

## A música popular em *As bellas da Billings*<sup>1</sup>

Susana Aparecida dos SANTOS<sup>2</sup>  
Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

### Resumo

O presente artigo discute o uso de canções preexistentes no filme *As bellas da Billings* (1986), de Ozualdo Candeias. A presença das músicas compiladas serviu como critério de escolha das cenas que serão analisadas em detalhe a seguir. O foco da análise dirige-se à leitura dos significados diversos que as canções são capazes de atribuir ao filme, atuando como método de caracterização psicológica dos personagens ou comentário crítico dos acontecimentos captados pela câmera. Também são analisadas cenas nas quais a discussão sobre a música caipira é colocada nos diálogos entre os personagens.

**Palavras-chave:** canção popular; cinema brasileiro; Ozualdo Candeias; música.

### Introdução

Esta pesquisa apresenta discussões sobre o uso da música popular no filme *As bellas da Billings* (1986), de Ozualdo Candeias. A partir da análise detalhada de algumas cenas, recortadas em razão da presença de canções compiladas, levantam-se questões sobre as nuances trazidas ao filme por este recurso. Além disso, sublinha-se a música como objeto de discussão dos personagens.

*As bellas da Billings (ou da Guarapiranga)*<sup>3</sup> acompanha a perambulação de James (Carlos Ribeiro), um desocupado, pretense empresário de músicos, pela cidade de São Paulo. Na região da Boca do Lixo, ele conhece um violeiro (Almir Sater, sem nome no filme) e o convida para almoçar e tocar uma moda de viola em um aniversário. Sem dinheiro para pagar o aluguel da pensão onde se hospeda, James vai para a casa da mãe (Nilza Inês, também sem nome no filme), próxima à represa de Billings. Porém, ao chegar lá, descobre que ela havia se mudado. Vai, então, em busca de Belfiore (Mario Benvenuti), um “empresário”, dono de carrinhos ambulantes e propriedades em ruínas, que leva Sater e James ao local para onde se mudaram a mãe e as irmãs, Aspásia (Claudete Joubert) e Verônica (Silvia Gles).

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. E-mail: [su.89.santos@gmail.com](mailto:su.89.santos@gmail.com)

<sup>3</sup> No letreiro do filme consta o nome “*As bellas da Billings (ou da Guarapiranga)*”, daqui para frente será utilizado apenas “*As bellas da Billings*”, que é como a película ficou conhecida.

---

Uma incômoda relação é estabelecida por essas três mulheres: a mãe atua como uma espécie de voz onipresente (na maior parte do tempo ouve-se apenas a sua voz, seu rosto é visto em dois relances ao longo do filme), que controla a vida (sexual) das filhas, determinando que Verônica, por já ter tido relações sexuais, deve proteger a suposta pureza da irmã, com seu próprio corpo. James não se envolve nessa relação, preocupa-se apenas em viver um dia após o outro, tirando vantagem de pessoas que sonham gravar um disco. Belfiore está interessado em Verônica e, por isso, contrata o violeiro, Sater, para lhe compor uma canção. Dadas as informações mais relevantes sobre o enredo, que serão retomadas na análise, parte-se agora para as questões relacionadas à música.

Desde *A margem* (1969) até *A opção ou As rosas da estrada*<sup>4</sup>(1981), seja por motivos financeiros ou alternativa estética, observa-se que Ozualdo Candeias privilegia, sobretudo, o uso de composições originais na trilha sonora. Em seu nono longa-metragem, *As bellas da Billings*, o cineasta apresenta uma inovação em seu fazer cinematográfico ao optar pelo uso de uma seleção musical que inclui sucessos da música popular. É importante pontuar que, embora Candeias não tenha empregado a compilação de músicas populares preexistentes até esse filme, seu uso já era comum no Brasil. Conforme Márcia Regina Carvalho da Silva (2009), a partir do Cinema Novo, a canção popular brasileira passa a fazer parte das proposições estéticas dos filmes. Por outro lado, pode-se observar que o uso de canções do repertório caipira ou sertanejo em filmes não comerciais era, e continua sendo, incomum.

