10.20504/opus2022.28.20

A música de Antonio Carlos Jobim para o filme *Porto das Caixas*

Fabio Guilherme Poletto
(Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, campus I, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba-PR)

Marllon Eduardo Martins Silva
(Universidade Estadual do Paraná, Campus I, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba-PR)

Resumo: O presente trabalho apresenta resultados de estudo da trilha musical composta por Antonio Carlos Jobim (1927-1994) para o filme *Porto das Caixas*, longa-metragem ficcional dirigido por Paulo César Saraceni (1933-2012) em 1962. Para tanto, foram consultadas quatro fontes principais: o manuscrito autógrafo de Tom Jobim para a trilha musical; obras posteriormente gravadas pelo compositor em seus trabalhos solo, as quais contém arranjos de materiais musicais presentes no filme; cópia digitalizada do filme; excertos de crítica cinematográfica publicados na imprensa brasileira à época, além de informações sobre o filme disponíveis no acervo Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira. A análise envolveu aspectos relativos à compreensão do filme como fenômeno audiovisual narrativo, a partir das reflexões de Jacques Aumont e Michel Marie (2003), Ismail Xavier (2005) e Jean-Claude Bernardet (2007). Já a música de *Porto das Caixas* foi analisada em seus aspectos morfológicos, a partir da transcrição aural e edição em partitura de todas as 26 faixas de áudio apresentadas durante a película. Tais fontes embasaram a construção de uma interpretação a respeito das características estilísticas e da função da trilha musical frente à estrutura narrativa do filme, tendo como base conceitos e metodologia de análise sobre música de filme formulados por Gorbman (1987), Cooke (2001) e Chion (2011). Neste sentido, o texto aqui apresentado sinaliza a possibilidade de compreensão do filme que considera seus elementos musicais como camada essencial na estruturação de uma narrativa fílmica caracterizada pela noção de **anempatia**.

Palavras-chave: Tom Jobim. Música de filme. Porto das Caixas. Paulo Saraceni. Cinema brasileiro.

Antonio Carlos Jobim's music for the film *Porto das Caixas*

Abstract: This work presents the results of a study of the musical score composed by Antonio Carlos Jobim (1927-1994) for *Porto das Caixa*s, a fictional feature film directed by Paulo César Saraceni (1933-2012) in 1962. For this purpose, four main sources were consulted: Tom Jobim's original manuscript of the musical score; solo works later recorded by the composer that contain arrangements of musical material from the film; a digital copy of the film; excerpts of film critiques published at the time and information about the film available in the Brazilian filmography archives of the *Cinemateca Brasileira.* The analysis involves aspects related to the understanding of the film as a narrative, audio-visual phenomenon based on Jacques Aumont and Michel Marie (2003), Ismail Xavier (2005), and Jean-Claude Bernardet (2007). The music of *Porto das Caixas*, however, was analysed within its morphological aspects from the film's aural transcription and score edition of all 26 soundtracks. These sources provided the basis for constructing an interpretation of the stylistic characteristics and function of the soundtrack in relation to the narrative structure of the film based on film music analytical concepts and methodology formulated by Gorbman (1987), Cooke (2001), and Chion (2011). In this sense, this study signals the possibility of understanding the film considering its musical elements as an essential layer in the structuring of a cinematic narrative characterized by the notion of **anempathy**.

Keywords: Tom Jobim. Film music. *Porto das Caixas*. Paulo Saraceni. Brazilian cinema.

POLETTO, Fabio Guilherme; SILVA, Marllon Eduardo Martins. A música de Antonio Carlos Jobim para o filme *Porto das Caixas*. *Opus*, v. 28, p. 1-22, 2022. http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.20
Recebido em 28/10/2021, aprovado em 25/11/2022

Este artigo propõe estudo da música de Antonio Carlos Jobim (1927-1994) para o filme *Porto das Caixas*, longa-metragem ficcional dirigido por Paulo César Saraceni (1933-2012) em 1962[1]. Além da música de Jobim, o filme contou com fotografia, iluminação e cenografia de Mário Carneiro (1930-2007) e roteiro elaborado pelo próprio Saraceni, baseado em argumento original produzido por Lucio Cardoso (1912-1968). O elenco do filme apresentou Irma Alvarez, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Joseph Guerreiro, Margarida Rey, Sérgio Sanz e José Henrique Belo. *Porto das Caixas* foi lançado no circuito comercial carioca cerca de um ano após finalizado e, apesar de não ter sido um sucesso de bilheteria, foi um filme premiado nacional e internacionalmente[2], sendo ainda hoje considerado a produção mais ambiciosa de Saraceni (CAETANO, 200: 498).

Para este estudo, foram tomadas como fontes o próprio filme, o manuscrito autógrafo de Tom Jobim para a trilha musical, bem como obras posteriormente gravadas pelo compositor em seus trabalhos solo, as quais contém arranjos de materiais musicais originalmente compostos para *Porto das Caixas*. Além destas fontes, também foram utilizadas informações sobre a produção disponíveis no acervo Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira, bem como excertos de crítica cinematográfica publicados à época em diferentes jornais e disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A análise dos materiais envolveu aspectos básicos da compreensão do filme como fenômeno que, segundo Michel Chion, produz **ilusão audiovisual** a partir da articulação entre som e imagem (CHION, 2011: 12). Segundo Chion, esta articulação se dá por meio de **relações verticais simultâneas** entre os elementos sonoros e os demais elementos narrativos contidos na imagem, como personagens, ação dramática, cenário, luz etc. (CHION, 2011: 38).

Perspectiva semelhante é defendida por Claudia Gorbman, ao postular que imagens, diálogos, efeitos sonoros e música operam em constante interação, sendo virtualmente inseparáveis durante a experiência de se assistir a um filme. Portanto, tais elementos atuam como uma **combinatória de expressões**, que densificam a obra cinematográfica, embora a música nem sempre seja reconhecida como elemento autônomo durante a experiência do espectador (GORBMAN, 1987: 16-18).

Gorbman ainda analisa os diferentes papéis que a música assume no meio cinematográfico, investigando as maneiras pelas quais ela tem potencial de gerar ou sugerir significados em conjunto com a representação narrativa. Tendo como baliza de sua argumentação a produção do cinema narrativo clássico de Hollywood, a autora propõe que todo filme narrativo cria uma **diegese**, entendida como "mundo espaço-temporal narrativamente implícito das ações e personagens" (GORBMAN, 1987: 21). Neste sentido, há certo consenso sobre a percepção de que a música de cinema se divide em duas grandes categorias: a música cuja fonte é percebida pelos personagens da diegese fílmica, conhecida sob diferentes

[1] Este estudo é resultado de investigação realizada entre 2020 e 2021, em âmbito de Iniciação Científica e sob auspícios da Universidade Estadual do Paraná, cuja bolsa de estudos institucional viabilizou financeiramente a participação do estudante de graduação Marllon Eduardo Silva. À UNESPAR, nosso agradecimento. O trabalho faz parte de um projeto de pesquisa de maior duração e escopo, que tem mapeado e proposto possibilidades de análise da produção musical de Jobim para cinema.

[2] Os prêmios recebidos pelo filme, de acordo com as informações compiladas pela Cinemateca Brasileira, foram: Melhor Composição para Antonio Carlos Jobim e Menção Honrosa para Paulo César Saraceni, no Festival de Cinema da Bahia, 1962, BA. Prêmio Mário Peixoto para Paulo César Saraceni, no Prêmio Governador da Guanabara, 1963, RJ. Prêmio Semana da Crítica no Festival de Cannes, 1963 - FRA. Melhor Roteiro para Paulo César Saraceni e Melhor Composição para Antonio Carlos Jobim no Prêmio Saci, 1964, SP. Melhor direção para Paulo César Saraceni, no Festival de Cinema de Curitiba, 7, 1964, Curitiba, PR. Disponível em Bases da Cinemateca Brasileira, em: https://tinyurl.com/cinematecaportodascaixas. Acesso em: 22 ago. 2020.

nomenclaturas como diegética, *source music*, de **ecrã**, música intrínseca ou realista; e aquela que é percebida como tendo sua(s) fonte(s) externas ao mundo da diegese, sendo denominada como música extradiegética, não diegética, de fundo, de fosso ou *background music* (GORBMAN, 1987: 3. CHION, 2011: 67. COOKE, 2001: 423).

Segundo Mervyn Cooke, ambos os tipos são capazes de gerar continuidade, impulso narrativo e comentário subliminar, e a distinção entre música diegética/música extradiegética tem sido muitas vezes deliberadamente borrada por compositores e realizadores para efeitos dramáticos, entendimento compartilhado por Guido Heldt (COOKE, 2001: 424. HELDT, 2013: 55, 59-61, 113-115).

Portanto, este estudo toma a música de filme como categoria específica de produção sonora, com caráter e perfil funcional, dimensão inferida a partir de referencial conceitual aurido especialmente nos trabalhos de Gorbman (1987), Chion (2011), Cooke (2001) e Heldt (2013), ainda que Heldt aponte a exponencial diversidade de aproximações teóricas sobre o tema desenvolvidas desde 1980 (HELDT, 2016: 100).

Para este trabalho, a trilha musical de *Porto das Caixas* foi transcrita diretamente da fonte aural e inicialmente analisada em seus aspectos morfológicos. Após esta etapa, foram estabelecidos marcadores temporais a partir da lógica da **decupagem**, entendida como possibilidade de visualizar um filme a partir da disposição de seus elementos internos (AUMONT; MARIE, 2003: 71). Portanto, *Porto das Caixas* foi tomado como um filme narrativo que enfatiza a diegese, ocultando a construção de seu discurso narrativo (GORBMAN, 1987: 3). Neste sentido, vigora no filme a **decupagem clássica**, que, segundo Ismail Xavier, estrutura a obra a partir de **sequências**: unidades dramáticas de maior extensão, as quais são construídas a partir de **cenas**: unidades espaço-temporais de menor extensão, as quais podem ser decompostas em segmentos contínuos do filme compreendidos entre dois cortes: os planos (XAVIER, 2005: 27).

