre entre as três personagens.

As próximas cenas são esquetes audiovisuais onde ouvimos *jazz*, seguido de fragmentos de músicas, ruídos, programas radiofônicos e televisivos. Nesta sequência, temos um casal numa locação que intuímos ser um clube ou a parte externa de um restaurante. A mulher tenta tirar fotos de diversos ângulos enquanto o homem está entediado e reprovando a exposição. Posteriormente, o mesmo casal aparece em um quarto de apartamento iniciando uma relação íntima. Depois de ficarem seminus, travam uma disputa física, um jogo de dominação do corpo alheio. Na trilha, temos uma mixagem de um diálogo (por estar mais baixo que os outros sons não conseguimos distinguir seu conteúdo) com sons de sirene e tiros compondo uma amálgama sonora de ruídos e vozes que cumpre a função de uma música dissonante. Na próxima cena, o homem está sentado na cama lendo um livro e fumando enquanto a mulher está deitada e pensativa. Ouvimos a narração de um texto sobre viagens interplanetárias com *background* de efeitos sonoros que nos parece retirado de um programa ou filme de ficção científica. No decorrer da sequência, o homem sai de cena enquanto a mulher está em um momento introspectivo mirando-se em um espelho, admirando-se, conectando-se com algo pessoal até ter a visão do aparecimento de um dos personagens que participou da reunião antropofágica do início do filme principal. Esse personagem materializa uma arma e a entrega para a mulher, e assim toca a canção “Caubói do Ceará”, composição e

⁶ A trilha musical não é creditada e nossa pesquisa não identificou algumas músicas.

⁷ Ataque, sustentação e decaimento são partes do ciclo de desenvolvimento de um som ou de uma nota musical.

interpretação de Catulo de Paula, cuja letra versa sobre a influência do cinema dos Estados Unidos exercida na cultura popular brasileira:

Talvez você desconheça que eu nasci no Ceará
Terra de home valente [sic] etc e coisa e tá [sic]
Onde muito mexicano do cinema americano
Foi aprender a cantar
Foi lá que eu aprendi a ler
No período de três mês [sic]
Sei falar corretamente o idioma inglês [sic]
Mostro minha competência
Pra que ninguém desaprove
Vou dizer como é que faz uma declaração de *love*:
Primeiro chega a mocinha e pergunta as horas ao caubói
Ele diz são *five o'clock*
E com pose de herói diz:
My girl, my chesterfield, lucky strike e life boy.

Na banda sonora a canção se reveza com sons de tiros; vemos a mulher a atirar pela janela e uma sucessão de fotografias de guerra, tropas, subnutrição, publicidade, conteúdo importado, uma imagem cristã, intercalando com dois planos filmados.

Por assumir a escolha da seleção do repertório musical, descartando um(a) diretor(a) musical, o cineasta deixa sua marca estilística em uma “música de autor”, termo cunhado por Claudia Gorbman (2007, 149) nos estudos de som no cinema. Os outros episódios também seguem essa linha com uma diferenciação para o *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia*, onde não há música preexistente.

No balanço das ondas sonoras

O episódio *Balanço* é o primeiro trabalho na direção de filmes de Flávio Moreira da Costa. Sendo assim, teve a parceria do colega mais experiente, Luiz Rosemberg Filho, no roteiro e na montagem do média-metragem. A estória é centrada no casal de jovens namorados, Nanci

(Ítala Nandi) e Cláudio (André Faria, que atuou como diretor de fotografia no episódio anterior) e suas questões com a sexualidade e com os padrões conservadores da sociedade. A narrativa não é linear, as ações vão se sucedendo até percebermos que se situam em tempos diferentes, indo e voltando com acontecimentos que estão sendo, ou que já foram, narrados em voz *over*. A trilha musical se estabelece em diálogo quase que constante com os outros sons do filme; em grande parte, a música está mixada na banda sonora juntamente a diálogos, ruídos e narrações. A pluralidade musical é ressignificada dentro do contexto do casal de jovens. Detalharemos os estilos musicais para aguçarmos uma melhor percepção das funções da música em cena:

(1) Música erudita

“Concerto para Dois Bandolins em Sol Maior (RV 532)”, composição de Antonio Vivaldi, incide como pano de fundo para a primeira sequência. Na imagem, vemos a parte de baixo de uma mesa de jantar com as pernas das personagens e ouvimos uma voz *over* narrando um texto em prosa que culmina com um entendimento específico sobre a palavra “balanço”. Em seguida, Nanci olha para a câmera e uma metalinguagem é confirmada através do som da claquete, com o diretor comandando: “ação”. Estão sentados à mesa de refeição Nanci e seu namorado, sua mãe e um padre. A conversa gira em torno de críticas aos gostos, hábitos da juventude e exaltação de valores conservadores por parte do religioso e da matriarca. O som musical acompanha a sequência corroborando o emprego da música de concerto quando se quer mostrar a noção que uma cultura ou expressão artística pode ser superior às outras. Entretanto, no final, os jovens se manifestam com contundência.

(2) Música contemporânea de vanguarda

Surge na tela uma cartela: “o filme começa a memória” e toca um rufar de tambores com duração de três segundos; corta para uma panorâmica que revela os condomínios vizinhos e, na banda sonora, escutamos um soar de pratos percussivos num segundo plano sonoro, por pouco mais de dez segundos, superpondo ao som dos pratos o diálogo (assíncrono em relação à imagem) entre os namorados, ouvimos a conversa, mas não vemos as bocas se movimentarem. Há uma transição para um outro som percussivo que acompanha o diálogo por volta de um minuto e trinta segundos. Em algumas outras cenas, percebemos sons similares e, em

todos os momentos, eles conotam um tensionamento que acompanha reflexões existenciais.

No uso de músicas orquestradas, transparece alguma manipulação de edição na gravação, assim como acontece na música concreta. Não conseguimos definir os estilos ao certo, porque essas músicas entram em trechos fragmentados e mixadas com outros sons como diálogos, gemidos e vozes de uma transmissão radiofônica de televisão. Verificamos, aqui, um recurso pela provável falta de orçamento para uma utilização mais elaborada do som para com a imagem, nos moldes em que descreveu Irineu Guerrini Júnior em sua pesquisa sobre música no cinema brasileiro dos anos 1960:

O uso das gravações que não foram feitas especialmente para um determinado filme também ressalta outro aspecto da precariedade da produção: a não ser nos casos em que a montagem das imagens tenha sido determinada pela música (e houve alguns casos), é freqüente [sic] a discrepância entre a duração de um trecho musical e a da seqüência [sic] das imagens correspondente. Assim, é comum fazer um *fade in* arbitrário no meio de um trecho musical para que seu final coincida com o final da seqüência [sic] visual, ou um *fade out* (também arbitrário) no meio de um trecho musical, e manter o seu início coincidindo com o início de uma cena. Ou então apela-se simplesmente para um corte brusco na trilha musical, o que acentua uma estética não-convencional, e tem como premissa a escassez de recursos. (Guerrini Júnior 2009, 34, 35)

Uma outra música instrumental, que não identificamos se é contemporânea e que faz alusão à música indígena ou música indígena de fato, utiliza a flauta e instrumentos de percussão. Sua sonoridade remete às vivências ritualísticas de povos originários da Américas e é tocada nas últimas sequências. Na primeira, o casal está fazendo sexo no elevador que enguiçou quando, de repente, se restabelece o funcionamento da luz (em um dos diálogos anteriores, Nanci comenta o ocorrido nessa cena com seu namorado Cláudio). Há um corte e, em seguida, a mãe entra em seu apartamento enquanto sua filha e o namorado estão no ato sexual em um quarto; a matriarca vai até o banheiro, se despe e entra na banheira onde se banha acariciando o próprio corpo. Por fim, temos a cena mais impactante do episódio que desafia a “moral da tradicional família brasileira”: enrolada numa toalha, a matriarca entra no quarto de Nanci e dá o flagrante na intimidade dos namorados. Nanci se surpreende mas, mesmo assim, continua a se entregar ao ato sexual que a faz denotar sensações prazerosas; Cláudio

