

Os Manuscritos de Rogério Duprat para o filme “Noite vazia” e o sintetizador da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Itamar Vidal 

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, Brasil; Núcleo de Apoio à Pesquisa DIVERSITAS/USP, São Paulo, Brasil; Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, Universidade Estadual de Campinas (NICS-UNICAMP), Campinas, Brasil.

Danilo Rossetti 

Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Federal de Mato Grosso (FCA-UFMT), Cuiabá-MT, Brasil.

Resumo: Este artigo analisa três conjuntos de manuscritos de Rogério Duprat para *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri. A pesquisa relaciona partituras, anotações de parâmetros sonoros e indicações para montagens em fitas magnéticas à investigação das condições técnicas de produção do filme. A análise examina como procedimentos da música de vanguarda — organização serial, manipulação eletroacústica e práticas de estúdio — se integram à construção dramática da obra. Os manuscritos evidenciam a articulação entre composição, gravação e montagem como dimensões de um mesmo processo criativo e permitem reconhecer características do aparato técnico dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O artigo situa a trilha de *Noite vazia* no panorama das transformações técnicas, estéticas e produtivas do cinema brasileiro nos anos 1960, destacando o engajamento de Duprat na música de vanguarda e sua colaboração com Khouri em um momento de mudanças políticas, culturais e intensa experimentação artística na cinematografia brasileira.

Palavras-chave: Rogério Duprat; música de vanguarda; trilha sonora; cinema brasileiro; Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Abstract: This article analyzes three sets of manuscripts by Rogério Duprat for *Noite vazia* (1964), directed by Walter Hugo Khouri. The study relates musical scores, annotations of sound parameters, and instructions for tape montage to the technical conditions of the film's production. It examines how procedures associated with avant-garde music — serial organization, electroacoustic manipulation, and studio practices — integrate with the film's dramatic construction. The manuscripts reveal the articulation between composition, recording, and editing as dimensions of a single creative process and make it possible to identify characteristics of the technical apparatus available in the studios of Companhia Cinematográfica Vera Cruz. The article situates the soundtrack of *Noite vazia* within the technical, aesthetic, and production transformations of Brazilian cinema in the 1960s, highlighting Duprat's engagement with avant-garde music and his collaboration with Khouri during a moment of political and cultural change and intense artistic experimentation in Brazilian filmmaking.

Keywords: Rogério Duprat; avant-garde music; film music; Brazilian cinema; Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

O Censor improvisado não tem os conhecimentos adequados para a crítica cinematográfica. A impressão que o filme produz em sua apresentação fotográfica, no jogo dos símbolos, na concepção artística, é realmente notável. Este fator nos leva a esta série de considerações, pois si assim não o fosse, simplesmente teríamos declarado: “Manter a proibição”. Em homenagem ao produtor e à película é que estamos avançando nesta análise, para a qual não estamos preparados.

— Parecer do censor sobre o filme *Noite vazia*, enviado ao Serviço de Censura às Diversões Públicas (SCDP) do Departamento Federal de Segurança Pública (1964).
[Reproduzido com grafia e pontuação originais]

Nas últimas décadas, o papel da música no cinema tem sido objeto de revisão crítica no campo dos estudos de som e audiovisual, deslocando-se de uma compreensão funcional — centrada na ideia de acompanhamento — para abordagens que a concebem como elemento estruturante da narrativa e da significação fílmica. Como observa Miranda (2011), esse movimento está ligado à constituição de um campo teórico interdisciplinar, situado entre a musicologia e os estudos de cinema, no qual a dimensão sonora passa a ser incluída de forma mais sistemática na análise da experiência cinematográfica. Nesse contexto, a trilha musical deixa de ser compreendida apenas como suporte expressivo subordinado à imagem e passa a ser analisada como componente ativo da organização estética e narrativa do filme.

Esse deslocamento teórico foi particularmente impulsionado por estudos que investigaram o funcionamento da música no cinema clássico, demonstrando que sua atuação ultrapassava o mero reforço emocional das imagens. A formulação de Gorbman (1987), ao definir a música de cinema como um sistema de *unheard melodies* — melodias “não ouvidas” que operam de maneira frequentemente imperceptível na condução da narrativa —, contribuiu para consolidar a análise da trilha musical como parte integrante da lógica narrativa do cinema. Trabalhos posteriores, como os de Flinn (1992), ampliaram esse debate ao evidenciar as implicações ideológicas e históricas dos modelos musicais associados ao cinema clássico, destacando a forma como determinadas convenções sonoras participam da construção de regimes de sentido e de expectativas de escuta no espectador.

No contexto brasileiro, esse movimento crítico tem sido acompanhado por pesquisas que procuram compreender as especificidades históricas da música no cinema nacional, particularmente no período de transformação estética e institucional que marcou as décadas de 1950 e 1960. Estudos como os de Guerrini Júnior (2009), Maia (2010) e Alvim (2015) têm contribuído para mapear as práticas musicais associadas ao cinema moderno brasileiro, evidenciando tanto a permanência de

procedimentos herdados do modelo clássico quanto a emergência de novas estratégias de articulação entre som, música e montagem. Esses trabalhos indicam que a reorganização do papel da música no cinema brasileiro não pode ser compreendida apenas como um reflexo de transformações estéticas internacionais, mas como resultado de processos históricos específicos, que envolvem mudanças nas condições de produção, na circulação de repertórios musicais e nas formas de colaboração entre cineastas e compositores.

Nesse quadro, destaca-se a colaboração entre o compositor Rogério Duprat (1932–2006) e o cineasta Walter Hugo Khouri (1929–2003), da qual resultaram quinze longas-metragens entre 1962 e 1984, constituindo um episódio singular dessa confluência. Como observa Alvim (2023, p. 78), “dentro do cinema brasileiro como um todo até então, a música contemporânea esteve mais representada pelas composições de Rogério Duprat para filmes de Walter Hugo Khouri”.

Primos em primeiro grau, Duprat e Khouri compartilhavam, desde jovens, o interesse por música e cinema. Ainda na juventude, frequentavam as sessões da Cinemateca do Museu de Arte de São Paulo (MASP), espaço fundamental de difusão da cultura cinematográfica no país, onde tiveram contato sistemático com a história do cinema e com debates sobre linguagem audiovisual. Essa experiência precoce contribuiu para a formação de um repertório comum e para o desenvolvimento de um interesse compartilhado pelas relações entre som, imagem e narrativa fílmica. Ingressaram juntos na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, em 1950, mas não concluíram o curso: Khouri passou a trabalhar com Lima Barreto na produção de *O cangaço* (1953), enquanto Duprat se dedicou ao estudo do violoncelo com Calixto Corazza, professor na Escola Livre de Música da Pró-Arte em São Paulo.

Apresentado por Damiano Cozzella, por intermédio de Júlio Medaglia, ao núcleo da poesia concreta paulista — centrado nos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e em Décio Pignatari — Duprat passou a integrar uma das mais ativas formulações estéticas e críticas do país no pós-guerra. Mais do que um ambiente de efervescência artística, esse grupo constituiu um projeto intelectual com forte vocação construtiva e experimental, voltado à revisão das vanguardas históricas e à proposição de novos paradigmas para a arte brasileira. No final dos anos 1950, dividindo as funções de instrumentista de orquestra com as de regente, arranjador e compositor, Rogério Duprat tornou-se cada vez mais requisitado em orquestras de rádio e na indústria fonográfica. Organizou, entre outros

eventos, o concerto de Música Contemporânea integrante da VI Bienal de São Paulo, transmitido pela TV Excelsior em 1961, e, nesse mesmo ano, redigiu o manifesto basilar do Grupo Música Nova. A interlocução com os poetas do grupo Noigandres e da revista *Invenção* inseriu o compositor em um circuito intelectual no qual música, poesia, artes visuais e tecnologia eram tratadas como campos interconectados de investigação formal.

Além de seu envolvimento com a música de concerto e movimentos artísticos de vanguarda, Duprat destaca, em depoimentos (Medaglia, 1967), a importância de sua atuação como compositor de trilhas sonoras para o cinema. *A ilha* (1963), dirigido por Walter Hugo Khouri, arrebatou os principais prêmios de direção e música e marcou o início da parceria entre diretor e compositor. A recepção crítica de *A ilha* possibilitou a realização de *Noite vazia* (1964) nos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Este artigo apresenta e analisa três conjuntos de manuscritos remanescentes da música composta por Rogério Duprat para *Noite vazia* (1964). O presente estudo dá continuidade às análises desenvolvidas no artigo “A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri: *Noite vazia* e *As amorosas*”, publicado na revista *Itinerários* (Vidal; Tiné, 2019). Enquanto aquele estudo se baseava apenas no terceiro manuscrito — uma revisão realizada pelo próprio compositor após a finalização do filme —, o presente artigo amplia o escopo da investigação ao incorporar dois outros conjuntos documentais: os manuscritos 1 e 2, elaborados durante o processo composicional. A nova base documental não apenas permite uma leitura mais detalhada das estratégias de composição e montagem da trilha, mas também indica, por meio de gráficos e anotações técnicas contidos no manuscrito 2, a possível configuração física dos equipamentos de áudio disponíveis nos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

O *corpus documental* analisado é composto por partituras autógrafas e anotações técnicas preservadas pela família Duprat e por pesquisadores que as estudaram (Gauna, 2001; Guerrini Júnior, 2009). Os três manuscritos — dois contendo grafismos e rascunhos ligados à montagem eletroacústica e um terceiro com partituras revisadas para instrumentos acústicos — atestam não apenas os procedimentos composicionais de Duprat, mas também seu acesso privilegiado aos equipamentos de áudio da *Radio Corporation of America* (RCA), adquiridos pela Vera Cruz em 1950.

Ao articular esses documentos com a análise fílmica, depoimentos de montadores e registros históricos da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, este artigo propõe uma leitura estética e técnica da trilha de *Noite vazia*. A simetria estrutural do roteiro, destacada por Jean-Claude Bernardet (2007, p. 126), encontra correspondência nas soluções musicais de Duprat — como a alternância entre música periódica e aperiódica, acústica e eletrônica, e o emprego de padrões de afinação divergentes. A trilha incorpora ainda séries dodecafônicas e outros procedimentos pós-tonais em música de câmara.

Este artigo investiga como a trilha de *Noite vazia* resulta da articulação entre práticas da música de vanguarda — incluindo procedimentos eletroacústicos —, técnicas de estúdio e as condições específicas de produção cinematográfica presentes na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tomando como base a análise de três conjuntos de manuscritos autógrafos de Rogério Duprat e suas possíveis relações com a estrutura dramática do filme.

1. Contexto estético, técnico e político da trilha sonora de *Noite vazia*

A configuração sonora do cinema brasileiro nos anos 1950 e 1960 pode ser compreendida como resultado de uma transformação estrutural que envolve simultaneamente questões estéticas, técnicas e institucionais. Longe de constituir uma evolução linear, esse processo se organiza em torno de deslocamentos que incidem diretamente sobre o estatuto da música no filme e tensionam o modelo sinfônico-orquestral herdado do cinema clássico, abrindo espaço para diferentes formas de reorganização da relação entre som e imagem.

No período anterior ao Cinema Novo, a trilha musical estava fortemente vinculada a um paradigma de produção centralizado, associado aos estúdios cariocas e paulistas e à lógica da música composta especialmente para o filme, frequentemente inspirada em modelos pós-românticos de matriz hollywoodiana (Guerrini Júnior, 2009). Nesse quadro, a música operava, na maioria das vezes, como elemento de coesão narrativa, articulando-se à montagem segundo princípios clássicos de continuidade, unificação formal e orientação da leitura emocional das imagens, sem se afirmar como discurso autônomo (Gorbman, 1987). No caso brasileiro, esse modelo convivia com a incorporação da música popular — especialmente no universo das chanchadas —, ainda que frequentemente

mediada por arranjos orquestrais e por uma lógica de espetacularização herdada do teatro de revista (Napolitano, 2014).

Esse regime começa a entrar em crise no final dos anos 1950. Como demonstra Marcos Napolitano, filmes como *Rio, 40 graus* (Santos, 1955) e, principalmente, *Rio, zona norte* (Santos, 1957) refletem um momento de impasse em que a tentativa de articular cinema, música popular e projeto nacional-popular revela suas contradições internas. O resultado é que, para afirmar-se como parte da revolução cultural brasileira e do projeto moderno que atingiria seu auge na década de 1960, o cinema passou a redefinir retrospectivamente sua própria tradição. Nesse processo, tanto o cinema industrial paulista quanto a chanchada carioca foram recusados — mais que recusados, foram negados como elementos constitutivos de uma tradição legítima, em uma operação de negação retrospectiva articulada pelo discurso crítico do Cinema Novo (Napolitano, 2014, p. 76).