Em *As bellas da Billings*, por serem usadas canções compiladas amplamente conhecidas, seria possível cogitar uma articulação com o mercado exibidor e fonográfico. No livro “The sounds of commerce: marketing popular film music”, Jeff Smith explica que “(...) com o crescimento do rádio e dos discos como importantes mercados auxiliares, as músicas-tema e os álbuns de trilha sonora se tornaram valiosas ferramentas promocionais cruzadas.” (1998, p. 2)<sup>5</sup>. O autor também elenca experiências de uso da música popular no cinema Hollywoodiano. No caso da compilação de músicas preexistentes, o marketing da indústria cinematográfica foi capaz de aumentar a venda de

---

<sup>4</sup> Para essa afirmação, não considero aqui os filmes *Caçada sangrenta* e *A freira e a tortura* que, por serem tratados de filmes produzidos pela Dacar com objetivos mercadológicos claros, demandam tratamento diferenciado no corpus da obra de Candeias.

<sup>5</sup> Tradução nossa.

discos lançados mais de uma década antes<sup>6</sup>. No mesmo sentido, Kathrin Kalinak, em “Settling the score: music and classical Hollywood film”, cita exemplos de lançamentos pouco expressivos que alcançaram êxito comercial após fazerem parte da trilha sonora de filmes de grande bilheteria<sup>7</sup>, evidenciando a forte ligação entre as indústrias do cinema e da música.

Entretanto, na contramão do exposto por Smith e Kalinak, mesmo ao trabalhar com canções de apelo popular, gravadas e regravadas diversas vezes por décadas, não há indícios de qualquer conexão entre a produção do filme e o mercado exibidor ou fonográfico. Em um filme experimental como *As bellas da Billings*, o uso de canções, sambas e músicas caipiras, gravadas por artistas bem-sucedidos, bem como a presença do músico Almir Sater, já conhecido naquela época, não teve qualquer impacto comercial. Pesquisas em jornais<sup>8</sup>, nos anos de 1986 e 1987, e na filmografia da Cinemateca Brasileira mostram que a obra não teve lançamento comercial, circulando apenas por salas de exibição alternativas.

Além disso, merece destaque o fato de Candeias ter composto as canções interpretadas por duplas caipiras nos filmes *A herança* (1971) e *Manelão, o caçador de orelhas* (1982). Tal informação revela o cuidado do cineasta em relação à banda sonora e estimula uma análise dos significados que essas canções trazem à obra audiovisual. No filme aqui analisado, Candeias abre mão de suas composições, mas faz uso de dois gêneros musicais fortemente ancorados na tradição oral: o samba e a moda de viola caipira. Tendo em vista essa característica narrativa, considera-se que a presença desses gêneros musicais tem impacto ainda mais relevante no material fílmico.

### **Música, cidade e margens**

Diferente da São Paulo presente no imaginário coletivo – sempre em desenvolvimento e acelerada – como apontado por Angela Aparecida Teles em sua tese “Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema Ozualdo Candeias”,

---

<sup>6</sup> Jeff Smith (1998) cita o exemplo do filme *Wayne's world*, de 1992, que utilizou a música “Bohemian Rhapsody”, lançada pelo Queen em 1975, e elevou o interesse pelo grupo. Segundo o autor, a canção voltou a ser tocada no rádio e a venda de discos com os sucessos do grupo cresceu significativamente.

<sup>7</sup> É o caso da canção “The sound of silence”, originalmente lançada por Simon & Garfunkel em 1964. Após fazer parte da trilha sonora do filme *The graduate*, de 1968, tornou-se, ao lado de outras canções compostas para o filme, o grande sucesso da dupla.

<sup>8</sup> Foram pesquisados os acervos digitais dos jornais Folha de S. Paulo, O Estado de São Paulo e da Biblioteca Nacional.

---

em *As bellas da Billings* a capital paulista é apresentada ao espectador a partir da perspectiva de quem está às margens.

O primeiro plano do filme é composto pelo contraste entre os acordes de viola, que remetem ao universo caipira, e as imagens da cidade de São Paulo ao amanhecer, com seus prédios imponentes e o fluxo de veículos e pessoas que vêm e vão, passando rapidamente pela tela. No plano seguinte, a narrativa é deslocada para um espaço campestre, mais condizente com a trilha musical tocada na viola. Predomina a calma, veem-se alguns barcos (à margem do que, à primeira vista, parece um rio), o sol nascente e uma árvore frondosa que emoldura parte do quadro. Apesar da oposição entre estes planos iniciais, continuamos na capital paulista, às margens da represa Billings, cujo nome foi utilizado para compor o título da película.