olha para a sogra e faz um gesto convidativo; ela deixa a toalha cair e, como que hipnotizada, se une à relação sexual. O instrumental permeia todas essas sequências junto do áudio do aparelho de televisão, que, supostamente, está no quarto, sintonizado no programa “Casamento na TV” (veiculado de 1967 a 1969 na emissora de televisão Rede Globo). Este áudio funciona como um subtexto enquanto a música ritma os acontecimentos não convencionais de transgressões de comportamento e subversão da moral, no contexto do pensamento da civilização cristã ocidental.

(3) Música Popular Brasileira

Em determinada cena em que Cláudio e Nanci entram em um táxi, tem início a Marchinha “Faz de Conta”, acompanhada por palmas e interpretada à capela por Dircinha Batista, cantora que se popularizou através do rádio. A gravação executada não se situa em um fonograma de *long play*; como nos fazem intuir as músicas anteriores, ela vem da transmissão radiofônica de um programa televisivo. As imagens que se seguem transparecem em caráter documental a classe média alta: *close up* em moça com corte de cabelo da moda e óculos de sol; corta para confraternização em um clube com pessoas bem trajadas e algumas delas encaram a câmera, nessa transição, ouvimos Dircinha parar de cantar e conversar com um homem. A montagem nos revela a tela de um aparelho de televisão (que ocupa todo o quadro) e a cantora está diante do apresentador Raul Longras e um convidado anônimo no programa televisivo “Casamento na TV” – essa imagem é intercalada com cenas íntimas do casal Cláudio e Nanci.

A narrativa segue seu fluxo e, na última sequência do episódio, voltamos a ver o televisor preenchendo o quadro com o programa comandado por Longras. Aqui se dá a mixagem de uma música instrumental (continuidade sonora da penúltima sequência e não pertencente aos estilos da Música Popular Brasileira). Uma caloura negra improvisa somente com a voz, melodia e letra populares, se superpondo a esses planos sonoros a voz *over* de Cláudio em prosa reflexiva. Se atentarmos para os dois textos, perceberemos um descompasso: enquanto a letra da caloura dá formato a um pedido esperançoso para o encontro de um companheiro para amar, a voz *over* narra um texto em prosa que entremeia sensações, ações, afirmações, para uma definição subjetiva da palavra “balanço”. Essa voz tem uma cadência dinâmica quase sem deixar espaços; ela não está sufocada ou abafada pelo quadro de repressão

política, e sim se manifesta em percepções aguçadas que vão desenhando uma vigorosa compreensão do contexto histórico.

(4) *Rock n' Roll*

Jimi Hendrix Experience foi quase uma unanimidade entre os cineastas *marginais* brasileiros. Suas músicas fizeram parte das trilhas de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna), *Longo Caminho da Morte* (1972, Júlio Calasso), dentre diversos outros filmes. Hendrix, guitarrista negro que deixou os Estados Unidos para se estabelecer na Inglaterra com sua criatividade superando a virtuosidade, tocava seu instrumento com a mão esquerda sendo o pioneiro a inverter as cordas de uma guitarra. Em *Balanço*, “Highway Chile” é a música de maior duração na execução sem interrupções e sem a junção com outras pistas sonoras (salvo uma mixagem com gemidos num plano de fundo que dura apenas cinco segundos, depois da música já bem avançada). Ela embala cenas com movimentação dos atores: passeios, conversas, transas. Uma outra canção de *Jimi Hendrix* cumpre uma função diferente. Cláudio está sozinho em seu quarto enquanto faz uma reflexão intimista. Narrado em voz *over* com tom poético, o texto se sobrepõe à música, que fica compondo um segundo plano sonoro. A utilização da obra de um músico afro-americano que se voltou para o país que colonizou suas origens, lançando mão de transgressões de linguagem, comportamento e, ainda assim, alcançando uma posição notória nos anos 1960/70, nos faz aproximá-lo com a ideia de antropofagismo cultural (transpondo o conceito para o contexto do músico estadunidense).