Estas referências conceituais balizaram a proposta de articulação entre os elementos musicais e os demais elementos dramáticos e narrativos do filme, pois, "no filme, enquanto unidade complexa, fechada em si mesma, tudo o que se vê e se ouve deve estar articulado em função da lógica e da direcionalidade dramática (ou narrativa)" (CARRASCO, 1993: 169-170). A metodologia analítica também se utilizou, para a apresentação de exemplos, de representações gráficas, nas quais estão sincronizadas música e imagem em cenas específicas, de maneira a oferecer maior detalhamento para a discussão (ALTMAN, 2014: 74-75).

Assim, os procedimentos supracitados apontam para a possibilidade de estruturação de metodologia de extração e análise da trilha musical de Jobim para *Porto das Caixas*, em suas possíveis relações com a proposta estilística do filme, tomando-o como um estudo de caso. Também embasaram a construção de uma interpretação a respeito do papel exercido pela música na construção de possíveis sentidos para o filme, considerando os elementos musicais como camada essencial na estruturação de sua narrativa. Nesse esforço interpretativo, os dados pesquisados apontam para uma narrativa fílmica pautada pelo distanciamento emocional, sendo que as características da construção e inserção da música na diegese operam pela lógica da **anempatia**. A partir de Chion, esta categoria é compreendida como um tipo de valor acrescentado pela música quando esta "[…] manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável […], o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço" (CHION, 2011: 14-15).

Fontes

Uma das principais fontes utilizadas neste estudo foi o manuscrito autógrafo de Tom Jobim para a trilha musical, datado de 1961 e disponível para acesso no arquivo digital do Instituto Antonio Carlos Jobim[3]. Dada a inexistência de partituras completas e tampouco de gravações específicas da trilha, o conteúdo do manuscrito, de 20 páginas não numeradas em papel pautado, se apresentou como a única fonte escrita disponível para a compreensão do conteúdo musical exibido durante o filme. Não obstante, ele contém somente informações parciais da trilha musical, apresentadas sob a forma de grades reduzidas dos temas, excertos de materiais musicais utilizados nos arranjos, três partituras de parte individual, bem como algumas sugestões de títulos para as faixas[4], nomes de personagens, minutagem e possibilidades de instrumentação dos arranjos. O documento registra, ainda, nomes e telefones dos músicos e do estúdio de gravação envolvidos, além de valores pecuniários provavelmente acertados, evidenciando o papel de Jobim no projeto, em que aparentemente desempenhou também a produção musical. A Fig. 1 a seguir ilustra alguns destes aspectos:

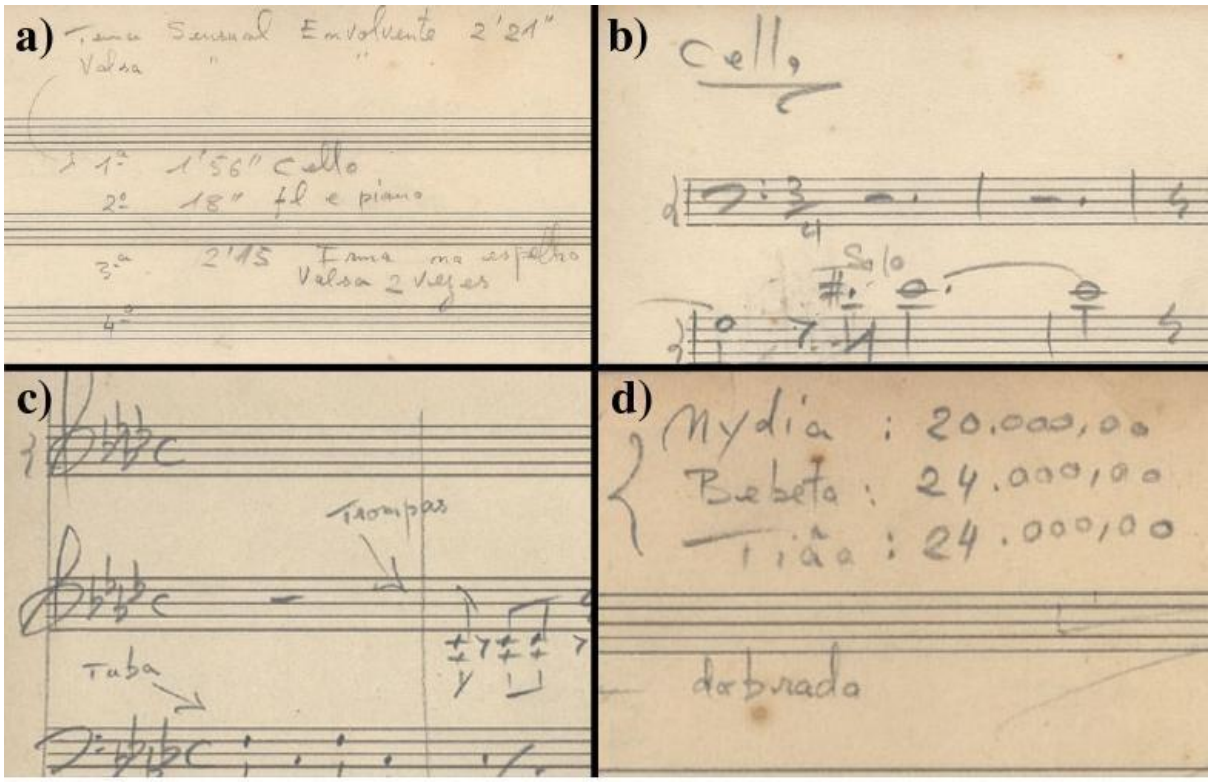

Fig. 1: Recortes do manuscrito de Tom Jobim evidenciando: a) referência ao Tema 2, com menção a diferentes minutagens e instrumentações; b) fragmento de parte individual escrita para o violoncelo; c) fragmento de arranjo para sopros; d) elenco dos músicos participantes nas gravações, com respectivos honorários: "Nydia" [Nydia Soledade Otero, violoncelo], "Bebeto" [Adalberto José de Castilho de Souza, flauta], "Tião" [Sebastião Costa Carvalho Neto, contrabaixo].

[3] Disponível em: https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4415. Acesso em: 20 set. 2020.

[4] Indicados por Jobim no manuscrito, pela ordem de aparição no documento: *Letreiro*, *Tema Sensual Envolvente/Valsa Sensual Envolvente*, "*Irma e Reginaldo – Trilhos*, *Amores de Irma*, *Mosteiro*, *Efeito Musical Margarida*.

Além dos manuscritos, a única referência em áudio disponível da música de *Porto das Caixas* se encontra na própria trilha sonora do filme, o que demandou a transcrição aural completa de todas as faixas presentes na película. Durante a primeira etapa do processo, foi realizada a extração das músicas diretamente da trilha sonora do filme. Para tal, foi utilizado o *software* Reaper como estação de trabalho de áudio digital (DAW), possibilitando exportar os áudios em formato *wave* com taxa de amostragem de 48KHz e taxa de *bits* igual a 24, obtendo como produto 26 faixas e aproximadamente 35 minutos de música. Com o intuito de preservar ao máximo as qualidades tímbricas e dinâmicas do áudio do arquivo utilizado, nenhum procedimento de pós-produção (reverberação, compressão, equalização etc.) foi realizado durante a exportação das faixas. Todas foram identificadas com números de 1 a 26, e suas respectivas minutagens determinadas com precisão de milissegundos, no padrão (H:M:S:MS), respeitando a ordem de aparição dentro da narrativa a partir dos momentos de inserção e corte das músicas dentro da linha temporal do filme. A segunda etapa consistiu na transcrição aural de todas as músicas. Por meio do *software* de edição Sibelius, foram geradas partituras completas, contendo todas as linhas melódicas e harmônicas de todos os instrumentos presentes na trilha musical, totalizando 33 páginas exportadas em formato PDF. Como terceira etapa do processo, foi realizada uma primeira revisão das transcrições tendo como apoio o manuscrito autógrafo de Jobim. Por meio da comparação entre as transcrições e as informações presentes no documento, foram minimizados os erros inerentes ao processo humano de transcrição aural. Além disso, também foram realizadas adequações tanto nas partituras das transcrições quanto nas denominações das faixas, levando em conta todas indicações e nomenclaturas descritas por Jobim no manuscrito, quando presentes. Como última etapa do processo, foi realizada uma segunda revisão de todas as transcrições utilizando o *software* Sonic Visualiser[5], desenvolvido com o intuito de facilitar a análise, visualização e compreensão do áudio digital e de gravações, possibilitando a visualização do som sob a forma de diferentes tipos de espectros sonoros, tais como o espectrograma (CANNAM; LANDONE; SANDLER, 2010). Devido tanto à acessibilidade quanto à alta gama de possibilidades de observação do fenômeno sonoro que o programa proporciona, o Sonic Visualiser vem sendo amplamente utilizado por musicólogos dentro dos mais variados contextos de pesquisa, tais como: análise tímbrica entre violões (ALMEIDA, 2018), análise comparativa entre dinâmicas dentro do contexto da performance musical (CARDOSO, 2014), análise comparativa entre dois universos sonoros cinematográficos distintos (BARROS, 2018) e até mesmo como uma ferramenta para o auxílio do processo aural de transcrição (MENEZES JÚNIOR, 2016). A partir da análise dos espectrogramas dos áudios, foi possível confirmar de maneira assertiva as linhas melódicas internas presentes na maioria das faixas, conferindo maior precisão ao processo de transcrição como um todo.