A câmera acompanha a rotina dos coletores de lixo e do caminhão no qual trabalham. Os acordes de viola continuam, agora dividindo o ambiente sonoro com os ruídos do veículo. Indo em direção ao centro, avista-se o estádio do Morumbi e o Palácio do Governo, localizados em áreas nobres da capital paulista. Ora vê-se o veículo de longe, como quem espera o caminhão de lixo passar, ora a câmera está lado a lado com os coletores na traseira do veículo. Isso até chegar à Rua do Triunfo, próximo ao largo General Osório, no bairro de Santa Efigênia, região conhecida como Boca do Lixo, amplamente conhecida como polo de produção cinematográfica pulsante do final dos anos 1960 até meados da década de 1980. Neste ponto, o personagem James é apresentado e a narrativa passa a seguir suas andanças, nas quais é acompanhado por Almir Sater, que interpreta um violeiro recém-chegado à capital<sup>9</sup>.

As imagens captadas por Candeias, de ambientes fundamentalmente opostos, evidenciam o multiculturalismo da cidade de São Paulo, formado, em grande parte, por migrantes que saem do campo, ou de regiões menos desenvolvidas, em busca de uma vida melhor. A consciência de Candeias sobre a presença do migrante, sendo ele mesmo um<sup>10</sup>, é comprovada pelo espaço privilegiado que o filme abre para a discussão sobre o modo de vida dos que vêm de fora. Discutem-se questões de sobrevivência, adaptação e hábitos culturais.

---

<sup>9</sup> A Boca do Lixo, localizada então ao lado da rodoviária e próxima a estações de trem, era local de desembarque daqueles que vinham de fora. A presença de hotéis baratos, independente da qualidade, explica a permanência dos migrantes com pouca renda na região.

<sup>10</sup> Em depoimento registrado no livro “Ozualdo R. Candeias: 80 anos”, Candeias afirma que foi registrado em Cajubi, no interior de São Paulo, mas não tinha certeza de seu local de nascimento.

Nesse sentido, o diretor elege a música como assunto de relevância no filme. Além da presença de pessoas com instrumentos que atravessam a tela em diversos momentos, a popularidade da música sertaneja nos anos 1980, assim como o conflito em relação aos rótulos “sertanejo” e “caipira”<sup>11</sup>, é incorporada ao filme por meio dos diálogos entre James e Sater, James e Belfiore e pelos comentários de Aspásia e Verônica. Como será demonstrado adiante, a inserção da música caipira é feita diegeticamente, evidenciando que se tratava de um estilo musical bastante escutado na época<sup>12</sup>. Já com relação ao samba, verifica-se que é utilizado como música não-diegética, como forma de ironizar e criticar os personagens.

Logo após se conhecerem, James e Sater, têm o seguinte diálogo:

James - Você é de música sertaneja, né?  
Sater – Não é bem isso não, né? Mas se arrumar um parceiro pra dupla dá até pra peitar um pouco.  
(Os dois gargalham.)  
James – Só que não vai ser mole não, viu?  
Sater – Você acha, mesmo?  
James – Certeza.  
Sater – É mesmo, aqui em São Paulo?

Para que fique clara a ambiguidade paulistana emanada por esses personagens, abre-se aqui um aparte para algumas notas sobre suas respectivas caracterizações. James é uma caricatura do intelectual, figura pedante, usa uma camiseta do personagem infantil estadunidense Snoopy e anda de um lado para o outro mascando chiclete e com um punhado de livros estrangeiros embaixo do braço; menospreza a cultura brasileira e mudou até o próprio nome, de Petrônio para James. Já Sater, veste chapéu, camisa xadrez, lenço no pescoço e traz a viola a tiracolo, em suas falas carrega no sotaque e nas expressões caipiras. Essa oposição se torna importante à luz da obra do diretor. Como apontado por Alessandro Gamo (2000), em seus filmes anteriores, *Candeias* já havia feito várias críticas à exaltação da cultura norte-americana, a qual James idolatra constantemente em *As bellas da Billings*.

### **No cortiço: solidão e preconceito**

<sup>11</sup> Para saber mais sobre essa discussão “caipira x sertanejo”, ver a tese “A canção popular na história do cinema brasileiro”, de Marcia Regina Carvalho da Silva.

<sup>12</sup> A afirmação não se baseia apenas na análise do filme, mas também no levantamento feito por SILVA (2009) sobre a popularidade do estilo musical e sua incorporação ao cinema comercial.