(5) Jazz

Nos anos 1960, o estilo jazz, que tem sua origem no seio do povo negro e desfavorecido economicamente, já está apropriado pelas elites culturais e alçado à condição de refinamento social. No filme, Cláudio é um jornalista cultural da classe média ou média alta e a música “Statement” do vibrafonista Milt Jackson é usada como continuidade sonora para a ausência de *raccord* entre planos aleatórios: plano aberto e panorâmico em uma livraria com pôsteres de símbolos e ícones da cultura *pop* norte-americana; Cláudio lavando o rosto no banheiro; o mesmo conversando em um clube de elite e tomando nota apoiado a uma

prancheta. A música instrumental divide a banda sonora com o som do programa “Casamento na TV”.

Bandeirando aos sons musicais

Bandeira Zero tem poucas músicas em sua trilha se comparado com os dois primeiros episódios, contudo sem deixar de lançar mão do caráter antropofágico. Dentre outras funções, as músicas servem para ritmar as cenas e também como contraposição entre a letra das canções e o que é mostrado. Em um filme parco em ruídos de sala (sequer temos os sons dos tiros disparados pela protagonista), a música está presente, em grande parte, como elemento único na banda sonora.

A narrativa inicia com um prólogo onde uma atriz, no palco de algum teatro, diz se chamar Lúcia e que tem a função de dublar a grande atriz Ítala Nandi. Esse início confunde o espectador, pois a mulher do palco é Ítala Nandi, caracterizada como uma outra personagem, que não é a protagonista do episódio, e com sua própria voz dublada. Com os nomes de Glória e Laura se apresenta a personagem prostituta, que tem em seu cotidiano Paulo, o cliente apaixonado que quer tirá-la do meretrício, e Arlete, a colega de profissão que divide o mesmo apartamento. No curta-metragem, as variações na trilha musical são reduzidas se comparadas aos episódios anteriores, entretanto, a duração das músicas é considerável para um filme com pouco mais de dezessete minutos. Apenas um grupo de *rock n’ roll* norte-americano e um cantor brasileiro em carreira solo têm suas composições e interpretações em seis momentos do filme, como podemos observar na Tabela 1.

Imagem	Música	Tempo
Travelling de um elevado do Centro do Rio de Janeiro.	“In-a-Gadda-da-Vida”	54’02” – 54’10”

Glória trocando de roupa em um carro em movimento.	“Só Vou Gostar de Quem Gosta de Mim”	54’32” – 55’58”
Travelling de um elevador que mostra arquiteturas de parte do Centro da cidade. Glória dentro de um carro colocando uma peruca loura.	“In-a-Gadda-da-Vida”	55’59” – 57’10”
Prostitutas trocam de roupas e se arrumam em um apartamento.	“Por Isso Corro Demais”	59’43” – 61’51”
Glória fazendo programa com homens. Posteriormente, Glória e Paulo numa cama de casal.	“Como é Grande o Meu Amor por Você”	63’24” – 66’38”

Tabela 1. Músicas interpretadas por Iron Butterfly e Roberto Carlos.

O *single* “In-a-Gadda-da-Vida”, da Iron Butterfly, foi sucesso de vendas, mesmo com cerca de quatro vezes a duração dos *singles* da época. A canção rompeu com o padrão de três a cinco minutos de execução nas rádios, independentes e comerciais, dos Estados Unidos. A composição

de dezessete minutos é executada somente nos trechos do solo de bateria e da bateria junto ao teclado que, somados consomem seis minutos na gravação original. Essas batidas estão sempre associadas a movimentos, ora contemplativo (*travellings*) ora de ação.