Uma vez que a fonte manuscrita não comportava todas as informações relativas à trilha musical, foi necessária a transcrição desses materiais diretamente da fonte audiovisual, processo importante pelo potencial de revelar a música efetivamente utilizada no filme, posto que extraída após a mixagem final de todos os elementos sonoros (ALTMAN, 2006: 78). Neste caso, a transcrição revelou aspectos que complementam as informações contidas no manuscrito, como momentos exatos das inserções e cortes das pistas musicais, suas minutagens e respectivos arranjos e, sobretudo, os quantitativos da utilização destas

[5] *Software* gratuito e de código aberto desenvolvido pela universidade de Londres, disponível para acesso gratuito em: http://www.sonicvisualiser.org.

ao longo do filme. De fato, finalizado o processo de extração e edição, o material foi qualificado com a categorização das 26 faixas conforme as similaridades estilísticas detectadas entre elas. Assim, ficou evidente a existência de cinco categorias musicais principais, cujas denominações – quando existentes – correspondem aos títulos indicados pelo compositor no manuscrito e aqui mantidos em itálico:

(1) Faixas 2, 3, 6, 9, 10, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 26: correspondem ao Tema 1.
(2) Faixas 5, 8, 12, 13, 16 e 17: correspondem ao Tema 2 – nomeado por Jobim no manuscrito como *Tema/Valsa Sensual Envolvente*.
(3) Faixas 1 e 7: correspondem ao tema nomeado por Jobim no manuscrito como *Letreiro*.
(4) Faixas 11, 19 e 25: correspondem ao tema nomeado por Jobim no manuscrito como *Efeito Musical Margarida*.
(5) Faixa 4: corresponde a uma melodia de autoria não reconhecida e sequer mencionada no manuscrito, aqui denominada Tema Assoviado, por ser ele assim apresentado pelo personagem de Irma Alvarez no contexto da diegese fílmica.

Realizada essa categorização, restou evidente que, de maneira geral, a música de *Porto das Caixas* é composta majoritariamente por dois temas cujos materiais musicais são constantemente reiterados durante o filme como um todo: o Tema 1 e o Tema 2, *Valsa Sensual Envolvente*. Eles aparecem em 21 das 27 inserções de música ao longo do filme, com perfil majoritariamente não diegético, não se prendendo a situações dramáticas e/ou personagens específicos, sendo constantemente retrabalhados com nuances de arranjo e recortes temporais específicos, embora mantenham sua identidade estilística. As demais pistas aparecem nas seis inserções restantes, tendo relativamente menor peso e importância na construção da narrativa.

Estrutura e poética audiovisual

O filme narra a seguinte história: "Uma mulher, querendo matar o marido que a oprime, procura ajuda de seu amante, de um soldado e de um barbeiro, mas eles se negam ao crime. […] Disposta a libertar-se do meio, a mulher mata sozinha o marido"[6]. É consensual na literatura consultada a percepção de que o argumento do filme foi elaborado pelo escritor mineiro Lúcio Cardoso, sendo posteriormente roteirizado por Saraceni (CAETANO, 2004: 498. FREIRE, 2006: 60. DA COSTA, 2016: 94). A trama aborda um evento ocorrido por volta de 1948, fartamente noticiado por jornais sensacionalistas, no qual uma mulher conhecida por Araci Abelha "assassinou a machadadas o marido, numa localidade fluminense", ficando notório como "o crime da machadinha"[7].

[6] De acordo com a sinopse original, discriminada na ficha técnica do filme, disponível na Cinemateca Brasileira: https://tinyurl.com/cinematecaportodascaixas. Acesso em: 22 set. 2020.

[7] Crítica de Paulo Perdigão, para o jornal *Diário de Notícias* (RJ), 22 set. 1963, disponível em: https://tinyurl.com/portocriticapauloperdigao. Acesso em: 22 ago. 2020. Outras críticas também apontaram, à época, as semelhanças entre a trama e o "crime da machadinha". Ver, por exemplo: https://tinyurl.com/portocaixacrimemachadinha. Acesso em: 27 out. 2022.

Mas a narrativa também tematiza o próprio espaço da ação dramática, como um elemento-chave para a compreensão de motivações e caracterização dos personagens. O filme é ambientado (e rodado) em *Porto das Caixas*, distrito do município de Itaboraí, distante cerca de 45 km a noroeste da cidade do Rio de Janeiro. Como apontou Jean-Claude Bernardet, o filme explora noções de alienação e decadência, tomando a própria cidade como emblema:

> Tal alienação é vivida numa cidade que outrora conheceu certa prosperidade. Mas, hoje, a fábrica está parada e invadida pela vegetação; do convento, sobram ruínas. […] Um parque de diversões, vazio; uma venda, vazia, poucas garrafas; uma feira, medíocre e sem entusiasmo. Se há uma vida um pouco mais ativa, a de um adolescente excitado, é um fogo de palha que não tardará a apagar-se. Um comício? É uma ruína de comício, não há força reivindicatória, não se sabe nem o que reivindicar, e slogans referentes à reforma agrária misturam-se com cachaça. Não há força alguma nem na cidade, nem dentro das personagens, que possa vir a alterar a ordem das coisas, a decadência geral (BERNARDET, 2005: 117).

A cidade, portanto, funciona como macrocosmo geográfico que reforça aspectos essenciais da poética do filme: a decadência, a miséria e a ruína. Tais aspectos são replicados na narrativa, na qual a mulher mata para livrar-se da "mediocridade e [da] estagnação" às quais está sujeita (BERNARDET, 2005: 116). Além disso, de acordo com Bernardet, os demais elementos cinematográficos colaboram para a estruturação de um quadro dramático no qual

> […] a ação acaba antes do início do filme, pois nenhum elemento novo pode vir alterá-la. O roteiro, os planos demorados, os lentos movimentos de câmara valorizam a imobilidade um tanto hipnótica das personagens […]. A música repete obsessivamente seus dois temas (BERNARDET, 2005: 118).

A leitura de Bernardet é também reiterada por Érica Ignácio da Costa, que percebe no filme o predomínio de uma fotografia escura e de sombras bem delineadas, além de inúmeros silêncios, para retratar o cenário de um interior triste, de um lugar parado no tempo (DA COSTA, 2016: 105). Não à toa, afirma, o filme é dedicado ao artista e gravador brasileiro Oswaldo Goeldi (1895-1961), amigo de Saraceni, cuja obra é emulada por enquadramento e fotografia em vários momentos do filme (DA COSTA, 2016: 106). Da Costa também reitera as análises de Raul Arthuso sobre *Porto das Caixas*, indicando a construção de uma cinematografia de perfil geométrico, fundada pela escolha rigorosa dos planos de filmagem, nos quais a câmera está quase sempre imóvel em seus enquadramentos (ARTHUSO, 2017: n.p.). Outro aspecto importante é o perfil interpretativo contido, especialmente de Irma Alvarez, cuja personagem sequer possui nome na trama e "[…] não mostra ter qualquer tipo de medo, culpa ou remorso por trair e assassinar o marido" (DA SILVA, 2020: 92).

Assim, é possível perceber que o tratamento conferido a alguns dos elementos que compõem a narrativa fílmica de *Porto das Caixas*, tais como cenografia, fotografia, encenação, luz e cor, parece buscar certo distanciamento de um apelo emocional exacerbado ou mesmo sensacionalista passível de vinculação ao tema. Isto é: apesar de tematizar um crime sangrento, o filme o faz com certa indiferença pelo drama vivido, como se num exercício de desprendimento emocional da perspectiva narrativa em relação aos personagens e seus dramas. Tal aspecto foi à época reiterado por Saraceni, como a essência de seu filme: "o tratamento das imagens e da montagem é rigoroso e ascético, procurando afastar qualquer

sentimentalismo, incompatível com o que eu queria dizer"[8]. Finalmente, é importante ressaltar que a aversão ao sentimentalismo como característica do filme acabou por se tornar um ponto de debate entre os críticos cinematográficos que se dedicaram a examiná-lo à época, sendo ora valorizado, ora criticado[9].

Para efeitos de análise, *Porto das Caixas* foi aqui decupado em **sequências**, que atuaram como marcadores de tempo e de espaço para a compreensão da narrativa. Desta forma, foi possível inferir a estrutura geral do filme em oito sequências, descritas na Tab. 1 a seguir:

Sequência	Cena	Minutagem (horas:minutos:segundos: milissegundos)	Breve descrição	Personagens	Trilha musical
	Letreiro	00:00:00:00 - 00:00:33:04	Créditos iniciais exibindo a logo da equipe produtora	-	Tema Letreiro
1	01 - Créditos iniciais	00:00:33:04 - 00:02:32:18	Sucessão de planos exibindo vários objetos inanimados	-	Tema 1
	02 - Estação de trem	00:02:32:18 - 00:03:39:10	Exibição da estação do trem de Porto das Caixas e o marido retornando de sua jornada de trabalho	Marido	Tema 1
	03 - Discussão em casa	00:03:39:10 - 00:11:50:13	Discussão que ocorre após o marido indagar à esposa sobre seu paradeiro	Marido e esposa	Tema 1; Tema assoviado
	04 - Visita ao botequim	00:11:50:13 - 00:14:08:25	Esposa visita o botequim em busca de querosene	Esposa e Antonio	-
	05 - Caminhando sobre o trilho do trem	00:14:08:25 - 00:16:01:13	Esposa solicita a Antonio para que a acompanhe em seu trajeto para casa	Esposa e Antonio	Tema 2
	06 - Discussão em casa 2	00:16:01:13 - 00:19:38:12	Discussão que ocorre após o marido questionar sobre como a esposa conseguiu o querosene	Marido e esposa	Tema 1
2	07 - Visita dos políticos	00:19:38:12 - 00:20:39:05	Visita de políticos a Porto das Caixas	Antonio	Tema Letreiro; Tema 2
	08 - Discussão em casa 3	00:20:39:05 - 00:23:12:27	Marido solicita à esposa que vá à feira comprar um machado	Marido e esposa	Tema 1
	09 - Caminhando sobre o trilho do trem 2	00:23:12:27 - 00:23:57:18	Trajeto da esposa até a feira	Esposa	Tema 1

[8] Entrevista de Paulo Cesar Saraceni a Paulo Perdigão, publicada no *Diário de Notícias* (RJ), 25 set. 1963. Disponível em: https://tinyurl.com/entrevistasaraceni. Acesso em: 22 ago. 2021.