No caso específico de *Rio, zona norte*, essa contradição aparece de maneira particularmente clara na própria estrutura dramática do filme. Como observa Napolitano, o encontro e o desencontro entre o compositor popular negro do morro e o músico erudito branco expressam diretamente “os dilemas e contradições deste projeto de cinema popular e de cultura brasileira” (Napolitano, 2014, p. 75). O filme dramatiza, portanto, a dificuldade de integrar diferentes esferas da produção cultural — o samba do morro, o rádio comercial, o cinema engajado e o universo da música erudita — dentro de um mesmo circuito simbólico e institucional. Mais do que um conflito entre indivíduos, a narrativa expõe o desencontro entre circuitos socioculturais distintos que organizavam a produção e a circulação cultural no Brasil dos anos 1950. Ainda que posteriormente consagrados como precursores do Cinema Novo, esses filmes de Nelson Pereira dos Santos podem ser compreendidos, segundo Napolitano, também como “epitáfios de uma tradição” (Napolitano, 2014, p. 77).

A crise que atravessa esse projeto não se limita ao plano estético, mas envolve transformações mais amplas na própria estrutura cultural do período. Como observa ainda Napolitano, cinema e música popular passam a se reorganizar em esferas culturais parcialmente distintas no interior da cultura brasileira. Enquanto o cinema rompe com o público herdado das chanchadas e enfrenta dificuldades para consolidar um sistema estável de produção, circulação e recepção, a música popular, apoiada na expansão da indústria fonográfica e nos meios de difusão de massa — especialmente rádio e televisão — consegue estruturar um circuito cultural relativamente integrado. Nesse processo,

forma-se um sistema articulado entre artistas, obras, público e crítica (Napolitano, 2001, p. 103), que amplia progressivamente o alcance social da música popular. A partir de meados dos anos 1960, esse circuito se expande com força crescente, projetando a música popular para além de seus públicos iniciais (Napolitano, 2001, p. 120). Essa assimetria entre os dois campos ajuda a compreender a reconfiguração do lugar da música no cinema brasileiro e antecipa a divergência histórica entre o desenvolvimento da música popular e as dificuldades estruturais enfrentadas pelo cinema nacional. Ao mesmo tempo, a análise de Napolitano evidencia a dimensão ideológica desse impasse. Ao discutir o papel da música popular na cultura brasileira dos anos 1950, o autor observa que a relação da elite cultural com o samba era marcada por uma valorização ambígua do material popular:

[...] a relação da elite cultural com a música popular era marcada pela apreciação distraída e distanciada, que via importância sobretudo no material bruto do artista popular, a ser lapidado pelo artista culto. Mas antes disso, o material deveria ser preservado, fora dos ambientes comerciais das rádios. (Napolitano, 2014, p. 76).

Nesse sentido, o projeto nacional-popular implicava uma operação paradoxal: preservar a cultura popular como fonte de autenticidade nacional e expressão privilegiada da identidade brasileira, mas ao mesmo tempo submetê-la a um processo de estilização e mediação conduzido pelas elites intelectuais e artísticas.

Essa contradição manifesta-se também na percepção do próprio Nelson Pereira dos Santos ao comentar retrospectivamente o modo como a música era empregada em seus primeiros trabalhos:

Eu tive uma escola bem simples. Um aprendizado do cinema americano e fui transformando aquilo numa experiência carioca. [...] a música era empregada dessa forma, seguindo o padrão do filme americano. Não havia muita discussão a respeito. Porque quem ia fazer a música não tinha nada a ver com o filme. Tinha que chamar o compositor, o autor musical. Então eu me submetia àquela visão de quem ia fazer a música. [...] No *Rio zona norte*, principalmente, há um excesso de música. E também um excesso na própria qualidade da música. Não a música que está dentro da ação, não o samba, mas o comentário. Isso porque há uma disparidade cultural imensa – uma orquestra. Por isso, em *Vidas secas*, eu não conseguia encontrar música para o filme. O produtor dizia: 'cadê a música, tem um fulano aí que pode fazer, vamos botar uma orquestra'. Mas eu não conseguia combinar a orquestra de não sei que maestro com aquelas imagens do filme, quando ele é o próprio som que o sertão deixa na cabeça, é a ausência da música. (Santos, 2001, apud Guerrini Júnior, 2009, p. 218).

Paralelamente, outra linha de experimentação se desenvolve no interior do Cinema Novo. Como observa Luíza Alvim, embora o emprego de música de vanguarda não tenha sido predominante no movimento, ele esteve presente em alguns filmes de diretores como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Júnior, sobretudo por meio da utilização de obras preexistentes de compositores associados às vanguardas do século XX. Entre os nomes mobilizados nesses filmes encontram-se Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Michel Philippot, Marlos Nobre, Ernst Widmer, Jaceguay Lins, Walter Smetak, Jon Appleton e Al Kooper (Alvim, 2023, p. 78–79). Como sugere a autora, a utilização desse repertório esteve também relacionada à circulação fonográfica do período, que ampliava o acesso a gravações e favorecia o emprego de música preexistente nas trilhas cinematográficas.

Entre os casos mais significativos desse uso de música preexistente no Cinema Novo encontra-se *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964). Como mostra Guerrini Júnior, Glauber inicialmente cogitava utilizar peças de compositores europeus como Bach, Beethoven e Brahms. O contato decisivo com a música de Villa-Lobos ocorre durante as filmagens, quando o corroteirista Walter Lima Júnior encontra discos do compositor na biblioteca da Aliança Francesa de Salvador e os leva para que o diretor pudesse ouvi-los nas próprias locações. A partir dessa escuta, a opção por Villa-Lobos se consolida e a presença dessa música torna-se então um elemento importante na construção dramática do filme, influenciando o ritmo da montagem e a organização de diversas sequências (Walter Lima Júnior apud Guerrini Júnior, 2009, p. 206).

A incorporação de obras de Villa-Lobos, que não aparecia em trilhas de filmes brasileiros há mais de uma década, adquire um significado ideológico específico no Cinema Novo: sua música passa a operar como signo de um cinema autóctone comprometido com a questão nacional. Em boa parte dessa produção, a escolha do compositor parece responder menos a uma identificação estética estrita com seu estilo musical do que à tentativa de inscrever o filme em um horizonte cultural e político ligado à ideia de nação. Guerrini Júnior identifica pelo menos onze longas-metragens da década de 1960 que recorrem a obras de Villa-Lobos, quase todos ligados ao campo cinemanovista ou a seu entorno imediato (Guerrini Júnior, 2009). Essa recorrência pode ser compreendida à luz do projeto cultural mais amplo do período, no qual a busca por uma identidade nacional aparecia vinculada às

propostas de superação do subdesenvolvimento¹. Como observa o autor:

[...] a busca de uma identidade nacional, uma das condições básicas para uma proposta de superação do subdesenvolvimento, é uma característica muito marcante da produção cultural dos anos sessenta. O Cinema Novo despontaria como uma das expressões máximas desse resgate de ‘projeto de nação’, já presente entre os modernistas/nacionalistas. De certa forma, pode-se dizer que o modernismo chega ao cinema nos anos sessenta. Assim, Villa-Lobos, o mais celebrado compositor modernista/nacionalista, era uma escolha natural. (Guerrini Júnior, 2009, p. 127).

Nesse quadro de crise do modelo de produção associado aos estúdios e de reorganização dos circuitos culturais que estruturavam o cinema brasileiro no período, a música deixa de operar segundo um modelo relativamente estável e passa então a assumir funções heterogêneas no interior do cinema moderno. Em um intervalo inferior a um ano, três soluções sonoras radicalmente distintas emergem no cinema brasileiro. Em *Vidas secas* (Santos, 1963), Nelson Pereira dos Santos privilegia o som direto e a exploração expressiva do ruído, reduzindo ao mínimo a presença de música composta. Em *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964), Glauber Rocha mobiliza repertório musical preexistente — sobretudo Villa-Lobos — como elemento alegórico, inserido em uma dramaturgia épica e politizada. Já em *Noite vazia* (Khoury, 1964), a colaboração entre Walter Hugo Khouri e Rogério Duprat introduz procedimentos associados à música de vanguarda e à experimentação eletroacústica, aproximando a trilha sonora das práticas de estúdio e das linguagens musicais contemporâneas. *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol* participariam da mostra competitiva do Festival de Cannes de 1964, enquanto *Noite vazia* integraria a competição oficial do mesmo festival no ano seguinte, em 1965.

Se em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha constrói uma montagem sonora que articula peças de Villa-Lobos, música de órgão de Bach, cantos populares e canções compostas em parceria com Sérgio Ricardo, em forma de cordel (Alvim, 2023), em *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos adota estratégia oposta: a supressão quase completa da música extradiegética e a valorização da materialidade sonora do ambiente (Maia, 2010; Guerrini Júnior, 2009; Xavier, 1993).

¹ A utilização dessas obras foi também facilitada pela pronta colaboração de Arminda Villa-Lobos, viúva do compositor, cuja atitude de apoio aos jovens cineastas contribuiu para viabilizar o uso dos fonogramas.

Noite vazia, por sua vez, não se alinha a nenhuma dessas soluções. A trilha composta por Rogério Duprat não busca uma função épico-didática para a música nem a substitui por uma estética naturalista do som direto. O compositor organiza o material sonoro segundo princípios derivados da música de vanguarda do pós-guerra, explorando escrita pontilhística e relações de contraponto entre diferentes planos sonoros. Essa concepção aproxima-se de procedimentos de montagem intensiva presentes tanto nas experiências musicais da vanguarda europeia quanto nas formulações teóricas do concretismo brasileiro, cujos textos dialogavam explicitamente com a teoria da montagem de Sergei Eisenstein.

O cineasta soviético é citado nominalmente no *Plano-piloto para poesia concreta* (1958), documento fundacional do concretismo brasileiro e matriz conceitual do *Manifesto Música Nova*. A lógica de concisão e diversidade formal aproxima a escrita musical de Rogério Duprat das formulações do concretismo e das experiências defendidas pelo grupo Música Nova. No plano cinematográfico, por sua vez, Walter Hugo Khouri constrói uma encenação marcada pelo tratamento introspectivo da experiência urbana — com seus ciclos de repetição e clausura —, procedimento que procura refletir a condição da classe média paulista diante da crise política que se intensificava no Brasil na segunda metade dos anos 1960.

Nesse cenário, a representação da classe média urbana torna-se também um ponto sensível no debate político e cultural do período. É a partir desse problema que Jean-Claude Bernardet examina a relação entre cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1960 e a instalação do aparato censório a partir do golpe militar.

O cinema brasileiro quer analisar a classe média, que é hoje assunto dos mais divulgados nos círculos oficiais. Uns acham que, com a mudança de abril, a classe média conquistou o poder; outros, que ela foi traída. Em seu nome faz-se muita demagogia. Justamente por isso, o atual governo prefere evitar que se discutam os problemas da classe média, seu comportamento político, suas perspectivas, tanto mais quando essa discussão inclui obrigatoriamente considerações gerais sobre a evolução do país e o conjunto de sua população. Donde se conclui que um choque entre o governo e os filmes brasileiros é natural: não só a censura torna-se um órgão mais forte e mais arbitrário, como ela também se multiplica; cada unidade administrativa, por menor que seja, cada entidade privada passa a ter o direito de praticar a censura que bem entender em qualquer obra que seja (Bernardet [1967] 2007, p. 153).

Para Bernardet, a relação da cinematografia brasileira com a censura estaria exposta simbolicamente em *Noite vazia*, cujo jogo de espelhos e simetrias sugeriria o voyeurismo entre censor e obra artística. A reificação e o alheamento da classe média, representados pela exploração de cenas envolvendo dinheiro e sexo, chegariam, segundo o autor, “quase a tornar *Noite vazia* um filme feito para chocar o público dos domingos e os censores” (Bernardet, 2007, p. 126).