As primeiras cenas que servem aqui como objetos de análise são desencadeadas por James e se passam no cortiço/pensão, onde ele eventualmente está hospedado. Tendo deixado Sater esperando na calçada, James tenta entrar sem ser visto no prédio, pois está devendo o aluguel. Enquanto passa encolhido pela recepção, ouve-se, fora da diegese, a canção “Marvada pinga”, composição de Ochelcis Aguiar Laureano, cantada por Inezita Barroso. Sem sucesso, o recepcionista o vê e pede que tire logo do quarto as suas coisas, que são apenas livros. A cena poderia ser dramática ou de suspense, mas a trilha musical interfere amplamente em seu sentido. Eis o trecho da canção que ouvimos durante a sequência:

Venho da cidade e já venho cantando  
Trago um garrafão que venho chupando  
Venho pros caminho, venho trupicando, xifrando os barranco, venho  
cambetiando  
E no lugar que eu caio já fico roncando  
Oi lá  
O marido me disse, ele me falo: "largue de bebê, peço por favô"  
Prosa de homem nunca dei valô  
Bebo com o sor quente pra esfriar o calô  
E bebo de noite é prá fazê suadô  
Oi lá  
Cada vez que eu caio, caio deferente  
Meaço pá trás e caio pá frente, caio devagar, caio de repente, vô de  
corrupio, vô deretamente  
Mas sendo de pinga, eu caio contente

O volume das faixas sonoras é mantido de forma a permitir que seja possível ouvir tanto a letra quanto o diálogo na recepção. Ao associar os versos cantados por Inezita ao personagem, a impressão que fica, e se confirma ao longo do filme, é que James é um malandro, vai se equilibrando pela vida como pode, assim como conta a canção. Assim, além de criar uma atmosfera para a cena, a música também adquire poder narrativo, dando pequenas pistas sobre o caráter do personagem.

A cena seguinte se passa na laje do edifício. Aumentando o volume gradualmente, ouve-se a canção “Vá cuidar de sua vida”, de Geraldo Filme, também tocada não diegeticamente. De um ponto ainda mais alto, o plano em *plongée* mostra a chegada de James à laje e sua conversa com um homem negro. Abaixo o trecho da canção tocado durante a conversa:

Negro falava de umbanda

---

Branco ficava cabreiro  
Fica longe desse negro  
Esse negro é feiticeiro  
Hoje o preto vai à missa  
E chega sempre primeiro  
O branco vai pra macumba  
Já é Babá de terreiro  
Vá cuidar...

A canção de Geraldo Filme problematiza a apropriação da cultura negra pelos brancos. Mas quais significados podem ser aferidos ao uso dessa canção no filme? Em diversas entrevistas<sup>13</sup>, Candeias deixou claro sua aversão ao racismo, assim pode-se aferir que, com a inserção dessa música, o diretor abre espaço para uma crítica ao preconceito racial e às religiões de matriz africana. James, o malandro branco, sai ileso de sua dívida. O rapaz negro sairia?

O posicionamento da câmera muda, indo para a laje. Na banda sonora, ouve-se a rancheira mexicana, “Hace un año”, de Valdez Leal, tocada fora da diegese. Em primeiro plano está Glória, uma mulher com cabelos um pouco grisalhos e maltratados, estendendo roupas no varal. Ao fundo estão James e o homem negro acima mencionado, que agora empunha um violão. Ela para de estender as roupas, como se ouvisse a música na diegese. Dirige-se ao rapaz, se abaixa na altura do instrumento, e pede:

Glória - Toca aquela!  
Homem: Aquela qual?  
Glória: Faz um ano.  
Homem: Pô! Faz só um ano?  
Glória: Não interessa. Porra! Pra mim foi onti.

Ele começa, então, a tocar “Faz um ano”, de Nhô Pai, versão brasileira de “Hace un año”, acima citada. Note-se que a versão em português foi gravada por Tônico e Tinoco, Milionário e José Rico, Chitãozinho e Xororó, para citar apenas os mais famosos. Segue abaixo a letra com a versão cantada no filme, que é ligeiramente diferente da letra original encontrada em sites especializados.

Faz um ano que ele foi e não voltou  
Foi-se embora e sozinha me deixou  
Foi pra longe, não quis mais o meu amor  
Pois foi embora e eu fiquei triste chorando a minha dor

---

<sup>13</sup> Ver Pedras e Sonhos no CineBoca, de Moura Reis.