[9] Para uma avaliação mais pormenorizada da crítica sobre o filme, ver Da Silva (2020). Sobre o aspecto específico do tema "sentimentalismo", ver as perspectivas opostas de Paulo Emílio Salles Gomes, claramente positiva e publicada no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S.Paulo*, de 10 nov. 1962, Edição 304, p. 5, disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/1853 (acesso em: 22 ago. 2021); e a avaliação de Ely Azeredo, impiedosamente negativa, para o jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), 28-29 set. 1963, Edição 3161, p. 3. Disponível em https://tinyurl.com/criticaelyazeredo (acesso em: 22 ago. 2021).

	10 - Feira	00:23:57:18 - 00:27:28:02	Visita da esposa à feira e aquisição de um machado	Esposa e Margarida	Tema 1; Efeito Musical Margarida
	11 - Ela e o espelho	00:27:28:02 - 00:29:37:08	Esposa contempla sua imagem no espelho	Esposa	Tema 2
	12 - Discussão em casa 4	00:29:37:08 - 00:33:16:10	Esposa relata ao marido sobre a aquisição do machado	Esposa e marido	Tema 2
3	13 - Ferimento com machado	00:33:16:10 - 00:35:48:02	Marido machuca o pé ao cortar lenha	Marido e esposa	-
	14 - Visita ao botequim 2	00:35:48:02 - 00:37:32:27	Esposa indaga a Zé se ele seria capaz de matar alguém por ela	Esposa e Antonio	-
	15 - Solicitação de barbeiro	00:37:32:27 - 00:39:22:19	Marido pede à esposa que solicite um barbeiro	Marido e esposa	-
	16 - Diálogo com o barbeiro	00:39:22:19 - 00:41:25:02	Esposa indaga ao barbeiro se ele seria capaz de fazer algo por ela	Esposa e barbeiro	-
4	17 - Discussão em casa 5	00:41:25:02 - 00:43:05:09	Discussão que ocorre após esposa chegar em casa com compras	Esposa e marido	Tema 1
	18 - Construção abandonada	00:43:05:09 - 00:48:35:04	Esposa e Antonio se encontram para conversar em uma construção abandonada	Esposa e Antonio	Tema 1
5	19 - Parque de diversões	00:48:35:04 - 00:51:21:29	Esposa e militar se encontram no parque de diversões	Esposa e militar	Tema 2
	20 - Caminhando sobre o trilho do trem 3	00:51:21:29 - 00:54:22:14	Esposa e militar caminham sobre o trilho do trem enquanto conversam sobre onde poderiam ir	Esposa e militar	Tema 2
	21 - Final do encontro	00:54:22:14 - 00:56:04:06	Esposa indaga ao militar se ele seria capaz de matar alguém por ela	Esposa e militar	Tema 2
6	22 - Voltando para casa	00:56:04:06 - 00:58:16:09	Esposa voltando para casa após o encontro com o militar	Esposa e Margarida	Tema 1; Efeito Musical Margarida
	23 - Discussão em casa 6	00:58:16:09 - 01:01:23:04	Discussão que ocorre após o marido questionar por onde esteve a esposa	Esposa e marido	Tema 1
	24 - Mosteiro	01:01:23:04 - 01:05:15:00	Esposa encontra-se com Antonio em um mosteiro abandonado	Esposa e Antonio	Tema 1
7	25 - Carro do som	01:05:15:00 - 01:05:35:00	Carro do som passa em Porto das Caixas alertando sobre o comício eleitoral que ocorrerá	Antonio	-
	26 - Comício eleitoral e assassinato	01:05:35:00 - 01:09:46:13	Montagem paralela exibindo simultaneamente o assassinato do marido e o comício eleitoral	Esposa, Antonio e marido	Tema 1

	27 - Ocultação do cadáver	01:09:46:13 - 01:10:19:12	Momento em que a esposa e Antonio levam o cadáver do marido até os trilhos do trem	Esposa e Antonio	-
	28 - Aguardando o trem passar	01:10:19:12 - 01:12:56:06	Antonio e esposa aguardam o trem passar	Esposa e Antonio	-
8	29 - Cena final: Desfecho	01:12:56:06 - 01:15:42:02	Cena final com a exibição de Esposa e Antonio seguindo rumos diferentes	Esposa, Antonio e Margarida	Tema 1

Tab. 1: Descrição da estrutura em sequências e cenas, com respectivas minutagens, personagens e música em *Porto das Caixas*.

Da estrutura supracitada é possível postular que a primeira sequência de *Porto das Caixas*, que se estende pelos 20 minutos iniciais e comporta seis cenas, funciona como exposição introdutória dos principais elementos narrativos do filme, abrigando a primeira unidade dramática, que se passa no tempo diegético de uma noite. Nesta sequência são apresentados os personagens centrais da trama: a esposa (Irma Alvarez), o marido (Paulo Padilha), Antonio, o funcionário do botequim e amante (Reginaldo Farias); o enredo (uma mulher resolve matar o marido que a oprime); três de seus principais espaços cênicos: a casa, os trilhos do trem, o botequim; e, finalmente, o tempo da diegese (uma noite). Também são apresentados quatro dos cinco temas musicais da obra, com evidente destaque para os temas 1 e 2. Sendo assim, partiu-se da hipótese de que esta primeira sequência funciona como um preâmbulo que anuncia os elementos centrais apresentados durante o filme, no qual a diegese estrutura a narrativa a partir de uma lógica de distanciamento emocional, tendo na música o valor acrescentado da **anempatia**.

O início do filme (00:00:00:00 - 00:00:33:04) apresenta a logomarca da produtora do filme ("Equipe Produtora Cinematográfica") ao som do tema *Letreiro*, que se conecta sem cortes na trilha musical com a cena de abertura (00:00:33:04 - 00:02:32:18), composta por planos construídos a partir de lentos movimentos horizontais da câmera, nos quais são exibidos os créditos iniciais e vários tipos de utensílios ao som do *Tema 1* (Fig. 2 a seguir) em sua instrumentação completa com piano, violoncelo, flauta e contrabaixo acústico.

A fotografia de Mário Carneiro confere às imagens uma atmosfera sombria projetada sobre os objetos inanimados, apresentados de forma linear e praticamente engolidos pela escuridão. O corte entre os planos que constituem a abertura do filme se dá com a exibição da estação de trem, e o início da ação propriamente dita, com o marido (Paulo Padilha) caminhando por entre os trilhos em meio à escuridão noturna e a ruídos de ambiente (passos, sirene, insetos). Na fachada da estação, primeiro espaço cênico da diegese, surge o nome da localidade e do filme. Estes planos consecutivos da abertura e da primeira cena, com a resultante da justaposição entre imagens e som, revelam uma concepção temporal lenta e sombria, que colabora para construir uma atmosfera que funciona como introdução, sugerindo o "clima" emocional inicial da narrativa: tenso, melancólico e grave (GORBMAN, 1987: 82).

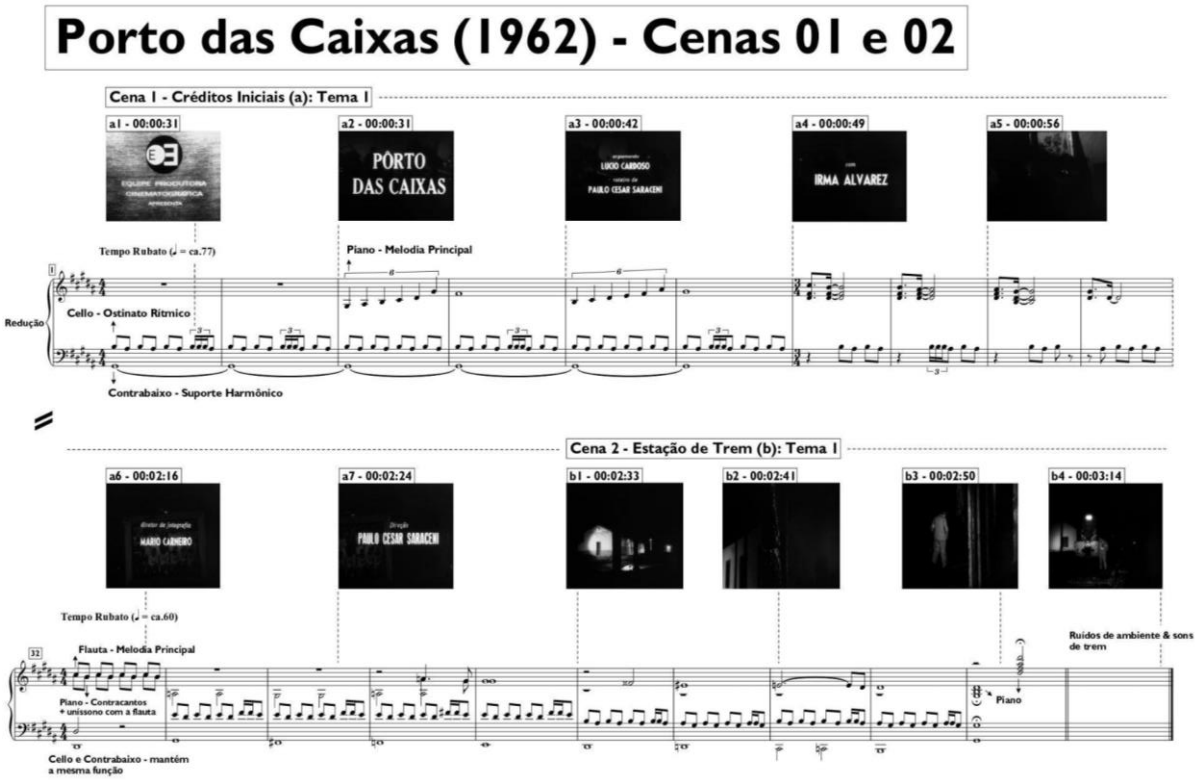

Fig. 2: Contexto audiovisual sincronizado das cenas 1 e 2 de *Porto das Caixas*, contendo: a) *frames* retirados diretamente das imagens do filme e b) fragmento da partitura reduzida referente ao arranjo do *Tema 1* exibido em conjunto com as imagens.