O crítico Ruben Biáfora também associa a abordagem adulta do filme à atuação do aparato censório. Em artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*, sob o título *Com “Noite vazia”, a definitiva maioria do cinema brasileiro*, Biáfora destaca a pertinência da obra de Khouri no contexto político e estético da época:

Para o cinema brasileiro esta talvez seja a semana mais importante de todos os seus seis decênios de tentativas de existência e de afirmação, a semana em que será decidido muito de seu futuro. A livre exibição de “Noite vazia”, como estava programada, ou a mutilação, a proibição ao filme estabelecerá se já estamos amadurecidos (...) dando a medida da nossa capacidade fílmica, libertando-nos da média de cinema muito abaixo da mediocridade, do chauvinismo, do provincianismo, da timidez ou da demagogia a que temos andado quase sempre condicionados (Biáfora, 1964).

Além de suas implicações estéticas, *Noite vazia* representa também um momento significativo de reconfiguração do acesso às condições técnicas de produção cinematográfica no Brasil: procedimentos associados ao cinema de autor passam a operar no interior da infraestrutura de estúdio herdada da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Produzido pela Kamera Filmes em coprodução com a Cinedistri, o filme utilizou a infraestrutura desses estúdios, recentemente adquiridos pelos irmãos Khouri, incluindo equipamentos de gravação e a colaboração de técnicos experientes. Para a trilha sonora, Duprat convidou o Zimbo Trio — Amilton Godoy (piano), Luiz Chaves (contrabaixo) e Rubens Barsotti (bateria e percussão) — além de executar pessoalmente as partes de violoncelo. A presença de Ernest Hack, técnico da Vera Cruz desde os anos 1950, foi igualmente decisiva, trazendo experiência consolidada no manuseio dos sistemas de som da RCA e contribuindo para viabilizar os procedimentos explorados por Duprat no estúdio.

O contato simultâneo com ambientes de pesquisa tecnológica e de música eletroacústica, com a música de vanguarda europeia e com o circuito artístico paulistano contribuiu para consolidar em Duprat uma concepção ampliada do trabalho musical, na qual composição, arranjo, gravação e

manipulação técnica do som passam a integrar um mesmo campo de atuação. Este artigo propõe compreender a trilha sonora de *Noite vazia* (Khoury, 1964) não apenas como um exemplo isolado de utilização de procedimentos experimentais no cinema brasileiro, mas como um caso particular de articulação entre práticas composicionais da música de vanguarda e a dramaturgia cinematográfica em um ambiente colaborativo. A participação de Walter Hugo Khouri e Rogério Duprat, do engenheiro de som Ernest Hack, do montador Mauro Alice e dos instrumentistas do Zimbo Trio permite observar como técnicas associadas à música contemporânea — fragmentação sonora, exploração tímbrica e organização serial — passam a integrar a estrutura expressiva do filme. Esse modo de trabalho coletivo, desenvolvido no interior do próprio estúdio, cria um ambiente particularmente favorável à experimentação sonora, incluindo procedimentos de improvisação sobre imagens.

A organização sonora explorada em *Noite vazia* antecipa procedimentos que se tornariam centrais na trajetória de Rogério Duprat nos anos seguintes. A articulação entre práticas composicionais da música de vanguarda, técnicas de gravação e arranjos realizados para pequenos grupos de samba-jazz — e, pouco depois, para formações ligadas ao rock — indica a emergência de um modo ampliado de produção musical. Nesse modelo, composição, arranjo e trabalho de estúdio deixam de constituir etapas separadas e passam a integrar um mesmo processo criativo, no qual a elaboração sonora se realiza simultaneamente no plano da escrita, da performance e da manipulação técnica do som.

2. Os manuscritos de Rogério Duprat: estrutura, versões e método de análise documental

A trilha sonora composta por Rogério Duprat para o filme *Noite vazia* (1964) deixou como legado um conjunto raro de documentos manuscritos que testemunham não apenas o processo criativo, mas também a experimentação de técnicas composicionais e eletroacústicas em um contexto cinematográfico singular no Brasil. Esta pesquisa se baseia na análise direta de três conjuntos de manuscritos autógrafos, organizados e classificados, neste texto, como Manuscrito n.1, Manuscrito n.2 e Manuscrito n.3.

Para garantir a precisão da leitura, cada conjunto foi digitalizado e submetido a um tipo distinto de tratamento de imagem:

- **Manuscrito 1** – versão neutra (preto e branco), que facilita a leitura direta da escrita musical e dos comentários marginais;

- **Manuscrito 2** – versão negativada (com inversão de tons), voltada ao realce de anotações de baixa densidade, muitas vezes esmaecidas por sucessivas cópias xerográficas ou pela ação do tempo;

- **Manuscrito 3** – versão colorida (âmbar), que preserva a materialidade original do papel e a textura dos manuscritos, sendo útil para identificar marcas de tinta, envelhecimento, riscos e sobreposições.

Esses tratamentos têm como objetivo identificar informações técnicas específicas, como marcações de tempo, indicações de montagem sonora, uso de fita magnética, nomenclaturas de timbres e referências a procedimentos eletroacústicos e técnicas instrumentais estendidas.

2.1 Manuscrito n.1 — Lista de intervenções e trilha estruturada

O primeiro conjunto, com 19 páginas, constitui o manuscrito mais extenso e sistemático. Nele, Duprat numerou 37 intervenções musicais organizadas em ordem de aparição no filme. O material inclui versões iniciais de peças instrumentais, indicações de mixagem e comentários de trabalho (como “X” sobre os trechos já gravados).

O Manuscrito n.1 traz em suas primeiras páginas a versão originalmente pensada por Duprat para a abertura de *Noite vazia*: “I Títulos”, para piano, violoncelo, contrabaixo e percussão. Essa versão para quarteto foi preterida por Duprat e Khouri, já que a versão utilizada nos primeiros três minutos da abertura do filme é para piano e percussão, somente. A ordenação numérica sugere que a composição foi realizada, quase em sua totalidade, sobre a montagem final do filme, evidenciando um método de sincronia audiovisual preciso.

FIGURA 1 –Fac-símile da página 1 do Manuscrito n.1, para trilha de *Noite vazia* (Khouri, 1964).

The image shows a handwritten musical score for piano, cello, and bass. The score is written on three staves. The piano part is on the top staff, the cello part is on the middle staff, and the bass part is on the bottom staff. The score is marked with circled numbers 1, 2, and 3, indicating different sections. The piano part includes dynamic markings such as *pppp*, *p*, *z b*, and *z b p*. The cello part includes dynamic markings such as *p* and *z b*. The bass part includes dynamic markings such as *p* and *z b*. The score is written in a clear, legible hand.

Fonte: Acervo Regiane Gaúna

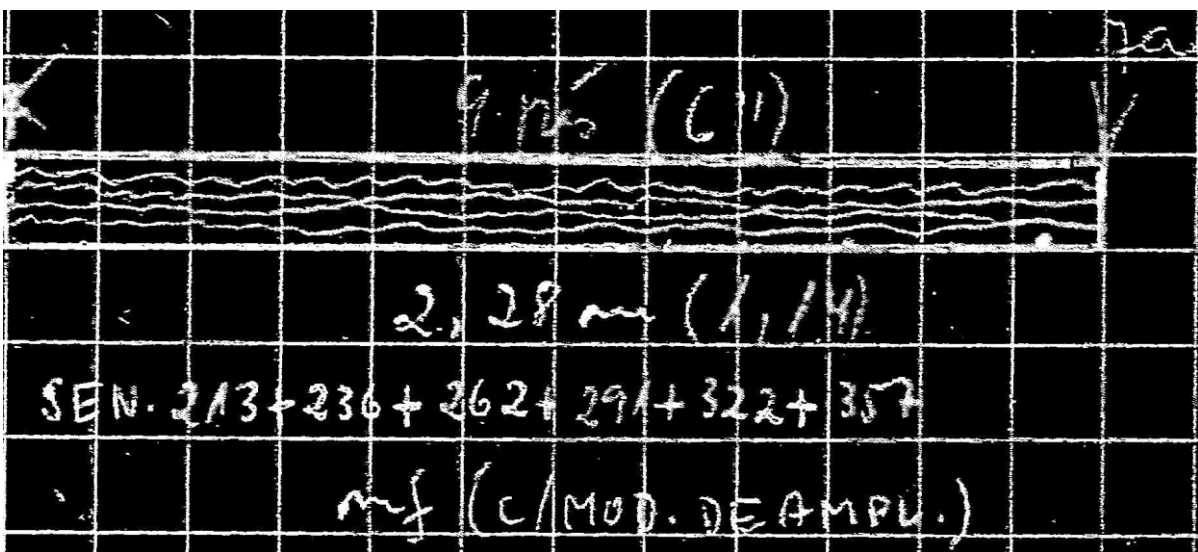
2.2 Manuscrito n.2 — Sequências montadas e grafismos eletroacústicos

O segundo conjunto, com 10 páginas em papel quadriculado, contém o que o compositor denominou “sequências montadas”. São gráficos técnicos nos quais Duprat detalha dimensões físicas de trechos de fita magnética (em centímetros, polegadas e pés), efeitos aplicados (compressão, filtragem, reverso, modulação de amplitude) e as frequências (em Hertz) dos sons utilizados — muitos deles fora do sistema temperado padrão, o que demonstra uma tendência ao microtonalismo e uma busca por tensões e timbres não convencionais. Esse manuscrito é uma evidência direta do uso de manipulação eletroacústica com base em técnicas artesanais, utilizando os recursos disponíveis nos

estúdios da Vera Cruz.

Além das dimensões dos segmentos de fitas magnéticas seccionadas e remontadas, Duprat especificou o conteúdo sonoro dos trechos que seriam manipulados e alguns dos efeitos de pós-produção. Para destacar e analisar, neste texto, as anotações em preto e branco com pouco contraste (xerox de xerox), as imagens do Manuscrito n.2 foram digitalizadas e invertidas cromaticamente, como pode ser visto na imagem abaixo.

FIGURA 2 – Detalhe do Manuscrito n.2, para trilha de *Noite vazia* (Khoury, 1964). A imagem negativada em preto e branco permite visualizar com maior contraste as anotações de Duprat.



Fonte: Acervo Regiane Gaúna

2.3 Manuscrito n.3 — Versão final e revisada da trilha instrumental (acústica)

O terceiro manuscrito, composto por 11 páginas em pentagramas tradicionais, é uma revisão cuidadosamente reescrita pelo próprio compositor, cujos excertos mantêm a numeração original do Manuscrito 1. Nele, Duprat reescreve apenas os trechos da trilha para música de câmara (piano, contrabaixo e bateria (do Zimbo Trio), e o próprio Duprat ao violoncelo), em solos, duos, trios e quartetos, e exclui as partes de música eletrônica, montagens e a música incidental (riffs e pequenos temas para a música diegética).

A abertura do filme (“Títulos”), por exemplo, aparece no Manuscrito n.3 já na versão final, para duo de piano e percussão, com detalhes expressivos como o uso contínuo do pedal de sustentação. Esse manuscrito traz em sua capa a informação (em inglês) de que não se trata da partitura completa, e que há algumas peças de música eletrônica e materiais sonoros manipulados não contemplados na revisão.

FIGURA 3 –Fac-símile da página 1 do Manuscrito n.3, para trilha de *Noite vazia* (Khouri, 1964).

NOITE VAZIA - FILME DE W. H. KHOURY - MÚS. - ROGÉRIO DUPRAT 1964

Nº 1 (TÍTULOS) *(recorded for the film, but I didn't keep the copy)*

♩ = 150

PIANO SOLO

2 2 PEDAL-SEMPRE

N.B. - OS NÚMEROS QUE NÃO CONSTAM DESTA PARTITURA SÃO OS DE MÚSICA ELETRÔNICA E MONTAGENS EM GERAL DA MÚSICA INCIDENTAL

(This is not the complete score; there were too some pieces of electronic music and manipulated material of sound.)

Fonte: Acervo família Duprat.

3. Simetrias, diegese e montagem sonora em *Noite vazia*

A organização estrutural da trilha sonora de *Noite vazia* revela uma abordagem composicional que dialoga com a montagem do filme não apenas em termos de sincronia, mas também por meio de espelhamentos e dicotomias sonoras. Conforme apontado por Jean-Claude Bernardet, o longa de Walter Hugo Khouri apresenta um desenho simétrico na disposição dos personagens e na lógica dramática: dois homens e duas mulheres se relacionam segundo eixos verticais e horizontais de equivalência, espelhando conflitos de classe, desejo e afeto.