As canções interpretadas pelo cantor Roberto Carlos soam como antítese ao texto fílmico: “Só Vou Gostar de Quem Gosta de Mim” está em oposição à atitude de Glória (ou Laura), uma vez que, na narrativa, Paulo se declara apaixonado por ela, mas é rejeitado e posteriormente assassinado pela tentativa de uma aproximação mais intensa. Assinalando uma contradição, a personagem meretriz coloca para tocar “Por Isso Eu Corro Demais”, dizendo detestar Roberto Carlos e aos reclames pela baixa qualidade do toca-discos, sendo assim, Arlete a questiona sobre sua escolha de ter se mudado para o apartamento compartilhado. Na banda sonora, a música é mixada com uma voz *over* que não pertence a nenhuma das personagens (semelhante em entonação à didática voz de Deus dos documentários convencionais, entretanto aqui há uma explicação dúbia com crítica ao diretor pela inconsistência da estória, se estabelecendo uma metalinguagem) seguida do diálogo entre as moças. “Como é Grande o Meu Amor Por Você” é executada enquanto ouvimos um primeiro diálogo da sequência em que a personagem confessa a Paulo: “mas eu já estou cheia de homem, cheia”.

Em uma determinada cena, percebemos uma funcionalidade musical para sons que não são músicas. Laura (ou Glória) está tomando banho; na banda sonora, toca a Rádio Relógio do Rio de Janeiro. Nessa emissora, são veiculados apenas anúncios sob o som incessante de um tique-taque que marca os segundos de um relógio analógico. Em nenhum momento aparece um aparelho de rádio para justificar um suposto som diegético e não ouvimos os sons correspondentes ao banho da personagem (chuveiro ligado, água corrente, esfregação no corpo, farfalhar do tecido da toalha). No andamento da sequência, quando a personagem sai do banheiro e adentra a sala, os ruídos de sala permanecem ausentes da banda sonora e o som da rádio desaparece sem nenhuma justificativa aproximando-o do uso da música extradiegética ou não diegética, aquela que toca “fora” do espaço que vemos na tela (Gorbman 1987, 33).

Cantando à psicodélica pascoal

O episódio assinado por Leon Hirszman traz, ironicamente, no título dois dias representativos da tradição do cristianismo, a sexta-feira, que

simboliza a morte de Jesus Cristo, e o sábado de aguardo para a sua ressurreição, antecedendo o domingo de Páscoa. Para analisarmos as particularidades de *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia* não devemos desprezar a biografia de Leon Hirszman. Oriundo do subúrbio carioca, de origem menos abastada que os seus colegas diretores de cinema, foi estudante de engenharia, militante filiado ao Partido Comunista e esteve entre os fundadores do CPC - Centro Popular de Cultura, organização de agitação e propaganda associada à UNE - União Nacional dos Estudantes. Um dos articuladores do Cinema Novo, Hirszman prezava o didatismo na arte, assim como o engajamento político dos artistas. No entanto, em *América do Sexo*, o cineasta se distancia do caráter político panfletário e de observador crítico das mazelas socioeconômicas, assumindo outros elementos de uma estética contracultural, ou mesmo de uma antiestética. Hirszman conduz a mais radical experimentação dos quatro episódios, problematizando a comunicação entre pessoas, ao ponto de obter melodias e versos inventados no momento das captações de imagem e som, aqui importa mais o processo e menos o resultado final.

O filme é montado em dois blocos com três planos-sequências: o primeiro bloco conta com um grupo de *hippies* e o segundo com um casal saído desse grupo. É o único episódio com som direto sem nenhum momento de dublagem, que se propõe a assumir no quadro a presença do técnico de som direto que está entre os personagens de gravador e microfone em mãos.⁸ No primeiro caso, vemos um coletivo de jovens reunidos, sentados ao chão, enquanto a persona de Luiz Carlos Saldanha improvisa acordes e letra no violão e voz, em um arremedo do estilo *folk*: “it’s just a song / it doesn’t have to be a flag / water, water falling over the trees / and the sea by you and me / oh would you like to sing with me / if I’d had to talk with someone / I’ll do it my own way”. Segundo Saldanha, não houve ensaios, a orientação de Hirszman era improvisar experienciando o momento.

Verificamos distinções de ordem técnica e estética com os outros episódios de *América do Sexo*: enquanto nos outros filmes a música é preexistente, por vezes se relacionando intertextualmente nas sequências, em *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia* as canções são inventadas no momento da encenação, captadas em som direto.