O elemento musical predominante é o *Tema 1*, aquele que mais aparece durante o filme: tanto em relação às suas inserções quanto em relação à sua duração total dentro da trilha musical. Ele é apresentado 15 vezes, em diferentes durações e configurações instrumentais, perpassando diferentes momentos de *Porto das Caixas*, sem, contudo, se prender a uma função específica na narrativa. Assim, seja completo ou fragmentado, o *Tema 1* acompanha momentos em que o marido está só, em que o casal protagonista está discutindo, em que a esposa está só e/ou acompanhada por seus amantes e, mesmo, durante os créditos iniciais da película. Neste sentido, constitui música que não se associa a uma cena, personagem específico ou cenário, percorrendo a narrativa desde seu início até a cena final. Seu perfil é majoritariamente extradiegético, sendo apresentado apenas uma vez como música diegética, na cena em que a esposa vai à feira para comprar o machado usado no crime (00:23:57:18 - 00:27:28:02).

O processo composicional de Jobim para este tema parte de um intervalo de quarta justa como motivo, sendo que todo o material temático se dá a partir de procedimentos melódicos de transformação e de variação, gerando novas estruturas que conservam relação de parentesco com o bloco construtor inicial (ALMADA, 2000: 239-240. SCHOENBERG, 2015: 35-37), conforme ilustrado na Fig. 3:

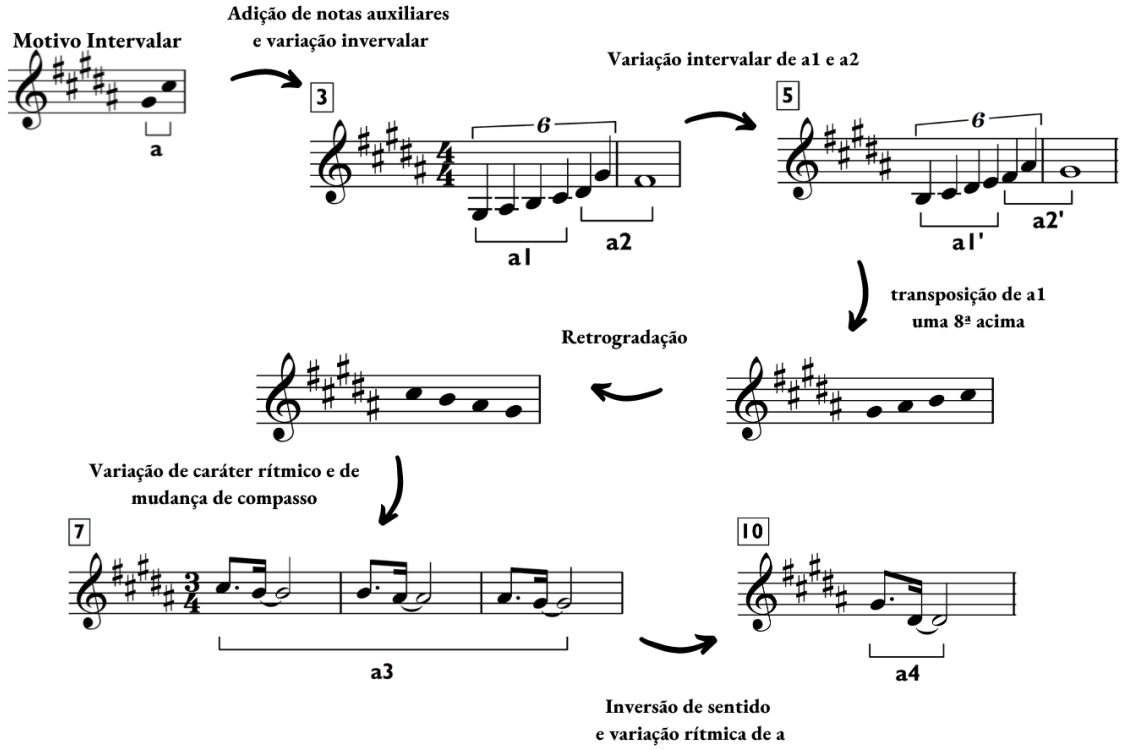

Fig. 3: Esquema do processo composicional dos 10 primeiros compassos do *Tema 1* vistos a partir do enfoque nos diferentes procedimentos de variação utilizados tendo como base um motivo intervalar inicial.

Como produto, surge uma melodia diatônica de caráter lírico cujo contorno é construído predominantemente com movimentos que se dão via grau conjunto. É também evidente o caráter sequencial do tratamento dos motivos a1 + a2, transpostos ascendentemente, sem que se observe correspondente sequencialidade no encadeamento harmônico, característica típica da linguagem musical jobiniana (FREEMAN, 2019: 57). Este é construído de forma a misturar diversos elementos, gerando um contexto de hibridismo tonal/modal característico do universo cancional da música popular urbana (MENEZES, 2016: 163) e da linguagem harmônica de Jobim (FREEMAN, 2019: 61). Nesse sentido, o *Tema 1* enfatiza três contextos harmônicos específicos: momentos em que a harmonia é puramente modal, momentos em que a harmonia é tonal com ênfase em relações do tipo dominante-tônica, e momento em que as duas práticas anteriores se misturam, de forma que o conteúdo resultante gera sabores e coloridos modais específicos (PERSICHETTI, 1961: 32-41). Assim, os primeiros nove compassos reforçam um contexto puramente modal do modo sol sustenido eólio, cujas características são enfatizadas tanto pela melodia construída com apenas notas diatônicas quanto pela alternância entre os acordes Im e bIII7M. O baixo pedal na nota sol sustenido corrobora este contexto modal e reforça certo caráter de circularidade para a música. Na sequência, é enfatizado o contexto tonal a partir de uma cadência do tipo dominante-tônica com resolução no IIm7 (acorde derivado da escala menor harmônica de sol sustenido menor). Já nos compassos seguintes, a narrativa tonal é novamente reforçada por meio do aparecimento de suas clássicas funções: Subdominante, Dominante e Tônica, as quais surgem a partir de uma cadência interrompida que finaliza no acorde bVI7M. Além disso, este último trecho representa novo hibridismo tonal/modal que ocorre a partir da inserção de coloridos modais característicos: o acorde dominante é apresentado com nona bemol (b9), a qual pode ser interpretada como proveniente da escala dominante diminuta, e o acorde

com função tônica com a décima primeira aumentada (#11), responsável por gerar um sabor característico referente ao modo lídio. Durante todo o tema, nota-se certa preferência pela utilização de acordes dominantes com b9 e pela resolução de dominantes por caminhos que evitam o movimento melódico da sensível que se encaminha para a tônica do acorde. A Fig. 4 apresenta um fragmento do *Tema 1* que evidencia os aspectos descritos:

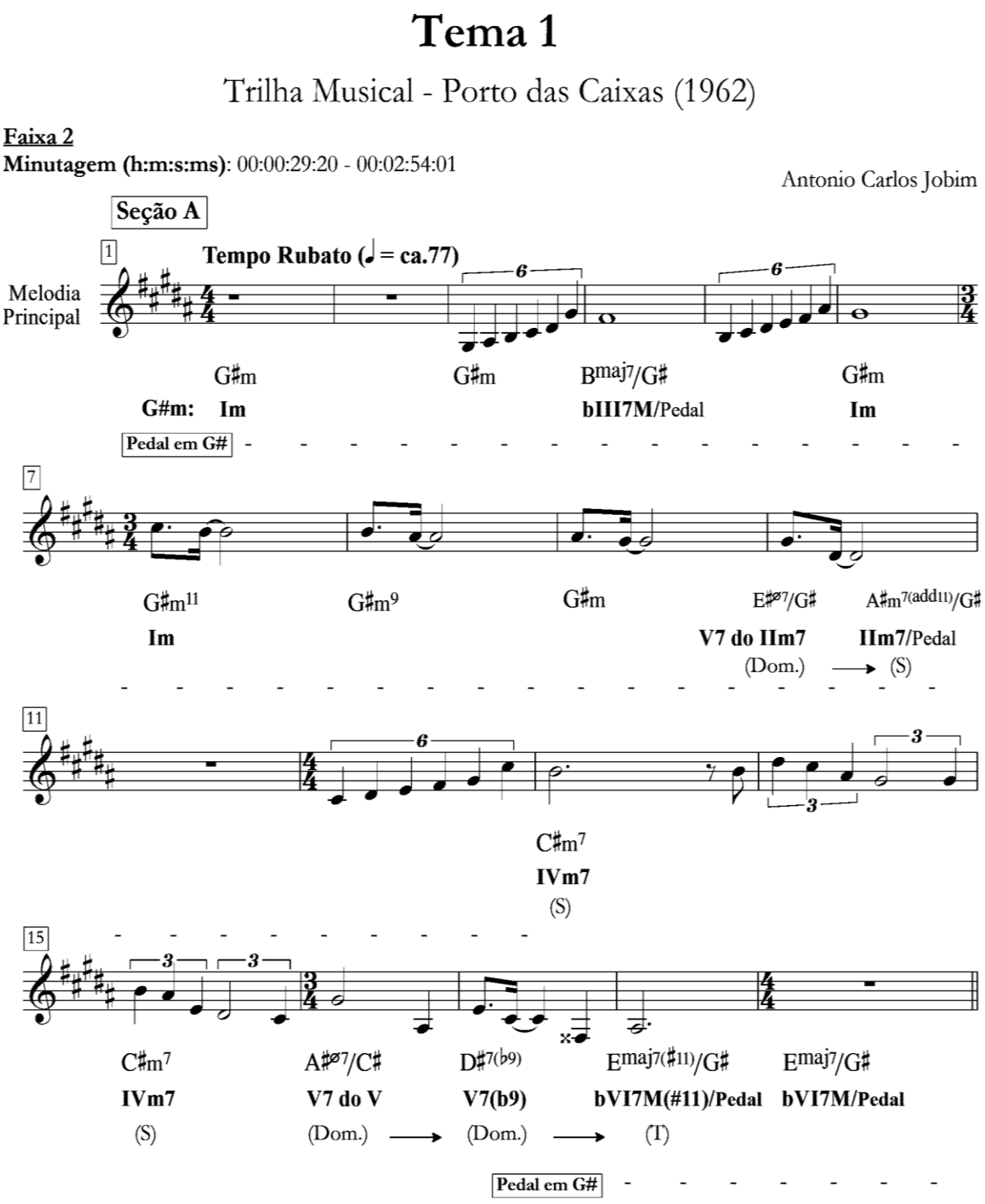

Fig. 4: Fragmento contendo os 19 primeiros compassos da Seção A da faixa representativa para o *Tema 1*. As designações T, S e Dom são utilizadas para designar, respectivamente, as funções harmônicas tonais de Tônica, Subdominante e Dominante.