A simetria e espelhamento característicos em *Noite vazia*, apontados por Bernardet, se estenderiam durante o filme e seriam explorados por Duprat e Khouri de várias maneiras. Já na abertura do filme, dois momentos são pontuados claramente: sobre imagens humanas de estátuas em decomposição, os autores usam trilha de piano e percussão; e sobre as imagens de trânsito, *travellings* e *close-ups* de cenas urbanas, piano e bateria passam a improvisar em seus registros mais graves e, sobre esse improviso, é superposta a música eletrônica composta por sons sintetizados e manipulações de sons de instrumentos pré-gravados, principalmente pratos (*cymbals*), como o *ride*, *crash* e *hi-hat*, montadas em fita magnética.

Outra interação de som e imagem explorada dicotomicamente por Duprat e Khouri na trilha de *Noite vazia* é entre a música diegética e extradiegética. Duprat reserva as intervenções com tempo métrico, ou periódico, para a música diegética. O samba, o blues, a bossa-nova e outros arranjos curtos e sofisticados executados pelo Zimbo Trio² ocorrem sempre que os músicos estão em cena (00:16:30)³ ou quando o rádio do carro ou o toca-discos é acionado (00:29:09). Em contrapartida, o tempo de execução da trilha extradiegética é sempre o tempo dramático (expressivo), ou aperiódico.

Os arpejos lentos (mínimas em 50 bpm) que Duprat escreveu para o piano de Amilton Godoy, ouvidos nos 3 minutos iniciais da abertura de *Noite vazia*, não se reportam à lógica tonal ou a

² Segundo informações de Duprat, publicadas em Guerrini Júnior (2009), além do *Zimbo Trio*, participam da trilha sonora, em rápidas ambientações em *boites* e casas noturnas, o grupo musical *The Rebels*, e uma instrumentista (não identificada) especializada em música tradicional japonesa que foi aos estúdios da Vera Cruz para gravar trechos musicais tocando Koto e Shamisen.

³ Versão em baixa resolução do filme *Noite vazia* está disponível no site Youtube no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=c9VO352pl1E> Acesso em: 16 de julho de 2025.

processos seriais e dodecafônicos mais ortodoxos. São construções sobre intervalos distantes entre si, principalmente progressões de sétimas maiores ou nonas menores, que, transpostos para a mesma oitava, compõem grupos de segundas menores (*clusters*). Na partitura (Figura 3), o compositor solicita ainda, para ressaltar esse efeito de variação de intensidade ocasionado pela interferência mútua de frequências próximas (batimentos), que o pedal de sustentação do piano esteja sempre acionado.

Na abertura do filme, essa recorrência de *clusters* é claramente anunciada, pois estão sincronizados com as imagens de mãos em 00:01:06 e em 00:01:14 (compassos 15 e 21 da Figura 3 – No.1 Títulos – Manuscrito n.3). Em 00:01:18, quando duas imagens de mãos se aproximam, mas não se tocam, Duprat determina dois *clusters* simultâneos, um na região grave e outro na região aguda do piano.

FIGURA 4 – Montagem digital com detalhes do Manuscrito n.3 e *frames* do filme *Noite vazia* (Khoury, 1964).



Fonte: Acervo família Duprat (partitura) e Arquivo de Internet (vídeo no site YouTube).

A Figura 5 reproduz os quatro últimos compassos do trecho musical para quarteto (piano, violoncelo, contrabaixo e percussão) no. 12, página 6, do Manuscrito n.3, que podem ser ouvidos em 00:36:44. Nesse excerto, Duprat propõe o mesmo movimento de intervalos melódicos de sétimas

concluindo em segundas: o arpejo, no piano, do acorde composto por 5 notas (um intervalo de sétima menor e três de sétimas maiores sucessivos) se dirige a um Mib grave, que soa uma oitava abaixo das notas Mi [bequadro] e Fá tocadas respectivamente pelo violoncelo e contrabaixo (*tremolo* em *sul ponticello*). Os pratos, também em *tremolo*, devem ser percutidos com baquetas de feltro. Duprat repete a sonoridade de segundas menores concomitantes com o violoncelo se dirigindo para o Fá# e o contrabaixo para o Sol (em harmônico).

FIGURA 5 – Detalhe dos quatro compassos finais do excerto no. 12, página 6, Manuscrito n.3.

Fonte: Acervo Família Duprat

Os sons de *clusters* no piano (com pedal de sustentação acionado) e os intervalos de segunda menor nos instrumentos de corda serão frequentes e reiterados. É possível supor que a opção pelo uso e articulação desses intervalos esteja associada homologamente aos personagens do filme, que se

mantêm em conflito mesmo que fisicamente muito próximos. No decorrer da trilha, Duprat utilizará também procedimentos composicionais seriais mais estritos e alguns processos dodecafônicos (apresentação integral da série de 12 sons), privilegiando os parâmetros de altura.

Entre os minutos 28:34 e 29:08, aproximadamente, pode-se ouvir os trechos 10-b e 10-c do Manuscrito n.1, nos quais o tratamento melódico é claramente serial. Para a transcrição analítica da Figura 6, as alturas das notas desses dois segmentos foram organizadas e transpostas em uma distância máxima de duas oitavas. O trecho 10-c expõe uma série dodecafônica (12 alturas distintas sem repetições). O trecho 10-b expõe uma série com 11 notas diferentes, na qual o F^á# (em vermelho) ocorre duas vezes.

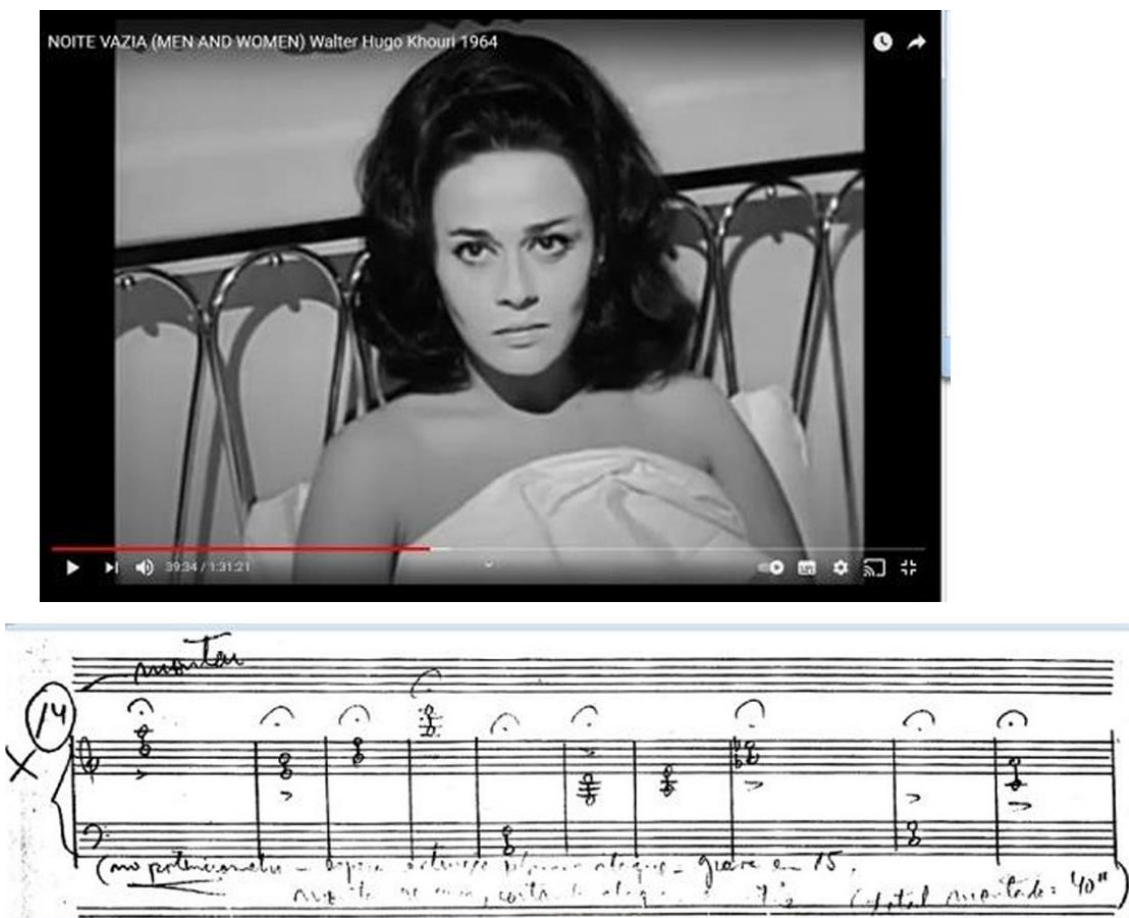
FIGURA 6 – Montagem digital com detalhe do excerto número 10 do Manuscrito n.1, *frame* do filme *Noite vazia* (Khouri, 1964) e exemplo de editoração analítica (do autor).

The image is a composite. The top left shows a video frame from the film 'Noite vazia' (1964) by Walter Hugo Khouri, depicting a woman in a dark dress in a dimly lit room. The top right shows a handwritten musical score with various annotations and markings. Below these is a printed musical score for 'Nº 10'. The score is divided into two sections: '10 - b' and '10 - c'. The '10 - b' section is marked 'piano' and features a series of notes in the bass clef. The '10 - c' section also features a series of notes in the bass clef. The notes in the series are color-coded: blue for most notes and red for the F^á# note, which appears twice in the '10 - b' section.

Fonte: Acervo Regiane Gaúna (partitura) e Arquivo de Internet (vídeo no site YouTube).

O trecho número 14, que pode ser ouvido a partir do minuto 39:34, é uma montagem em fita magnética obtida pela manipulação de 10 *clusters* executados em diversas regiões do piano. Sob o pentagrama do trecho número 14 do Manuscrito n.1, é possível ler, com muita dificuldade devido à degradação da cópia xerográfica, parte das anotações do compositor: “14 - Montar (no potenciômetro – espera extinção p/ cortar ataque – grave em 15. Montar (ilegível), cortando ataque (ilegível) (total montado 40”)” (Figura 7).

FIGURA 7 – Montagem digital com captura de tela do filme *Noite vazia* (Khoury, 1964) e detalhe do Manuscrito n.1.



Fonte: Acervo Regiane Gaúna (partitura) e Arquivo de Internet (vídeo no site YouTube).

No minuto 55:26, o excerto 21 do Manuscrito n.1 revela um procedimento de improvisação percussiva executado pelo próprio compositor. As anotações precisas de duração (1’21” no total – entre 55:26 e 56:47) demonstram, no entanto, que os movimentos foram programados e estudados com antecedência a partir de análise das imagens e, possivelmente, gravados assistindo à cena. “21 –

eu improviso com baqueta feltro sobre cordas do piano 1'7" (começo - grave e pouco denso, p. - vai crescendo e aument. densidade) aí súbito ff no agudo, e mais 13" agitado e ainda agitando." (Figura 8).

FIGURA 8 – Montagem digital com captura de tela do filme *Noite vazia* (Khoury, 1964), e detalhe do Manuscrito n.1.



Fonte: Acervo Regiane Gaúna (partitura) e Arquivo de Internet (vídeo disponível na plataforma YouTube).