⁸ Segundo relato do ator Luiz Carlos Saldanha em entrevista ao autor na data de 26/11/2020.

Funciona como texto em uma narrativa que valoriza menos o que expressa e mais como expressa, importando mais o significante e menos o significado, segundo observação de Jairo Ferreira versando sobre o experimental no cinema nacional (Ferreira 2016, 33).

Considerações finais

Na produção dos episódios de *América do Sexo*, são descartadas as funções de direção musical e composição. A ideia é que os próprios diretores selecionem as músicas e canções aumentando o espectro autoral do realizador, sem necessitar maiores gastos econômicos no desenvolvimento da trilha musical e assumindo uma faceta estética que Claudia Gorbman denomina “música de autor”. Salvo a exceção de *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia*, onde não há a seleção da música preexistente, entretanto o caráter autoral se faz presente pela indução do diretor em um processo minimalista da composição de uma canção – reducionista em acordes e no encadeamento dos versos.

Através da “música de autor”, podemos identificar alguns aspectos fundamentais para a criação/invenção do filme. No tangente ao aspecto cultural, os realizadores são jovens pertencentes ou frequentadores das classes média, média alta e alta, que nos anos 1960 viabiliza o conhecimento e acesso ao jazz, à música erudita, à música contemporânea de vanguarda, a estilos e artistas associados a uma indústria cultural elitista que se volta para uma intelectualidade com poderio econômico de consumo.

Nos aspectos político e ideológico, temos a crítica contundente ao imperialismo estadunidense no uso de “Caubói do Ceará”, que também pode estar relacionado ao aspecto cultural, uma vez que o músico cearense Catulo de Paula foi bem requisitado para compor trilhas de filmes sobre o cangaço, como *Entre o Amor e o Cangaço* (Aurélio Teixeira, 1965), *Meu Nome É Lampião* (Mozael Silveira, 1969), *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1963), dentre outros. Voltando ao contexto político e ideológico, temos o juízo de valor na utilização do hino fascista, associando o fascismo à violência extrema e, depois, ao escárnio da crítica cinematográfica. Novamente no aspecto cultural, agora a partir das transgressões aos padrões preestabelecidos, percebemos o rock psicodélico de Jimi Hendrix Experience e Iron Butterfly – dois expoentes da contracultura na música.

No aspecto social, as narrativas se apropriam das canções populares propaladas pelo rádio e pela televisão. Fenômenos das mídias de massa, como Roberto Carlos, Chacrinha e marchinhas de Carnaval, estão dispostos juntos a conteúdos que expõem massificação, alienação, consumo, relações humanas, liberação, dentre outras discussões inseridas no contexto de um país subdesenvolvido. No que concerne à apropriação da música ritualística que nos remete aos povos originários das Américas, essa sonoridade ritma e aclimata algumas encenações de transgressão e subversão das convenções sociais no contexto ocidental.

América do Sexo é fruto de um fazer – experimentar a arte com a representação em seu limite, como nos diz o subtítulo do livro de Fernão Pessoa Ramos (1987), uma pesquisa ímpar que, não obstante, não relaciona este filme em sua “Filmografia indicativa do Cinema Marginal” (Ramos 1987, 143-156). As referências da televisão, do rádio, da publicidade, dos quadrinhos, da cultura popular, da sociedade de consumo, do conteúdo importado, da contracultura, da revista especializada, da arquitetura e espaços urbanos, e, não menos relevante, a organização da seleção musical atualizam no filme o conceito do manifesto proposto por Oswald de Andrade (Andrade 2017b, 35-47). Aludidos e encaixados nas narrativas, percebemos trechos do radialista Chacrinha, do romancista Fiódor Dostoiévski, da escritora Maura Lopes Cançado, do poeta Oswald de Andrade, do general de exército e escritor Pierre Choderlos de Laclos, da Bíblia Sagrada, de mitologia grega, de religião de matriz africana, em um caldeirão antropofágico preparado com “tempero hedonista” da cidade do Rio de Janeiro, viabilizado pelas “chamas” da indústria cultural de São Paulo e, posteriormente, abafado pela força repressiva da “cozinha infernal” – pensando a substantivação e a adjetivação em alusão aos gabinetes militares que, então, administravam o país.