A textura predominante no arranjo desta inserção é a homofônica do tipo melodia acompanhada, e a forma é constituída de duas grandes seções distintas, A e B. De andamento moderado (semínima aproximadamente em 77 bpm), a primeira seção nos apresenta o clima melancólico que caracteriza o *Tema 1*. Subdividida em duas porções menores, A e A', a seção como um todo não apresenta grandes contrastes, de maneira que o desenvolvimento se dá a partir de pequenos episódios com constante reexposição e variação do material já apresentado anteriormente. Com um andamento um pouco mais lento (semínima em aproximadamente 60 bpm), a seção B mantém a atmosfera da seção anterior, porém há maior ênfase em seu caráter lamentoso, pontuado principalmente pela predominância de linhas melódicas cromáticas descendentes que, de maneira geral, são executadas pela maior parte dos instrumentos presentes no arranjo.

Em seguida, (00:03:39:10 - 00:11:50:13) os primeiros traços da ruína, pobreza e desolação começam a emergir. Ao chegar em casa, o marido procura por sua esposa (Irma Alvarez), deparando-se com um cenário decadente: uma casa sem alma e vazia. Os poucos objetos presentes revelam-se como sendo aqueles exibidos durante os créditos iniciais. Acompanhando este cenário, ouve-se novamente o *Tema 1*, porém agora com uma instrumentação mais enxuta, contendo apenas piano e flauta. O caráter lírico da melodia e a repetição mecânica do mesmo tema criam uma relação de contraste com as imagens, revelando a indiferença quanto ao drama. O tema cessa bruscamente assim que a esposa chega em casa e é questionada pelo marido sobre seu paradeiro, ensejando a primeira discussão entre o casal. Esta cena, a mais longa da primeira sequência, revela os dois principais personagens da trama e sua relação conjugal marcada por frustração e raiva. Os poucos diálogos entre eles são curtos, rascantes. Predomina a escuridão. Trata-se de um casal que não se comunica com afeto, não há carinho. Além disso, a cenografia enfatiza a pobreza afetiva e de recursos: nada há na casa a não ser vazio. A tensa conversa inicial entre o casal também revela que o marido desconfia da esposa e, justamente por isso, pede a ela, resignado, que consiga querosene no mercadinho da vila, do "modo que ela sabe".

Neste ponto (00:11:50:13 - 00:14:08:25), inicia-se a segunda parte da primeira sequência, constituída basicamente por diálogos e ação. Ao chegar ao botequim, praticamente vazio de clientes e víveres, a esposa encontra o funcionário (Reginaldo Faria), o qual é convencido por ela a vender querosene fiado, com a promessa de que receberá o pagamento em outra ocasião. Devido à escuridão, a esposa solicita a ele também o empréstimo de um lampião e companhia em seu retorno para casa. Os diálogos entre ambos, curtos e diretos, revelam a estratégia da esposa de tentar seduzir o funcionário, única arma disponível em sua luta pela sobrevivência. Em seguida, sob um plano externo e com a inserção da música extradiegética do Tema 2: *Tema/Valsa Sensual Envolvente*, instrumentado por piano e violoncelo, ambos caminham pelo trilho do trem e revela-se a relação extraconjugal, caracterizando o triângulo amoroso entre a esposa, o funcionário e o marido (Fig. 5).



Fig. 5: Contexto audiovisual sincronizado da visita da esposa ao botequim e posterior caminhada sobre os trilhos, contendo: a) *frames* retirados diretamente das imagens do filme e b) fragmento do arranjo referente ao *Tema 2 Valsa Sensual Envolvente*, exibido em conjunto das imagens.

Aqui, a música assume a função de sublinhar as ações da personagem: é seduzindo que ela pretende revelar ao amante a ideia fixa de assassinar o marido. O *Tema 2* é caracterizado por uma linha melódica predominantemente descendente e cromática e por uma harmonia ambígua que se recusa a repousar em um centro acústico. O procedimento composicional deste tema também se pauta na economia de material composicional. A partir de um contorno predominantemente descendente, a melodia é construída com saltos e ornamentos que desenham estrutura cromática subjacente. Seu desenvolvimento ocorre por meio da utilização de fragmentos e pequenas variações deste trecho cromático, bem como por sua transposição intervalar, resultando em uma melodia predominantemente cromática e sem grandes variações em relação ao material de origem. A Fig. 6 ilustra essas características.

Dentro do discurso harmônico empregado, há momentos que enfatizam relações tonais do tipo dominante tônica, porém o reforço e o estabelecimento inequívocos de apenas um centro acústico não acontecem. Os procedimentos utilizados para tanto são: hibridismo tonal/modal a partir do uso constante de acordes com extensões como nonas, décimas primeiras e décimas primeiras aumentadas, as quais criam novas tensões e coloridos nos acordes e evitam o estabelecimento de um contexto harmônico de repouso (função Tônica); distanciamento do repouso com a utilização do "sabor" característico do modo lídio dominante a partir da cadência modal Vm7M indo para I7; pequenos ciclos de quinta que são abandonados assim que há um cadenciamento que sugere algum centro acústico em específico; movimentos harmônicos que se dão por intervalos de terças e relações de mediante. Em síntese, a harmonia é ambígua, algo errática, recortada pelo caráter aparentemente dançante do compasso ternário e acompanhamento característico. O procedimento composicional gera uma única grande seção que é arquitetada a partir de processo

praticamente contínuo e ininterrupto de ideias musicais que se desdobram a partir da constante invenção e elaboração, de maneira próxima ao procedimento conhecido como *through-composed* (RUMBOLD, 2001: 434). Este desenvolvimento gera quatro momentos – A1, A2, e A3 e uma pequena coda – que podem ser interpretados como pequenos episódios resultantes diretamente do processo de composição utilizado.

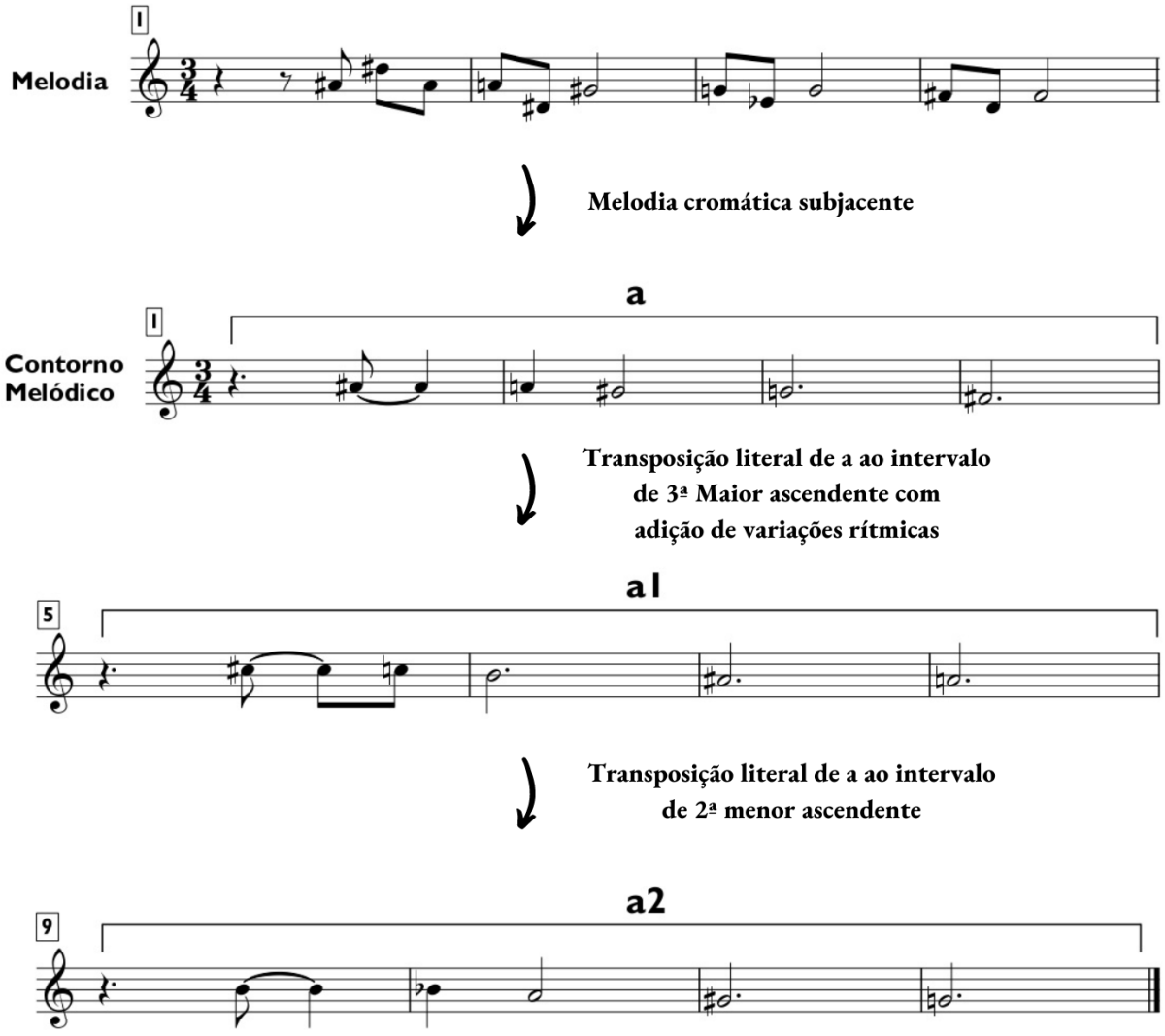

Fig. 6: Esquema do processo composicional dos 12 primeiros compassos do *Tema 2* (*Valsa Sensual Envolvente*) vistos a partir do enfoque dos diferentes procedimentos de transformação e variação utilizados.