Esse movimento de improviso sobre imagens ocorre em uma das sequências mais polêmicas do filme: a aproximação sexual entre as personagens femininas, interpretadas por Norma Bengell e Odete Lara. Essa cena, central nos debates que marcaram a liberação da película — com cortes exigidos pela censura —, remete diretamente à comercialização e à vulgarização do conteúdo sexual nas obras cinematográficas da época, ao mesmo tempo em que explicita tabus em torno da sexualidade feminina. A montagem revela a consciência crítica do diretor ao atribuir à cena um conteúdo

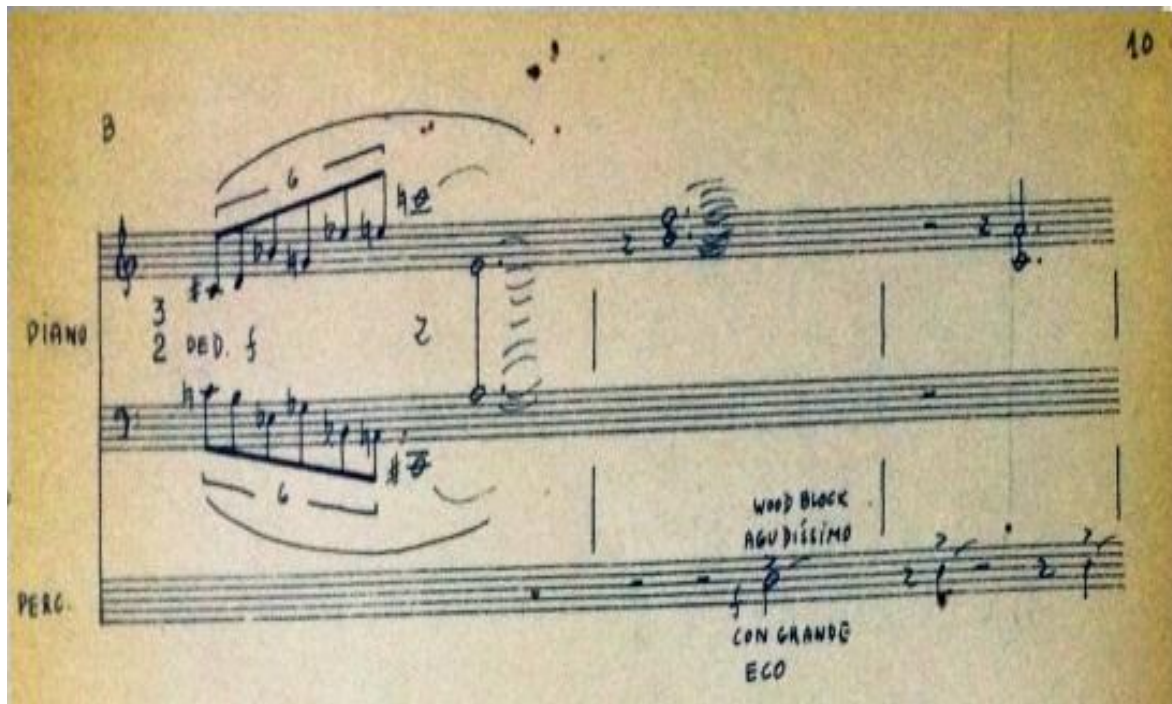
simultaneamente intertextual e provocativo, que antecipa discussões sobre a relação entre dramaturgia brasileira e erotismo — tanto como válvula simbólica de escape diante da repressão iminente, quanto como estratégia comercial de sobrevivência para o cinema de autor. O pagamento pela performance sexual das personagens é simbolizado de forma irônica e contundente: o maço de dinheiro é inserido no carretel de um projetor de 8 mm em funcionamento, como se o próprio ato fílmico estivesse sendo comprado.

Essa construção metalinguística proposta por Khouri reforça os argumentos de Bernardet (2007), que inserem o avaliador oficial como *voyeur* nos jogos de espelhos. O censor é, assim, situado dentro da cadeia de tensões comerciais do erotismo, da exploração do corpo feminino e da manutenção de uma falsa moralidade patrocinada pelo Estado — instância que reprime, recorta e julga o que pode ou não ser visto na tela. Mais do que um agente externo de repressão, a censura é assumida como presença antecipada na estrutura simbólica da obra, interlocutora inevitável entre a criação e o público.⁴

Em outra integração significativa de *Noite vazia*, no excerto 27b da página 10 do Manuscrito n.3, o duo de violoncelo e contrabaixo prepara a intervenção do piano, que executa uma série de 12 sons composta por dois grupos espelhados de seis notas. Esse procedimento conclui em dois clusters sequenciados. Os clusters, que podem ser ouvidos em 1:15:15, coincidem com um dos pontos culminantes da história: o beijo entre o casal vivido por Norma Bengell e Gabriele Tinti (Mara e Nelson).

⁴ Esta triangulação, que estabelece o aparato censório como interlocutor e personagem, também foi abordada por Flora Sussekind, em seus estudos sobre a produção literária brasileira durante a ditadura militar reunidos no livro *Literatura e vida literária: polémicas, diários & retratos*. (Sussekind, 1985).

FIGURA 9 – Detalhe do Manuscrito n.3



Fonte: Acervo Família Duprat.

Em 1:16:32, essa seqüência essencialmente acústica se encerra e o alvorecer é anunciado pelas sirenes das fábricas, som comum em São Paulo, cidade industrial, na década de 1960.

Embora não seja adequado alinhar a utilização dos procedimentos técnicos realizados por Duprat com alguma cronologia ou projeto linear de progressão ou sofisticação de meios, Rogério Duprat reserva para a parte final do filme a apresentação mais evidente dos sons sintetizados (é possível também ouvir alguns ruídos de montagem).

Em 1:19:45, inicia-se uma seqüência composta por sons eletrônicos com sustentação prolongada, entremeados por trêmulos de baquetas de feltro nos pratos (*cymbals*). A passagem sonora se estende até 1:22:15. Durante esses minutos, Khouri intercalará à montagem imagens extraídas das revistas que o personagem folheia — publicações que, até então, serviam para nivelar o projetor sobre uma mesa da sala. O gesto de retirá-las desestabiliza fisicamente o suporte da projeção e inaugura outra ordem de leitura: as imagens passam a integrar a montagem, e o espectador passa a partilhar a mesma visão do personagem.

Ao alternar as revistas, o personagem depara-se com imagens que justapõem o ideal heroico da corrida espacial à brutalidade do real: a figura do astronauta — ícone do projeto lunar encabeçado pelos Estados Unidos — é sucedida por imagens registradas de John F. Kennedy com vida, momentos antes de seu assassinato em Dallas, em 22 de novembro de 1963.

A última imagem da sequência é um *close-up* extremo do olho do presidente, que preenche completamente a tela.

FIGURA 10 – Montagem com a capa da revista *Fatos & Fotos* com astronauta norte-americano e da página interna da revista *Fatos & Fotos – Extra: Edição Especial*, com imagens do atentado a John F. Kennedy. Fotogramas do filme *Noite vazia* (Khoury, 1964).



Fonte: Acervo do autor. Captura de fotogramas do filme *Noite vazia* (Khoury, 1964).

Nesse instante, o personagem parece confrontado por uma percepção de finitude que o paralisa. E é justamente esse impacto, que deveria ser íntimo, que Khoury transfere ao espectador. O *close-up* extremo no olho daquele que será morto se converte em gesto cinematográfico de devolução: não apenas olhamos, mas somos olhados. Como na sequência anterior, em que o pagamento às prostitutas se inscreve no movimento do carretel de filme, também aqui a *mise-en-scène* rompe o limite da diegese e nos implica. A tela, que deveria oferecer sentido, agora devolve o vazio.

4. A infraestrutura sonora da Cia. Vera Cruz e os equipamentos RCA

No final de 1949, o cineasta brasileiro, então radicado na Europa, Alberto Cavalcanti (1897–1982) foi contratado pelo produtor, fundador e diretor administrativo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Franco Zampari (1898–1966), para assumir o cargo de Produtor Geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Entre as atribuições de Cavalcanti estava a escolha dos profissionais — a maioria oriunda da Europa — que constituiriam o quadro técnico da Companhia. Após consulta ao dinamarquês Erik Rasmussen, engenheiro escolhido para chefiar as operações de áudio, Cavalcanti telegrafou a Zampari (no início de 1950) comunicando-lhe que aquele especialista, como ele [Cavalcanti], preferia o sistema Western Electric. Em resposta, Cavalcanti foi informado por Zampari que já havia sido comprada, no Rio de Janeiro, em segunda mão, uma parte de aparelhagem marca RCA (Galvão, 1981, p. 98). Ainda segundo depoimentos de Cavalcanti, depois de atrasos que dificultaram a gravação do filme *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), seis meses após esses telegramas, em junho de 1950 “o resto do material sonoro, encomendado pela companhia [Vera Cruz] aos Estados Unidos”, desembarcaria no Brasil em “uma espetacular chegada (...) em dois aviões fretados especialmente”, o que seria noticiado pela imprensa com alarde e usado como propaganda (Galvão, 1981, p. 101).

FIGURA 11 – Montagem digital com fac-símile total + detalhe da página 21 da edição de 18 de junho de 1950 do jornal *Correio Paulistano* – SP.



Fonte: Arquivo de internet na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital – Brasil.

FIGURA 12 – Fac-símile da página 5 da edição de 23 de junho de 1950 do jornal *Diário da Noite* – SP.

DIÁRIO DA NOITE — São Paulo, sexta-feira, 23 de junho de 1950 5

A RCA E A CIA. CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

*congratulam-se com o público brasileiro
pelo início de uma nova era
para o cinema nacional*

FINAL, a gravação sonora de um filme brasileiro será tão perfeita quanto às das melhores procedências. Isto se deve a mais um notável empreendimento da nova Cia. Cinematográfica Vera Cruz, que acaba de importar o mais aperfeiçoado equipamento de gravação RCA, para suas películas. Trata-se da mais moderna aparelhagem no gênero, igual às existentes em Hollywood “CAIÇARA” — o filme de estréia da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, apresentará este aperfeiçoamento, já estando quase inteiramente filmado e será brevemente exibido nas telas brasileiras e mundiais. Estão pois de parabéns a Vera Cruz e, mais ainda, o público brasileiro, que terá ensejo de assistir produções dignas de serem vistas e ouvidas pelas mais exigentes platéias.

MAIS UMA CONTRIBUIÇÃO RCA PARA O DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO NO BRASIL

A RCA, detentora de diversos “Oscar” da Academia Cinematográfica de Hollywood, como prêmio pela melhor gravação sonora, foi escolhida pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz para o fornecimento da aparelhagem de gravação sonora, por garantir, com a sua longa experiência e recursos técnicos, uma perfeição absoluta! É pela mais lógica satisfação que a RCA se vê, mais uma vez, escolhida para colaborar no desenvolvimento artístico e cultural do Brasil.

CUMPRINDO SEU DESTINO HISTÓRICO DE PIONEIRA DO SOM

Tendo recentemente contribuído com sua aparelhagem para a instalação da primeira estação televisora da América do Sul, a RCA vê, com justo orgulho, seu nome ligado à Vera Cruz, pioneira de uma nova era do cinema brasileiro, e assim, dentro em breve, também oportunidade de apreciar lindas produções de novo teor, e a empolgação perfeita dos artistas da Vera Cruz sob a direção firme e competente de Alberto Cavalcanti, aliando a arte ao prazer e da constatar que a gravação sonora de um filme brasileiro, em nada ficou abaixo das melhores produções importadas do estrangeiro.

Com a escolha da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, a RCA se orgulha de ter concorrido para proporcionar direito ao ouvir ao público brasileiro, em filmes brasileiros, um som digno de suas exigentes platéias. Através da mais completa organização de distribuidores e agentes, estamos preparados para servir o indústria e o público brasileiro no futuro — como sempre fizemos no passado — com produtos cuja reputação está assegurada pelo nome que em todo o mundo é sinônimo de qualidade e perfeição.

RCA VICTOR RÁDIO S.A. 