Faz um ano que seus lábios eu beije  
Na estação, muito trêmula fiquei  
Suas mãos, com bem força apertei  
Ô que tristeza, dos meus olhos quantas lágrimas enxuguei

Faz um ano eu nem quero recordar  
Suas juras fizeram-me acreditar  
Mas um dia eu terei que me vingar  
O desprezo te darei quando o perdão vier buscar

Quando o cantor termina os versos pela primeira vez, James e Glória começam a dançar. Numa colagem tosca, o diretor insere um trecho de “Hace un año”, que é alternada com a versão cantada e tocada na diegese, desta vez somente os dois primeiros versos e, novamente, a canção em espanhol. Ao intercalar local de origem (dentro e fora do universo diegético) e versões da mesma música, Candeias rompe integralmente com alguns dos “princípios de composição, mixagem e edição”, elencados por Claudia Gorbman (1987), especialmente os de “invisibilidade” e “continuidade”.

A escassez de diálogo na cena confere à letra da canção o papel de apresentar Glória, uma ex-prostituta, ao espectador. A personagem só aparece por alguns minutos na película, mas sabemos informações de sua vida pregressa, da saudade que carrega pelo amor que foi embora, apenas pela trilha musical escolhida.

Em seguida, ainda no edifício da pensão, James finalmente pega seus livros no quarto e sai na sacada. Manifestando pouca preocupação com a cronologia, pois aparentemente o dia já havia clareado há muito tempo, um despertador invade a tela e os dois homens, também negros, acordam imediatamente. Mais uma vez, ouve-se a canção “Vá cuidar de sua vida”. Um deles auxilia o outro, que possui deficiência motora, levando-o até o tanque do lado de fora do quartinho. James se detém observando a movimentação, ele olha e sorri, como se a cena tivesse algo de divertido. Abaixo o trecho da canção.

Vá cuidar da sua vida  
Diz o dito popular  
Quem cuida da vida alheia  
Da sua não pode cuidar

Mais uma vez, o diretor utiliza a canção de Geraldo Filme para problematizar a discriminação, desta vez, em relação ao preconceito com os deficientes físicos. Mais tarde, a câmera encontrará esses dois personagens trabalhando nas ruas do centro.

### **Capitalismo e desigualdade**

Ao sair do edifício, James reencontra Sater e o convida para acompanhá-lo até a casa de sua família. Ao chegar lá, descobrem que a mãe e as irmãs se mudaram. Partem, então, em busca de Belfiore (Mario Benvenuti), a imagem caricata do capitalista - segundo Valêncio Xavier (1987) um “magnata do nada” – que é apresentado visitando diversos pequenos comércios, dos quais é dono. Em seguida, Belfiore vai até uma vila de casas. Sentado, ele aguarda a chegada de um grupo de pessoas que moram ali. É perceptível seu deslocamento em relação ao local. Ouve-se, então, a música “Saudosa maloca”, composição de Adoniran Barbosa, popularizada pelo grupo Demônios da Garoa. Nada se escuta da conversa entre os personagens, apenas a canção não diegética preenche a faixa sonora. Logo ele se dirige a uma casa ao lado, onde assedia uma mulher, pedindo que “façam um acerto” (sexual), já que ela não tem condições de pagá-lo. A seguir, os versos da canção que compõem a sequência.

Foi aqui seu moço  
Que eu, Mato Grosso e o Joca  
Construímos nossa maloca  
Mas um dia, nós nem pode se alembra  
Veio os homis c'as ferramentas  
O dono mandô derrubá

Peguemos todas nossas coisas  
E fumos pro meio da rua  
Apreciá a demolição  
Que tristeza que nós sentia  
Cada táuba que caía  
Doía no coração

Mato Grosso quis gritá  
Mas em cima eu falei:  
Os homis tá cá razão  
Nós arranja outro lugar  
Só se conformemo quando o Joca falou:  
"Deus dá o frio conforme o cobertor"

E hoje nós pega páia nas gramas do jardim  
E prá esquecê, nós cantemos assim:  
Saudosa maloca, maloca querida

---

Dim-dim donde nós passemos os dias feliz de nossa vida  
Saúdosa maloca, maloca querida  
Dim-dim donde nós passemos os dias feliz de nossas vidas

A canção acompanha a saída do personagem, momento em que se pode avistar todo o edifício e constatar que o edifício se encontra em ruínas. A partir da letra de Adoniran é possível constatar a relação que se estabelece entre Belfiore e os personagens que se encontram no prédio. Ciente da demanda por habitação barata, mesmo sendo um local carente de qualquer manutenção ou segurança, o dono o explora até o último tijolo, cobrando aluguel de uma habitação prestes a desabar. Em relação ao primeiro grupo, composto por homens e mulheres, apesar do teor desconhecido, percebe-se que ainda há diálogo. A situação mais explícita de injustiça se expressa quando, ao lidar com uma mulher que vive sozinha, Belfiore não hesita em exigir o sexo como pagamento.