Em termos quantitativos, este tema aparece seis vezes ao longo do filme, novamente em diferentes configurações e durações, sendo a Faixa 12 sua versão mais completa. Constitui, pois, o segundo evento musical mais utilizado ao longo da película e perpassa, de maneira geral, mas não exclusiva, as vicissitudes da esposa ao longo da trama: quando esta seduz o atendente do botequim (00:14:08:25 - 00:16:01:13); quando contempla sua imagem no espelho (00:27:28:02 - 00:29:37:08); quando relata ao marido a compra do machado (00:29:37:08 - 00:33:16:10) e, finalmente, no conjunto de cenas em que interage com o militar no parque de diversões (00:48:35:04 - 00:56:04:06). Contudo, esta mesma música também é apresentada durante a visita dos políticos a *Porto das Caixas* (00:19:38:12 - 00:20:39:05).

Resta evidente, portanto, que este constitui tema que não se prende a uma situação dramática específica, embora auxilie, ainda que de forma menos enfática, na construção do perfil psicológico da esposa, permeando alguns dos momentos em que ela está em cena.

A cena final da sequência (00:16:01:13 - 00:19:38:12) apresenta o marido aguardando a esposa em casa. Com planos que enfatizam as expressões deste – semblante caído, cabeça baixa e olhar direcionado ao chão –, o *Tema 1* é novamente apresentado, agora arranjado para flauta solo e despido de qualquer acompanhamento. Assim que a esposa chega em casa, a música é cortada repentinamente, dando espaço para a segunda discussão entre o casal. No decorrer da cena, ela chega com o querosene e é agredida, verbal e fisicamente, o que acentua ainda mais os sentimentos de ruína e decadência da relação. Nesta sequência, portanto, este tema aparece variado com a retirada gradual dos instrumentos nos arranjos, o que contribui para realçar o vazio enfatizado pela fotografia e a construção dos planos: a casa vazia e sem alma; a perturbada relação entre o casal; a escuridão que praticamente engole os poucos corpos e objetos presentes em cena.

Esta primeira sequência finaliza com um corte, para plano externo e diurno, corroborando a concepção de que todos os eventos anteriores fazem parte de uma única unidade dramática que se passa diegeticamente durante a noite. Além dos elementos cênicos supracitados, é também possível perceber que as cenas que compõem essa sequência inicial revelam ao espectador o clima melancólico do filme, anunciando o ritmo lento e inexorável dos acontecimentos que virão. Aqui são apresentados os dois elementos musicais principais presentes na trilha: *Tema 1* e *Tema 2*: *Tema/Valsa Sensual Envolvente*. Apesar de se manifestarem em diferentes arranjos, ambos emanam características musicais semelhantes. Assim, percebe-se a ênfase na utilização do modo menor como um recurso para a criação de atmosferas melancólicas, reforçadas a partir do predomínio de contornos melódicos descendentes apresentados principalmente nas linhas melódicas mais graves sob a forma de *basso lamento.* Este aspecto, profundamente enraizado na música de Jobim, se revela em encadeamentos harmônicos que retêm linhas descendentes cromáticas no baixo como forma de representação simbólica da saudade (FREEMAN, 2019: 65). Há também o aspecto circular enfatizado tanto pelo mascaramento de relações do tipo Dominante-Tônica, resultantes de discurso harmônico tonal com coloridos modais (FREEMAN, 2019: 61).

O restante da trilha musical de *Porto das Caixas* é constituído pelos temas *Letreiro*, *Efeito Musical Margarida* e *Tema Assoviado*. Eles são apresentados de maneira mais econômica ao longo da película, totalizando seis inserções. Destes, merece destaque o tema *Efeito Musical Margarida*, que consiste em uma breve melodia executada pela flauta e harmonizada pelo piano em encadeamento de acordes de nona menor invertidos. Seu perfil dissonante e suas inserções ao longo da diegese perfazem o único caso de uso – idiossincrático – do procedimento de *leitmotif*[10] em *Porto das Caixas*.

[10] *Leitmotif*: Procedimento introduzido no repertório operístico do século XIX por autores como Carl Maria von Weber (1786-1826), Hector Berlioz (1803-1869) e, posteriormente, adquirindo emprego universal na estrutura e disposição geral das obras, com Richard Wagner (1813-1883). Tem como premissa básica o uso de motivos temáticos (intervalos, ritmos, saltos intervalares, timbres etc.) que são transformados de acordo com as dinâmicas do drama musical (Cf. MICHAELS, 2007: 451-455). Ver também Witthall, que define o procedimento como "tema, ou qualquer outra ideia musical que, ao manter-se como ideia musical coerente, definida de maneira relativamente clara em sua primeira aparição e mantendo sua identidade, ainda que ligeiramente modificada em aparições subsequentes, traz como propósito a representação ou simbolismo associado a uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado de espírito, força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente em uma obra dramática" (WITTHALL *in* SADIE, 2001: 527, tradução dos autores).

Este tema aparece em três momentos bastante específicos, posto que claramente associados a intenções/desejos/menções a uma situação de morte. São eles: na cena 10, em que a esposa vai à feira comprar um machado (00:27:13:07 - 00:27:27:25); na cena 22, em que a esposa cruza novamente com a feirante que lhe vendera o machado (00:56:39:05 - 00:58:10:00), e, finalmente, na cena 29 (final), em que a esposa caminha com o amante pelos trilhos da ferrovia e, subitamente, se depara com a feirante (01:14:04:00 - 01:14:19:10), todos evidenciados na Fig. 7. Por sua vez, a personagem da feirante testemunha o percurso dramático da assassina ao longo do filme e é caracterizada de negro em todas as suas aparições. Como tal, remete a uma alegoria da morte, até mesmo por sua associação com o machado, que ceifa a vida do marido. Cabe ainda observar que o tema *Efeito Musical Margarida*, associado a essa personagem, é por duas vezes interpolado ao *Tema 1*, recortando-o e perturbando as respectivas cenas em que este se insere, por seu efeito de estranhamento.

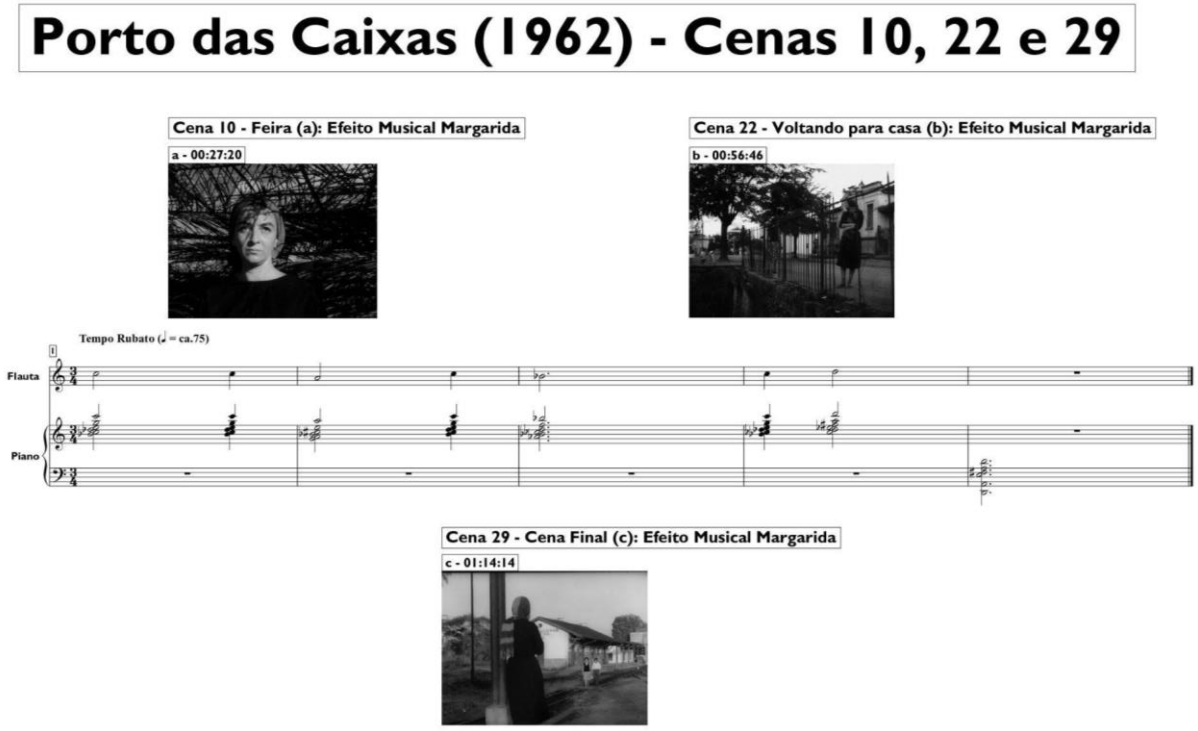

Fig. 7: Contexto audiovisual das cenas 10, 22 e 29, contendo: a) *frames* retirados diretamente das imagens do filme e b) arranjo referente ao *Efeito Musical Margarida*, exibido em conjunto das imagens.

Finalmente, cabe uma observação rápida sobre outro aspecto relevante, que é a economia geral de eventos da própria trilha sonora. A decupagem básica dos eventos evidenciada pela Tab. 2 (a seguir) revela que Porto das Caixas é um filme com poucos diálogos, curtos e diretos, que ocupam menos de 20% da duração total da película. Assim, uma atmosfera de silêncio perpassa as ações dos personagens, e o caráter de "vazio", referente aos trechos em que não há diálogos e nem música diegética, mas (poucos) eventos sonoros diegéticos gerados pelas ações dos personagens e do ambiente, é digno de nota[11]. Por outro lado, a presença de música de

[11] Há, ainda, um tipo de "ruído branco" que perpassa inteiramente a película, não sendo possível determinar se é fruto do processo de captação ou reprodução desta nos equipamentos de época, sendo que é repassada às cópias digitais disponíveis. Para efeitos desta análise, foi desconsiderado.

perfil marcadamente extradiegético evidencia a importância desta na película, posto que constitui o elemento sonoro dominante ao longo do filme.