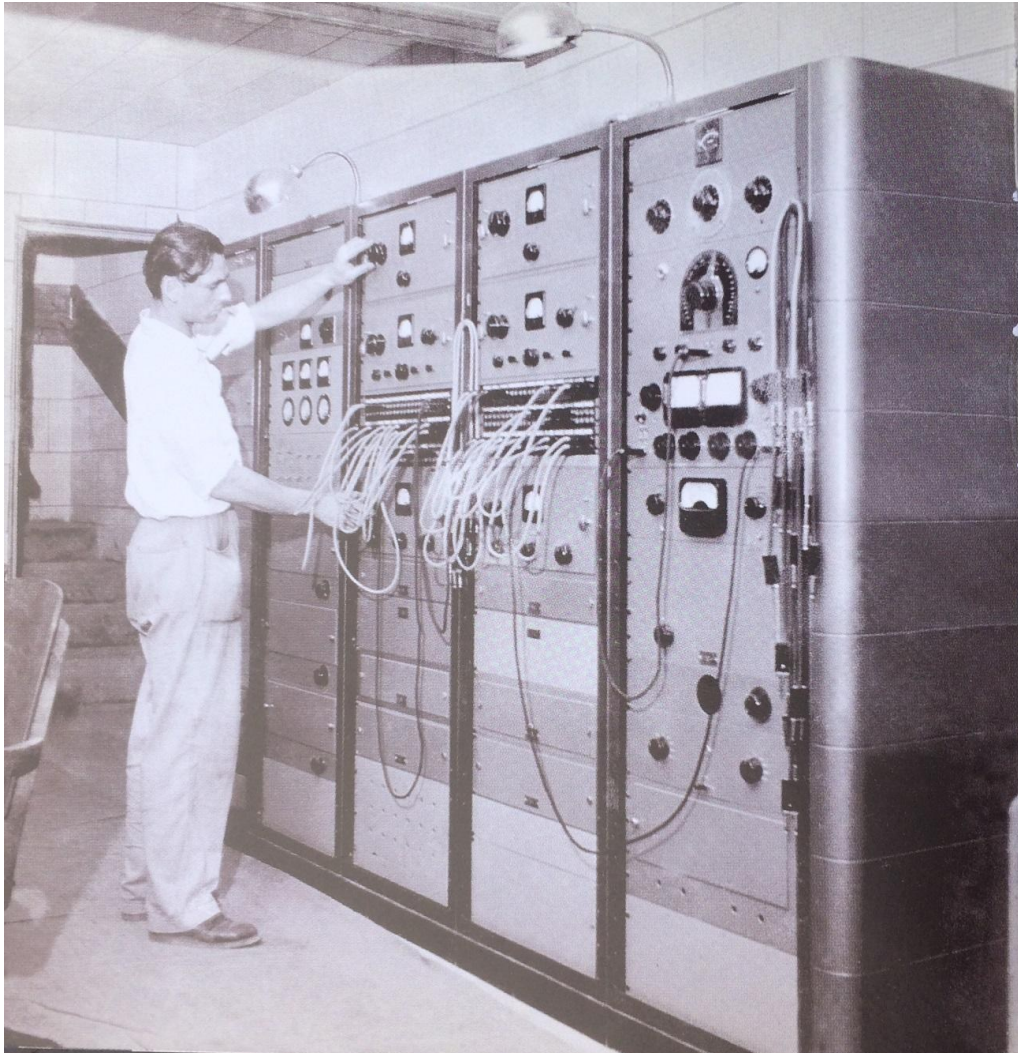
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO

Líder Mundial em Rádio • Primeira em Gravações Musicais • Primeira em Televisão

Fonte: Arquivo de internet na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital – Brasil.

No encarte do DVD *Vera Cruz e seus filmes* (2001), entre vários registros fotográficos das atividades da empresa, a imagem reproduzida pela Figura 13 retrata um técnico à frente do equipamento de áudio da RCA. Não há créditos de fotógrafo ou do técnico. A mesma pesquisa que suporta o DVD, baseada nos estudos de Sérgio Martinelli, daria origem ao livro *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*, Abooks/Cinematográfica Vera Cruz (2005); no entanto, no livro essa foto não foi publicada.

FIGURA 13 – Reprodução de fotografia com equipamento RCA da Companhia Vera Cruz e técnico (sem registro de fotógrafo ou data).



Fonte: Imagem no encarte do DVD *Vera Cruz e seus filmes* (ABooks/Dfilms, 2001).

4.1 Os sintetizadores RCA

Em 1950, a Radio Corporation of America (RCA) era uma das maiores produtoras de artefatos de entretenimento e de comunicação (inclusive para fins militares). Nesse mesmo ano, os engenheiros de som da RCA, Harry F. Olson e Herbert Belar, iniciaram o desenvolvimento do projeto do Mark I. O projeto de Olson e Belar consistia em combinar os equipamentos de som fabricados pela RCA com um sistema de programação por teclado, a fim de criar um dos primeiros sequenciadores utilizados para composição musical:

O objetivo deste trabalho é descrever um sintetizador de música eletrônica capaz de produzir qualquer som musical predeterminado, ou qualquer conjunto de séries de sons musicais, acoplado a um sistema capaz de traduzir as notações simbólicas de uma composição musical para seus sons correspondentes e gravá-los em um disco fonográfico (Olson; Belar, 1955, p. 595).

A imagem do equipamento utilizado nos estúdios da Vera Cruz (Figura 13) é similar à dos equipamentos RCA que seriam empregados no protótipo Mark I (Figura 14), desenvolvido na mesma época. A descrição desses dispositivos está disponível no artigo *Electronic Music Synthesizer*, escrito pelos engenheiros da RCA e publicado originalmente em 1955 no *Journal of the Acoustical Society of America* (Olson; Belar, 1955, p. 610).

No verbete “*RCA Synthesizer*”, disponível no site *Electronic Music Wiki*, consta a informação de que os equipamentos da geração Mark I, descritos por Olson e Belar (1955), teriam sido desmantelados durante os anos 1960 para suprir a manutenção e o restauro dos modelos Mark II, desenvolvidos pelos mesmos engenheiros. O Mark I era um sintetizador com polifonia de duas vozes, dotado de geradores de frequência, oitavadores, filtros passa-altos e passa-baixos, além de moduladores de baixa frequência (LFM), como especifica o esquema extraído do artigo de Olson e Belar (1955) reproduzido na Figura 15.

FIGURA 14 – Fac-símile de imagem na página 610 do artigo de Olson e Belar (1955) que mostra equipamentos da RCA similares aos utilizados nos estúdios da Vera Cruz.

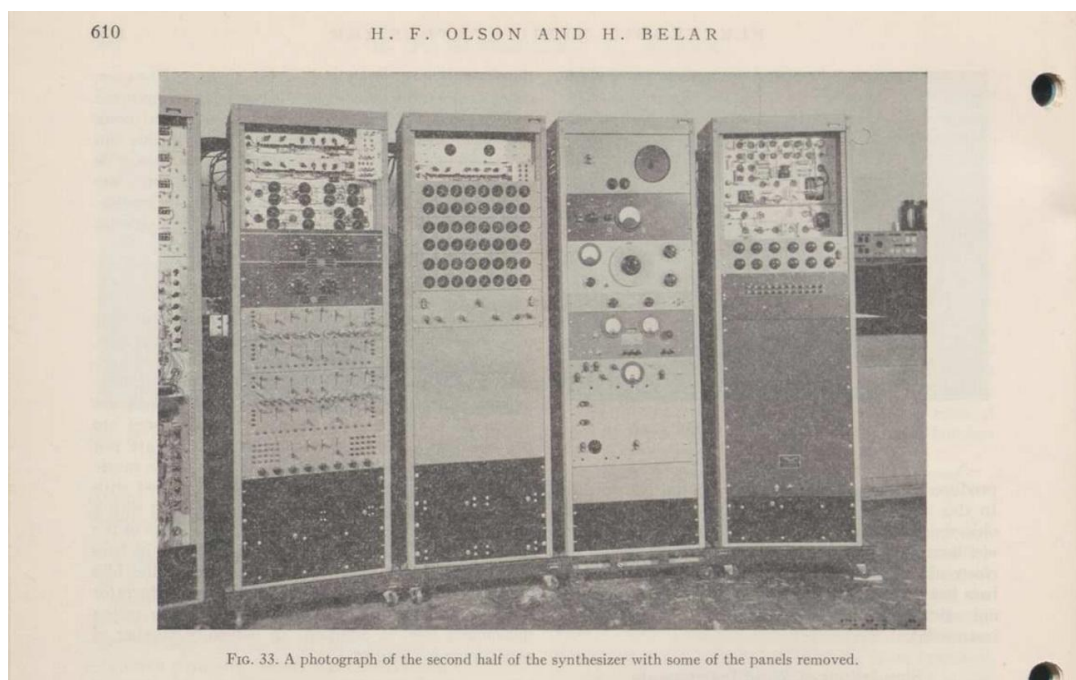


Fig. 33. A photograph of the second half of the synthesizer with some of the panels removed.

Fonte: *Electronic Music Synthesizer* (Olson; Belar, 1955, p. 610).

FIGURA 15 – Diagrama funcional do sintetizador RCA Mark I, em ilustração publicada no artigo de Olson e Belar (1955).

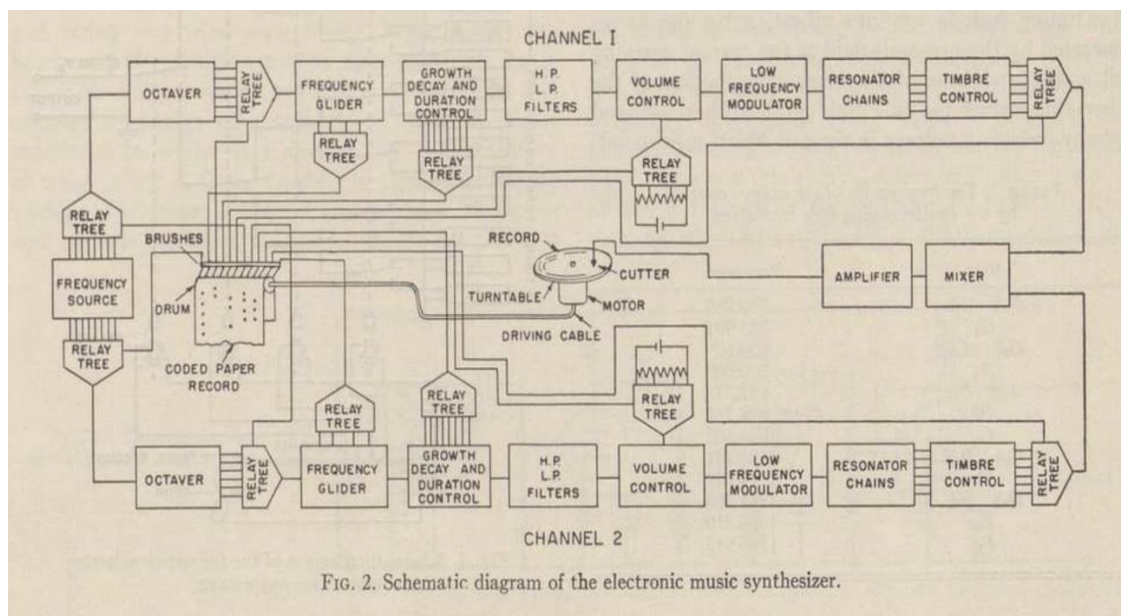
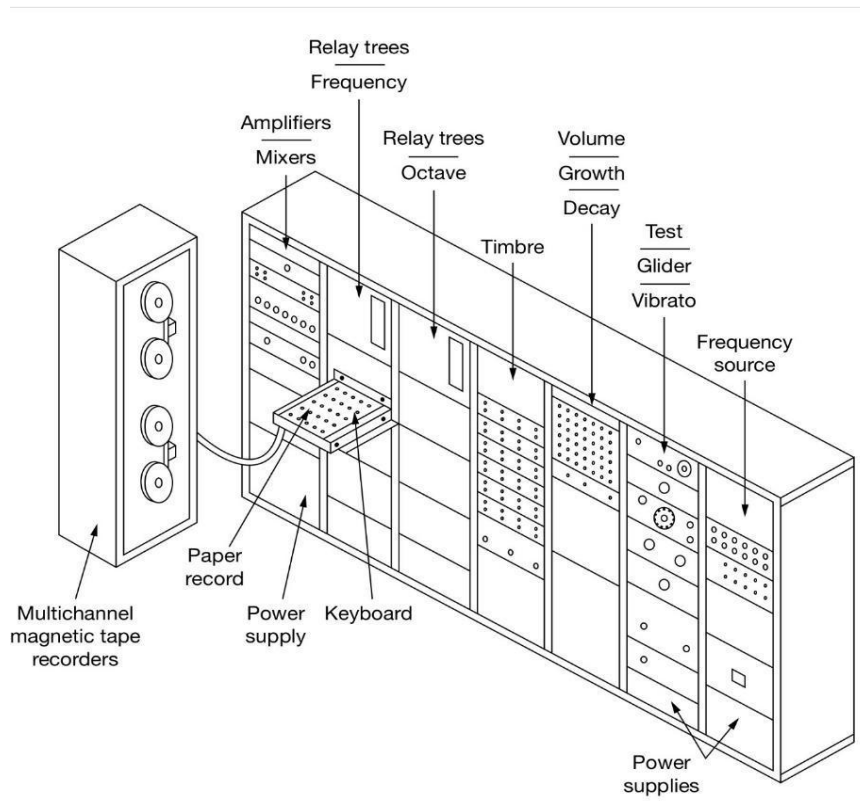


Fig. 2. Schematic diagram of the electronic music synthesizer.

Fonte: *Electronic Music Synthesizer* (Olson; Belar, 1955, p. 597).

FIGURA 16 – Ilustração técnica do sistema RCA com sequenciador e leitor de fita.



Fonte: imagem da internet.

Conforme o diagrama da Figura 16, o sequenciador, originalmente concebido para gravação em matriz de acetato, passaria, em suas versões subsequentes, a contar com a possibilidade de utilização de fitas magnéticas. Os circuitos eram valvulados.