Referências

- Andrade, Oswald de. 2017a. “Uma adesão que não nos interessa”. Em: *Manifesto Antropófago e outros textos*, editado por Gênese Andrade e Jorge Schwartz, pp. 52-55. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras.
- _____. 2017b. “Manifesto Antropófago”. Em: *Manifesto Antropófago e outros textos*, editado por Gênese Andrade e Jorge Schwartz, pp. 35-47. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras.

- Chion, Michel. 2008. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafi.
- Deleuze, Gilles. e Guatarri, Félix. 2017. *Mil Platôs Volume 5*. São Paulo: Editora 34.
- Ferreira, Jairo. 2016. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Guerrini Júnior, Irineu. 2009. *A Música no Cinema Brasileiro: Os Inovadores Anos Sessenta*. São Paulo: Terceira Margem.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres: BFI.
- _____. "Auteur music". 2007. Em: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, editado por Daniel Goldmark, Lawrence Kramer e Richard Leppert, pp. 149-162. Los Angeles: University of California Press.
- Ramos, Fernão Pessoa. 1987. *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Ramos, Fernão Pessoa. e Schvarzman, Scheila. 2018. *Nova História do Cinema Brasileiro Volume 2*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Filmografia

- América do Sexo* [longa-metragem, ficção] Dir. Flávio Moreira da Costa, Leon Hirszman, Luiz Rosemberg Filho e Rubens Maia. Servicine/Filmes do Paralelo, Brasil, 1969. 91mins.
- Audácia!* [longa-metragem, ficção] Dir. Antonio Lima e Carlos Reichenbach. Xanadu Produções Cinematográficas/Horus Filmes, Brasil, 1970. 87mins.
- O Bandido da Luz Vermelha* [longa-metragem, ficção] Dir. Rogério Sganzerla. Distribuição de Filmes Urânio Ltda, Brasil, 1968. 92mins.
- Cinco Vezes Favela* [longa-metragem, ficção] Dir. Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges. CPC/Saga Filmes Ltda, Brasil, 1962. 99 mins.
- Entre o Amor e o Cangaço* [longa-metragem, ficção] Dir. Aurélio Teixeira. Produções Cinematográficas Copacabana Filmes Ltda, Brasil, 1965. 90mins.

As Libertinas [longa-metragem, ficção] Dir. Antonio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro). Xanadú Produções Cinematográficas, Brasil, 1968. 90mins.

Longo Caminho da Morte [longa-metragem, ficção] Dir. Júlio Calasso Jr. PS Produções Cinematográficas/Teatro S.C. Ltda, Brasil, 1971. 90mins.

Meu Nome É Lampião [longa-metragem, ficção] Dir. Mozael Silveira. Produções Cinematográficas R.F. Farias, Brasil, 1969. 90mins.

Nordeste Sangrento [longa-metragem, ficção] Dir. Wilson Silva. PUF - Produtores Unidos de Filmes Ltda/Wilson Silva Produções Cinematográficas Ltda, Brasil, 1963. 78mins.

Sagrada Família [longa-metragem, ficção] Dir. Sylvio Lanna. Tao Filmes, Brasil, 1970. 85mins.

Musical Orgasms and Cultural Revolution in *América do Sexo* (1969)

ABSTRACT *América do Sexo*, a 1969 film, was banned by the Brazilian military dictatorship (1964-1985) for approximately ten years and it never had an official release afterwards. Its circulation was and continues to be extremely restricted, remaining an obscure object, even among in-depth studies on experimental cinema in Brazil. This article proposes to listen to its musical track, analyse its construction and discuss which cultural, social, political and ideological aspects the film presents in an intertextual way, in line with the anthropophagic facet of modern Brazilian cinema.

KEYWORDS Soundtrack; brazilian cinema; Cinema Marginal.

Recebido a 5-06-2021. Aceite a 14-09-2022.