	Duração (min)	**%**
Filme	75,77	100
Trilha musical	35,05	46,26
Diálogos	13,15	17,35
Diálogo e trilha musical simultâneos	3,93	5,2
Vazio	31,5	41,59

Tabela 2: Decupagem dos eventos constituintes da trilha sonora de *Porto das Caixas*, com duração em minutos e porcentagem em relação ao todo.

Isto posto, é possível perceber que Jobim concebeu a trilha musical original de *Porto das Caixas* pautando-se em uma lógica de economia geral de elementos e majoritariamente por dois temas musicais, *Tema 1* e *Tema 2* (*Tema/Valsa Sensual Envolvente*), os quais são constantemente reiterados durante o filme. Outra fatura notável é a economia de materiais composicionais, os quais geram desenvolvimento melódico que se dá a partir da constante reutilização – via sequências melódicas – de motivos previamente apresentados, porém com variações sutis. Além disso, é perceptível, na trilha musical como um todo, uma instrumentação econômica, com formação de perfil camerístico, baseada em apenas quatro timbres: piano, flauta, violoncelo e contrabaixo acústico. Ao mesmo tempo, as dinâmicas praticamente planas, quase sempre oscilando entre o *p* – *mf* e a pouca variação tímbrica, aliadas aos aspectos construtivos já mencionados fazem com que a música emane certa recorrência, certa repetitividade.

É possível afirmar, portanto, que a música de Jobim para *Porto das Caixas* é pautada pela reiteração de seus materiais melódicos/harmônicos em variações sutis de configuração formal, duração temporal e timbre. Estes aspectos, somados, conferem a *Porto das Caixas* um caráter ambíguo, que é diretamente resultante de uma diegese caracterizada por amplos silêncios e poucos eventos sonoros, conjugados com a presença frequente de música extra diegética. E, dadas as características estilísticas e o modo como é agenciada, a trilha musical enfatiza tanto o caráter melancólico que perpassa a narrativa quanto demonstra, pela repetitividade de seus eventos, certa indiferença pela sorte dos personagens. Desta forma, a música complementa os aspectos já mencionados da poética audiovisual, colaborando para a criação de certo distanciamento emocional agenciado pelo filme. Fundamentalmente, esta fatura se revela por meio da indiferença apresentada pela música em relação aos acontecimentos narrativos, ao não se prender a um tema e/ou personagem específico, com a notável exceção do tema *Efeito Musical Margarida*. Ao mesmo tempo, a contenção emocional geral da música atua na construção de atmosfera de indiferença com os acontecimentos apresentados na diegese. Nesse contexto, de acordo com Gorbman (1987: 24) e Chion (2011: 14-15), esta relação de indiferença é definida como **anempatia** e, no caso de *Porto das Caixas*, configura-se como a principal estratégia utilizada para representar o distanciamento emocional dentro da poética audiovisual do filme.

Conclusões

Ao longo da análise da trilha musical e, mais particularmente, da primeira sequência cinematográfica de *Porto das Caixas*, foi possível observar alguns dos principais elementos estilísticos, bem como as funções essenciais da música na construção de possíveis sentidos ao filme. Assim, a trilha musical constitui, talvez, o elemento mais importante, que é enfatizado pela conjugação de amplos silêncios diegéticos com uma música pautada por poucos e repetitivos eventos e de perfil majoritariamente extradiegético. Ao mesmo tempo, buscou-se ressaltar que o distanciamento emocional é fator comum tanto na proposta de construção narrativa arquitetada por Saraceni quanto na poética audiovisual constituída em conjunto com a trilha musical de Tom Jobim. Foi possível observar que esse distanciamento emocional é manifestado pela trilha musical, que perpassa os diferentes eventos da narrativa fílmica apresentando certa indiferença em relação a eles, repetindo praticamente os mesmos elementos sonoros ao longo de toda a diegese. Assim, a relativa indiferença da trilha musical em suas relações com o drama narrado configura esta relação possível de **anempatia**. Ademais, foi possível perceber que a poética audiovisual manifestada na primeira sequência serve como preâmbulo que anuncia ao espectador o ritmo e o caráter dos acontecimentos futuros dentro da narrativa. Constitui, assim, uma amostra possível para o estudo do filme, o que não diminui a importância de um exame detalhado de toda a película, algo que extrapola os limites deste trabalho.

Também é oportuno ressaltar que o percurso analítico aqui apresentado se estruturou como um estudo de caso, que tomou como objeto uma obra cinematográfica específica, para a qual a disponibilidade de fontes empíricas demandou a conjugação de estratégias metodológicas consideradas as mais apropriadas, dentre outras possíveis. Assim, os resultados aqui apresentados se consolidaram a partir da descrição dos elementos constituintes do filme, conjugados às características estilísticas mais evidentes das músicas e seus momentos de inserção dentro da trama, tendo como ideia central a perspectiva de que esta relação pode ser interpretada pela percepção de suas diferentes camadas, sobrepostas e articuladas ao longo da película. Logo, o presente trabalho se pauta na construção de uma interpretação a respeito do papel exercido pela trilha musical de *Porto das Caixas* frente à sua estrutura narrativa.

Por outro lado, as dificuldades encontradas também impuseram a reflexão e sugestão de procedimentos para o tratamento das fontes, notadamente aquelas relativas à trilha musical composta por Jobim. Neste sentido, sinalizam para uma possibilidade contributiva, no contexto de mapeamento e disponibilização de fontes primárias relativas ao cinema produzido no Brasil, especialmente carente de edições em partitura. Finalmente, a trilha musical completa de *Porto das Caixas*, ora editada em caráter restrito aos objetivos desta pesquisa, também aponta para outras possibilidades de entendimento da trajetória musical de Tom Jobim. Neste sentido, convém pontuar que, após a realização do filme, Jobim compilou elementos provenientes do material presente nas músicas do filme, gravando-as com os títulos de *Valsa de Porto das Caixas*, lançada em 1965, e *Derradeira Primavera*, transformada em canção com letra de Vinicius de Moraes e lançada em 1987. Iluminar seus procedimentos de composição para cinema e os possíveis desdobramentos dessa produção no campo fonográfico constituem um campo ainda inexplorado, para o qual este trabalho busca contribuir.

Referências

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

ALMEIDA, Gustavo Henrique de. Análise timbrística de quatro violões através do software sonic visualiser. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Música). Instituto Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

ALTMAN, Rick. Visual Representation of Film Sound as An Analytical Tool. *In*: NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford handbook of film music studies*. New York: Oxford University Press, 2014. p. 72-95.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

ARTHUSO, Raul. O Ritmo dos Contrastes. *Revista Cinética - Cinema e Crítica*, 15 nov. 2017. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/o-ritmo-dos-contrastes/. Acesso em: 12 jul. 2021.

BARROS, Pedro Henrique Albuquerque de. O Universo Sonoro Cinematográfico: um estudo comparativo entre as obras fílmicas de animação Wall-E e O Menino e o Mundo. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Música). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

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

CAETANO, Maria do Rosário. Paulo Cesar Saraceni. *In*: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2004. p. 498-499.

CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. *Sonic Visualiser*: An Open Source Application for Viewing, Analyzing, and Annotating Music Audio Files. *In*: ACM MULTIMEDIA 2010 INTERNATIONAL CONFERENCE, 18., London. *Proceedings* […]. London: [*s. n.*], 2010.

CARDOSO, Antônio Marcos Souza. Comparação de dinâmicas através do Sonic Visualiser. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2., 2014, Vitória. Anais […]. [*S. l.*: *s. n.*], 2014. p. 61-65.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical*: música e articulação fílmica. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CHION, Michel. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COOKE, Mervyn. Film Music. *In*: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove*: Dictionary of Music and Musicians. 2. ed. New Yok: Oxford University Press, 2001. v. 8, p. 797-811.

DA COSTA, Erica Ignácio. O Cinema Inquieto de Lúcio Cardoso. Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

DA SILVA, Carolinne Mendes. *Nem todas as mulheres do mundo*: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969). Tese (Doutorado em História). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

FREEMAN, Peter. *The Music of Antonio Carlos Jobim*. Bristol: Intellect, 2019.

FREIRE, Miguel. O texto, o filme e a releitura: textualidades e refigurações narrativas em Porto das Caixas. *ALCEU*, v. 6, n. 12, p. 57-71, jan./jun. 2006.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*: Narrative Film Music. London: BFI Publishing; Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HELDT, Guido. *Music and Levels of Narration in Film*: Steps Across the Border. Bristol and Chicago: Intellect, 2013.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MICHAELS, Ulrich. *Atlas de Música*. Do Barroco à Actualidade. Lisboa: Gradiva, 2007. v. II

PERSICHETTI, Vincent. Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice. New York: W. W. Norton, 1961.

PORTO das Caixas. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Produção: Elísio de Souza Freitas. Local: Equipe Produtora Cinematográfica; Produtora Cinematográfica Imago Ltda; União Cinematográfica Brasileira S.A.; Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1962. Cópia digitalizada disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dPd4RhePYYwt. Acesso em: 20 out. 2022.

RUMBOLD, Ian. Through-composed. *In*: SADIE, Stanley; TYRELL, J. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. v. 25, p. 434-436.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. ed. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

WHITTHALL, Arnold. Leitmotif. *In*: SADIE, Stanley; TYRELL, J. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. v. 14, p. 527-530.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Fabio Guilherme Poletto possui Graduação em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2001), Mestrado em História pela Universidade Federal do Paraná (2004) e Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2011). Visiting Research Associate at King's College, London (2018-2019). Professor Associado da Universidade Estadual do Paraná, Escola de Música e Belas Artes, lecionando na Graduação em Composição e Regência e Programa de Pós-Graduação em Música. Principais interesses de pesquisa em História da Música e Música no Brasil no Século XX. fabio.poletto@unespar.edu.br

Marllon Eduardo Martins Silva é acadêmico do 3° ano do curso de Bacharelado em Composição e Regência pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). music.emsmarllon@gmail.com