O sintetizador de música eletrônica da RCA, posteriormente chamado de Mark I, trabalha com a descrição das propriedades de um som, tais como frequência, intensidade, crescimento, duração, decaimento, portamento, timbre, vibrato e desvios. Como parâmetros do sintetizador, são utilizadas as seguintes características do som (Olson; Belar, 1955, p. 596–597):

1. **Altura:** determinada pela frequência fundamental, entre 30 e 15.000 Hz;
2. **Intensidade:** determinada pela percepção de loudness, entre 0 e 120 dB (normalmente superior a 20 dB, pois um som abaixo desse limite seria encoberto por sons do ambiente);
3. **Duração:** relativa ao envelope dinâmico do som, considerando crescimento (*growth*), estabilidade (*steady state*) e decaimento (*decay*);

4. **Portamento:** passagem de uma altura a outra em um glissando contínuo;
5. **Timbre (forma de onda):** definido pelas amplitudes relativas dos parciais de uma frequência fundamental, além de filtros passa-baixos e passa-altos;
6. **Vibrato:** definido pela combinação de modulações de frequência, amplitude (*tremolo*) e forma de onda;
7. **Desvio irregular:** efeitos randômicos nos parâmetros do som, executados pelo sintetizador.

A geração da frequência fundamental pelo sintetizador é realizada por doze diapasões elétricos afinados, correspondentes a uma oitava justa de uma escala temperada, entre 739,989 Hz (Fá#5) e 1396,913 Hz (Fá6), pelo sistema norte-americano. O sintetizador é equipado com oitavadores que podem transpor essas frequências para oitavas superiores ou inferiores, perfazendo a tessitura entre Fá#0 (23,124 Hz) e Fá8 (5587,65 Hz), totalizando 96 frequências que podem ser acionadas separadamente. Além das frequências, é possível adicionar uma fonte de ruído para a simulação de instrumentos de percussão, cordas friccionadas e sopros. Para a definição dos envelopes dinâmicos, durações e portamentos, há padrões predefinidos no sistema que podem ser acionados automaticamente. Para os volumes, há 15 graus de intensidade definidos pela voltagem obtida nos circuitos principais de controle do sistema (*master control system*) (Olson; Belar, 1955, p. 598–605).

Os dados dos parâmetros sonoros são gravados em papel perfurado para a performance das programações. Por fim, o resultado sonoro pode ser gravado em discos de vinil, em um fonógrafo acoplado ao sintetizador, com velocidade de 33½ rpm. O sintetizador é capaz de produzir duas vozes simultâneas (Olson; Belar, 1955, p. 606).

A segunda geração de sintetizadores RCA é o modelo Mark II, instalado na *Columbia University's Computer Music Center* (então *Columbia-Princeton Electronic Music Center*), e encontra-se atualmente em estado razoável de conservação. Entre outros avanços, o Mark II possibilitava uma polifonia a quatro vozes, e atraiu a atenção de compositores como Milton Babbitt (1916–2011), Vladimir Ussachevsky (1911–1990), Charles Wuorinen (1938–2020) e Mario Davidovsky (1934–2019), que trabalharam composições eletrônicas associadas ao método do serialismo integral.

FIGURA 17 – Milton Babbitt em 1968, operando o sintetizador RCA Mark II no Columbia-Princeton Electronic Music Center.



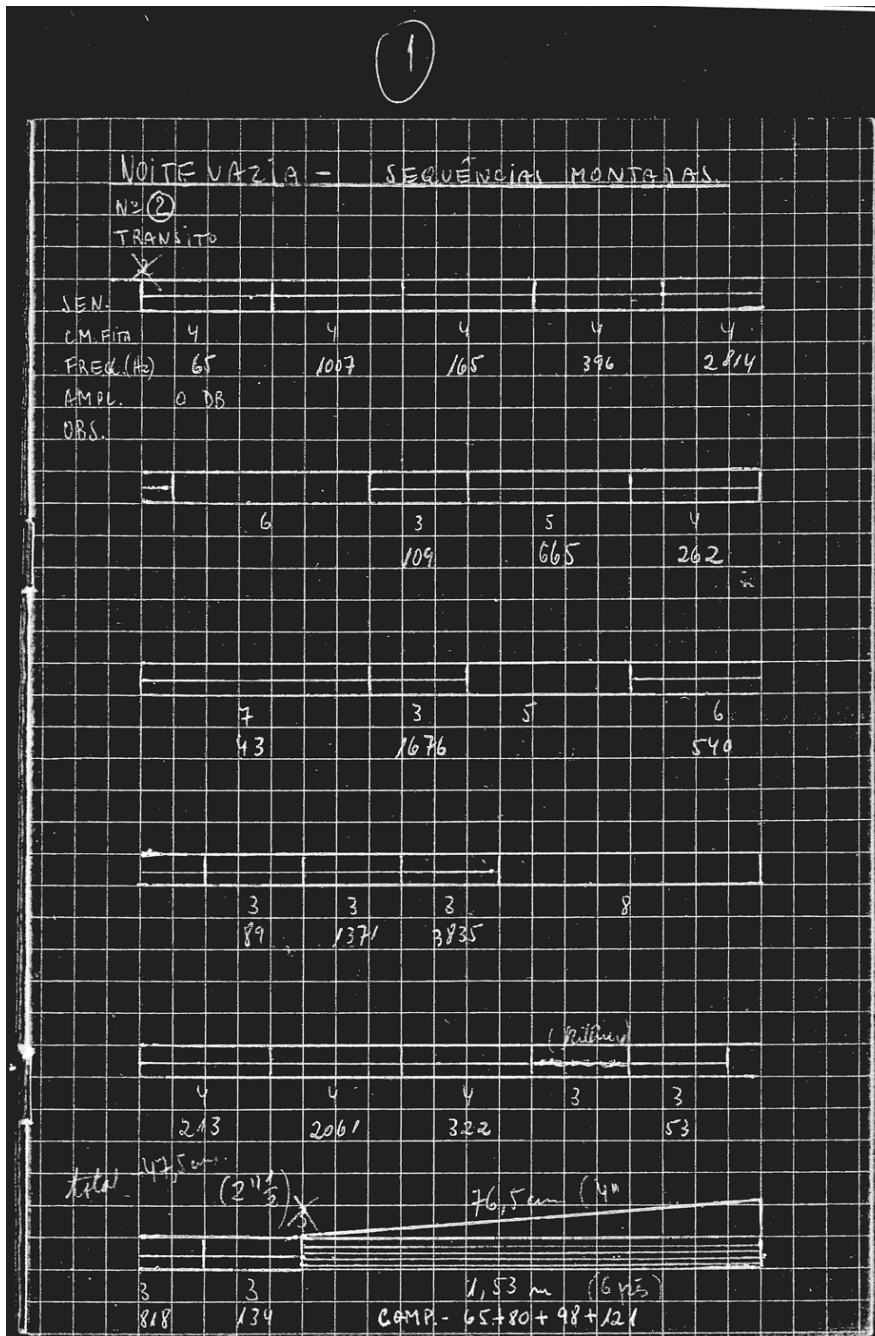
Fonte: Imagem de internet - artigo de Paul Griffiths para a revista Artforum⁵.

4.2 As sequências montadas

Os 1'40" da segunda parte da abertura (*n.º 2 – Trânsito*) de *Noite vazia* é a primeira das “sequências montadas” que compõem o Manuscrito n.º 2.

⁵ Disponível em: <https://www.artforum.com/print/201106/milton-babbitt-28337> acesso em: 21 de julho 2025.

FIGURA 18 – Detalhe da página inicial do Manuscrito n.º 2, para trilha de *Noite vazia* (Khouri, 1964).



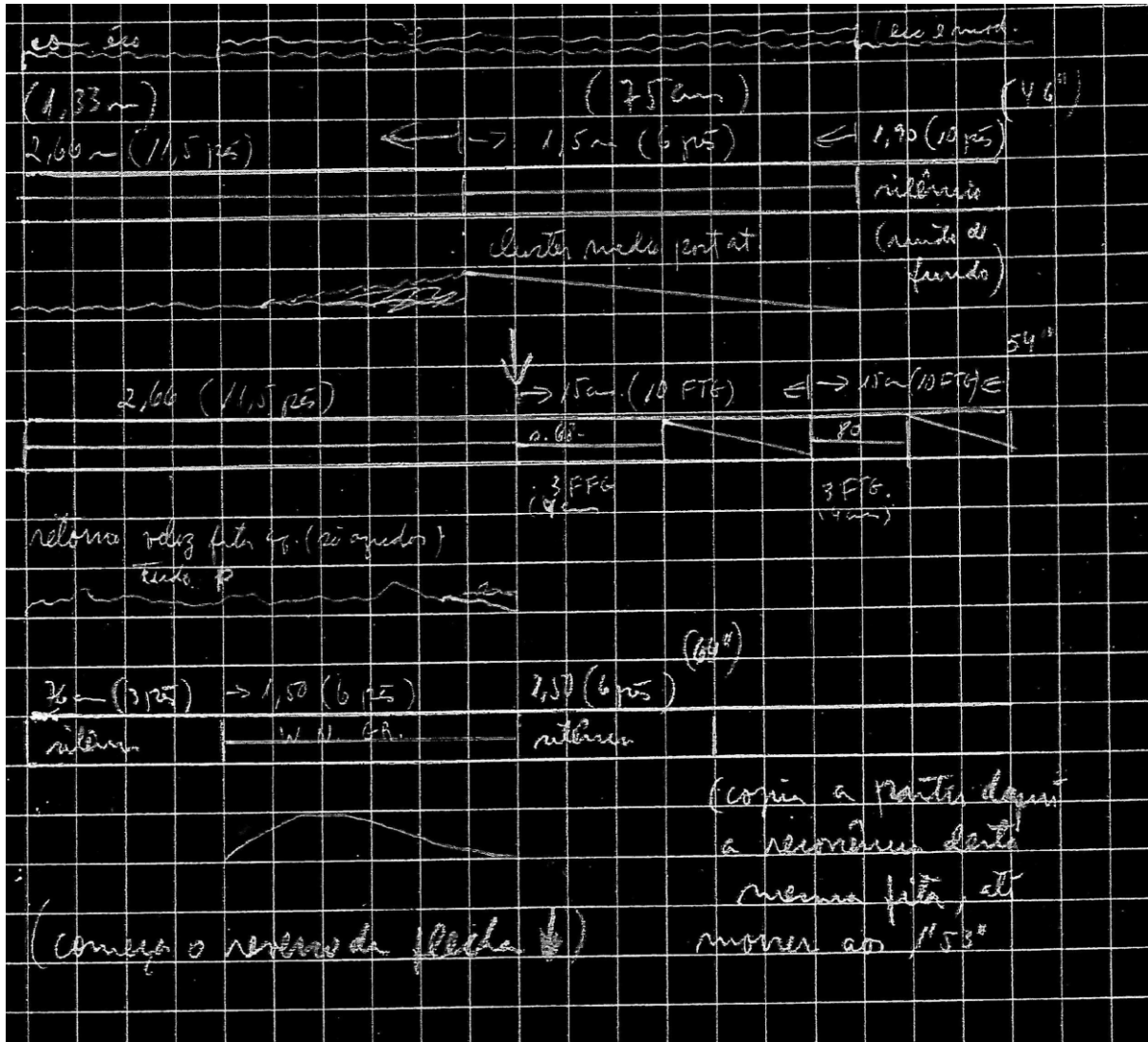
Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

Tomando como base o padrão de 440 Hz (A4 no sistema norte-americano, ou Lá3 no francês), utilizado na afinação dos instrumentos da trilha de *Noite vazia*, foi possível identificar outro tipo de tensão proposto pelo compositor: as frequências prescritas para os sons produzidos pelos geradores eletrônicos divergem das alturas obtidas no sistema temperado de 12 semitons por oitava.

Embora algumas dessas alturas coincidam com os arpejos de piano nos três primeiros minutos da abertura de *Noite vazia*, na Sequência Montada nº 2 (Figura 18), que sucede esses arpejos, o compositor emprega deliberadamente intervalos microtonais.

As anotações no Manuscrito nº 2 também indicam parâmetros de modulação de amplitude, compressão, filtragem, ganho (em dB) e outras manipulações destinadas ao registro em fita magnética. Esses sons foram seccionados e posteriormente montados com outros segmentos de fita contendo instrumentos de percussão, clusters de piano e ruídos que podiam ser manipulados fisicamente (inclusive retrogradados). A soma desses segmentos — denominados por Duprat como “sequências montadas” (com medidas em pés, polegadas e centímetros de fita) —, combinada à velocidade de reprodução, determinaria o tempo final das partes musicais sincronizadas à montagem das cenas. Além dessas medidas, diversas rubricas do compositor mensuram parâmetros e indicam os equipamentos disponíveis (Figura 19).

FIGURA 19 – Detalhe de trecho do Manuscrito n.º 2, com anotações técnicas indicando parâmetros de montagem sonora em fita magnética para trilha de *Noite vazia*.



Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

Com eco ----- eco e mod. [modulação de amplitude]

Cluster médio post at [pós (sem) ataque]

Silêncio (ruído de fundo)

Retorno veloz de fita [?] (só agudos) tudo p [piano]

Silêncio - W.N. [white noise] GR. [grave]

(começa o reverso da flecha [?])

4.3 Engenharia reversa: o equipamento RCA da Cia. Vera Cruz e os indícios no Manuscrito n.2

A análise do *Manuscrito n.º 2*, com suas anotações meticulosas sobre frequências, montagens e manipulações, permite uma aproximação técnica entre os procedimentos descritos por Rogério Duprat e os circuitos do sintetizador RCA descritos por Harry F. Olson e Herbert Belar no artigo *Electronic Music Synthesizer* (1955). Embora não haja registro de que um sintetizador **Mark I** completo tenha sido instalado nos estúdios da Companhia Vera Cruz, os componentes descritos nas fontes históricas brasileiras coincidem com os módulos do sistema descrito por Olson e Belar — e teriam sido adaptados para uso musical por Duprat com a colaboração técnica de Ernest Hack.

Duprat descreve, no *Manuscrito n.º 2*, operações como:

- geração senoidal controlada por frequência precisa (ex: 1760 Hz),
- modulação de amplitude (AM),
- compressão dinâmica,
- filtros passa-altos / passa-baixos,
- retrogradação física da fita,
- e edição de fita magnética em unidades métricas (cm / pol / pés).

Esses elementos são congruentes com os seguintes módulos do RCA Mark I/II, conforme descrito por Olson e Belar:

TABELA 1 – Correspondência entre procedimentos técnicos descritos por Duprat e os módulos do sintetizador RCA Mark I/II.

Procedimento em Duprat	Módulo equivalente no RCA Mark I/II	Observação técnica
Geração de senoides	Oscilador de frequência ajustável	Capaz de gerar tons contínuos até 20 kHz, moduláveis manualmente
Compressão e ganho	Dynamic Range Compressor + Preamp	Controle de volume e intensidade com resposta não linear
Modulação de amplitude	Amplitude Modulator (AM Circuit)	Criava efeitos de tremulação, pulsação ou reforço espectral
Filtragem	High-pass e Low-pass Filters	Seleção de bandas espectrais com corte ajustável
Medidas em fita	Synchronization Timing Track	Sincronização manual em polegadas para gravação e reprodução de sequências
Retrocesso de fita	Tape Transport Mechanism	Reversão física, leitura invertida e montagem com <i>splice blocks</i>

Fonte: Elaboração própria a partir de Olson; Belar (1955) e Manuscrito n.º 2 de Rogério Duprat

A menção recorrente no manuscrito de “*senoide + eco + cluster*” reforça que Duprat operava esses módulos de maneira híbrida: ora inserindo sons sintetizados diretamente (como nas frequências fixas), ora somando-os a sons acústicos tratados. A possibilidade de combinar senoides puras com ataques de pratos, reverberações físicas e sobreposições de fita magnética aponta para um sistema sem automatização sequencial (como haveria depois com sintetizadores modulares), mas com ações manuais altamente controladas, compatíveis com os módulos do Mark I.

4.4 Técnica/estética: montagem sonora e crítica cultural

As rubricas de Duprat também sugerem que essas manipulações não eram neutras — tinham função estética e política. Ao empregar filtros para tornar inaudível um ataque percussivo, ou ao modular senoides com oscilações tremulantes, ele criava um vocabulário sonoro que desnaturalizava a escuta. Esse estranhamento era coerente com os temas do filme: a tensão entre desejo e repressão, visível nas simetrias de classe e gênero, também se expressa na trilha, por meio de sons instáveis, opacos, artificiais.

Duprat, nesse sentido, antecipa o uso contemporâneo de recursos eletroacústicos como

ferramenta crítica — sua trilha não serve à imagem: ela a desafia, prolonga e desestabiliza. E ao fazer isso a partir de um equipamento concebido para padronização industrial de som, cria um gesto de reapropriação técnica radicalmente autoral.

5. Conclusão

Os trabalhos de Rogério Duprat no cinema, especialmente em parceria com Walter Hugo Khouri, não apenas consolidam sua atuação na música experimental da época, como também antecipam elementos formais e operacionais que seriam aprofundados na Tropicália — particularmente no que diz respeito à articulação entre experimentação musical, linguagem midiática e manipulação técnica em estúdio, com a incorporação de tecnologias como a televisão e os sistemas de gravação e edição em videotape.

A análise dos manuscritos de Duprat para a trilha de *Noite vazia* evidencia a complexidade e a originalidade de um processo criativo que alia rigor composicional, experimentação técnica e leitura dramatúrgica sofisticada. Ao explorar os recursos eletroacústicos disponíveis nos estúdios da Vera Cruz, Duprat expandiu os limites da música cinematográfica brasileira, operando entre o serialismo, o improvisado e a montagem de fita magnética, em sincronia com os espelhamentos simbólicos e sociais propostos por Khouri.

O estudo desenvolvido também revela aspectos ainda pouco documentados na historiografia musical e cinematográfica do país, especialmente no que se refere aos processos de edição, manipulação e montagem de trilhas mistas — realizadas a partir da combinação de som direto, instrumentos acústicos preparados e materiais eletroacústicos manipulados em estúdio. As descobertas sobre os equipamentos da Vera Cruz, obtidas por engenharia reversa a partir das anotações do Manuscrito n.º 2, confirmam a sofisticação técnica do trabalho de Duprat, particularmente na adaptação dos módulos do sintetizador RCA (descritos por Olson e Belar, 1955) a uma lógica autoral de montagem sonora.

Este artigo amplia os horizontes estabelecidos em *A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri* (Vidal; Tiné, 2019), incorporando fontes inéditas e aprofundando o diálogo entre trilha sonora, censura e narrativa audiovisual. A sequência de aproximação sexual entre

mulheres — construída de forma deliberadamente provocativa e mercantilizada, e que se tornou alvo direto da repressão moralista —, bem como a escolha de Duprat por improvisar sobre as cordas do piano com baquetas de feltro nesse momento específico, evidenciam como o som opera como resistência e comentário dentro do próprio corpo do filme. Na exibição ao ar livre de *Noite vazia*, em cópia restaurada, durante a Retrospectiva Walter Hugo Khouri na Cinemateca Brasileira⁶, a sonoridade da cena — com distorção de graves e textura áspera — reforça essa inflexão quase antimusical que desafia diretamente a lógica narrativa tradicional e amplia o efeito de estranhamento dramaturgicamente.

A epígrafe escolhida, retirada do parecer da censura, sintetiza essa tensão: ao mesmo tempo em que denuncia o filme por seu “conteúdo moral questionável”, reconhece sua “estética refinada”. Esse duplo reconhecimento parece resultar da própria configuração formal da obra. Em *Noite vazia*, a modernidade da trilha sonora — com o emprego de sons eletrônicos, manipulações eletroacústicas e procedimentos da música de vanguarda — articula-se à qualidade plástica das imagens e à construção visual da metrópole paulista, marcada por *travellings*, grafismos urbanos e uma montagem que projeta a cidade como espaço de modernidade. Ao mesmo tempo, o cenário de sofisticação contrasta com os impasses existenciais da classe média urbana, confinada ao apartamento onde se desenrola grande parte da ação.

AGRADECIMENTOS

Rai Duprat, Regiane Gaúna, Giselle Gubernikoff, Paulo José de Siqueira Tiné. Agradecemos também aos pareceristas anônimos pela leitura do artigo e apontamento de importantes sugestões.

REFERÊNCIAS

ALICE, Mauro. **Entrevista com Mauro Alice**. [S.l.]: Associação Brasileira de Cinematografia (ABCine), abr. 2023. Entrevista concedida a Tide Borges. Disponível em: https://abcine.org.br/content/uploads/2023/04/entrevista_com_mauro_alice.pdf. Acesso em: 22 jul. 2025.

⁶ A Retrospectiva Walter Hugo Khouri foi realizada na Cinemateca Brasileira (São Paulo) entre 10 e 20 de agosto de 2023. A projeção de *Noite vazia* em 35 mm integrou a programação oficial e foi realizada ao ar livre, em sessão de abertura.

ALVIM, Luíza. **A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 100–119, 2015. Suplemento: Estudos sobre o cinema latino-americano.

ALVIM, Luíza. **Cinema novo e música de vanguarda do século XX.** Revista Viso, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 77–99, jan./abr. 2023.

BIÁFORA, Rubem. **Com Noite vazia a definitiva maioria do cinema brasileiro.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 set. 1964.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FLINN, Caryl. **Strains of utopia: gender, nostalgia, and Hollywood film music.** Princeton: Princeton University Press, 1992.

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

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas.** São Paulo: Editora Unesp, 2001.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music.** Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta.** São Paulo: Terceira Margem, 2009.

MAIA, Guilherme. **Alguns aspectos da música no cinema moderno brasileiro.** CineCachoeira: Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB, Cruz das Almas, ano 1, n. 1, 2010.

MIRANDA, Suzana Reck de. **Música, cinema e a constituição do campo teórico.** Contracampo, Niterói, n. 23, p. 160–170, dez. 2011.

MEDAGLIA, Júlio. **Música não-música anti-música.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 22 abr. 1967. Suplemento Literário, p. 5.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955–1968).** *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103–124, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Rio, zona norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos:** a música popular como representação de um impasse cultural. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 75-85, 2014.

OLSON, Harry; BELAR, Herbert. **Electronic Music Synthesizer**. The Journal of the Acoustical Society of America, v. 27, n. 3, p. 595–612, 1955.

RAMOS, Fernão P.; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. v. 1. São Paulo: Edições SESC, 2018. E-book.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

VERA CRUZ e seus filmes. Direção: Sérgio Martinelli. São Paulo: ABooks; DFilms, 2001. 1 DVD.

VIDAL, Itamar, TINÉ, Paulo J. S. **A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri: Noite vazia e As amorosas**. In: O cinema e seus duplos. **Itinerários** – Revista de literatura n. 49, p. 97-113, 2019.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SOBRE OS AUTORES

Itamar Vidal é compositor, instrumentista, arranjador e diretor musical, com atuação em teatro, cinema e projetos de música experimental e mista. Trabalhou com diretores como José Celso Martinez Corrêa, Cacá Rosset, Naum Alves de Souza, Iacov Hillel, Jorge Fernando, Clarice Abujamra, Tunica Teixeira, Fauzi Arap, Adriano Stuart e José Possi Neto. Foi premiado nos programas Rumos Itaú Cultural – Literatura e Rumos Itaú Cultural – Música. É doutor em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde é pesquisador do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS). Realizou estágio de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pesquisa vinculada ao Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (Diversitas-USP), onde participou da concepção e da docência de disciplina no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL-FFLCH-USP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5936-4333>. E-mail: ita9705@gmail.com.

Danilo Rossetti é compositor, professor, pesquisador e intérprete de música eletroacústica. É autor de peças para diferentes formações instrumentais e eletroacústicas (acusmáticas, mistas, multimídias e telemáticas). É professor adjunto do Departamento de Artes da UFMT, docente dos programas de Mestrado em Música da UFMT e Pós-Graduação em Música do IA-UNICAMP, e líder do grupo de pesquisa “Muscom - Criação, análise e performance musical com suporte computacional” (UFMT/CNPq). É doutor em música pela Unicamp e realizou pesquisas de pós-doutorado no NICS-Unicamp (2017-19) sobre criação e análise com suporte computacional, e no Ircam (2026) sobre composição, cocriatividade, e escuta de máquina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7690-8048>. E-mail: d.a.a.rossetti@gmail.com.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES (CRediT)

Os dois autores trabalharam de forma colaborativa na pesquisa e realização do artigo. De forma detalhada, as contribuições individuais foram as seguintes:

Autor 1 – Itamar Vidal			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto		Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Autor 2 – Danilo Rossetti			
	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.