É logo após a cena da cobrança de aluguel que James encontra Belfiore para saber notícias de sua mãe. Acompanhados de Sater, eles se dirigem à casa onde encontrarão Aspásia, Verônica e a mãe. Lá, mais uma vez, o interesse em relação à música se manifesta no diálogo do filme. Belfiore dá carona a Sater e James, levando-os para a casa do último.

Belfiore – Escuta... Esse teu amigo aí da viola, é de compor também?  
James – É. Só que não é lá das minhas preferências não, sabe?  
Belfiore – Enfia no cu a tua opinião. Eu só quero saber se ele é bom.  
James – Lá pelas bocas tão botando fé nele.

Ainda na casa da mãe de James, Sater está afinando a viola e Aspásia pede para ver o instrumento.

Sater – Você toca viola?  
Aspásia – Não toco viola nem nada. Acho que o James toca.  
Belfiore – Só se for guitarra. Pra esse aí, viola é coisa de caipira.

Logo em seguida, Belfiore pede a composição ao violeiro.

Belfiore – Você é mesmo compositor, é?  
Sater – Eu me defendo, né? Já tenho até uns...  
Belfiore – Tá. Será que dá pra fazer uma musiquinha pra minha aconchegada?  
Sater – Uai, depende.  
Belfiore – Depende do quê?

---

Sater – Do tema que você quer, pô.  
Belfiore – Hahahah... Do tema... Olha, enquanto você compõe, você fica lá no meu hotel. Me parece que você não anda numa boa.

Percebe-se pelo tom da conversa que Belfiore se irrita quando Sater diz “depende”. Qualquer manifestação de resposta que não seja “sim, senhor” irrita àqueles que estão acostumados a serem donos de tudo. Como pode-se ver, ele não oferece pagamento a Sater, mas o violeiro aceita a proposta de trabalhar em troca de moradia.

Na sequência, Sater aparece com James no quarto do hotel. Sobe o som da canção “Promessa de violeiro”, composição de Raul Torres, gravada por Rolando Boldrin, Mazinho Quevedo, Mônica Salmaso, entre outros. A seguir o trecho que se ouve na cena do hotel.

Fruta madura que cai na árvore deixa o ingaço  
Eu também quando morrer quero deixar o que eu faço  
Vou deixar minhas modinhas todas feitas num compasso  
Pra depois da minha morte os invejoso não dizer que eu fiz fracasso ai,  
ai

Vou deixar moda sentida, de amor, de beijos e abraços  
Falando da minha vida vou contar esse pedaço  
Já quiseram me matar por inveja com um balaço  
Eu sou que nem boi arisco  
Não saio do mato pra não cair no laço

Nesse trecho, Candeias lança mão de uma canção na qual o compositor faz referência ao próprio ofício para demonstrar o desejo do personagem interpretado por Sater. O violeiro encarna uma espécie de personagem-tipo dos diversos compositores, violeiros, cantores de música caipira, ou sertaneja, que chegaram à capital na década de 1980 em busca de sucesso<sup>14</sup>.

### **Diálogo com a Boca e as bellas**

A próxima cena que analisaremos se passa em uma praça no centro de São Paulo. Após mostrar um panorama das diversas pessoas que vendem objetos, se apresentam no entorno ou fazem pregações religiosas, aparece Almir Sater tocando sua viola pela primeira vez no filme. A música escolhida é “Pagode em Brasília”, composição de Lourival dos Santos, gravada inicialmente por Tião Carreiro e Pardinho e, ao longo dos

---

<sup>14</sup> Ver GAMO, 2000, p. 35.

anos, por inúmeras outras duplas. Ele inicia a canção, conforme a letra original. Na segunda parte, que fala sobre “prisioneiros inocentes no fundo de uma prisão” outra letra é inserida.

Quem tem mulher que namora  
Quem tem burro empacador  
Quem tem a roça no mato me chame  
Que jeito eu dou  
Eu tiro a roça do mato sua lavoura melhora  
E o burro empacador eu corto ele de espora  
E a mulher namoradeira eu passo o couro e mando embora

Faca de ponta, espingarda, baioneta  
Nunca vi couro tão duro como o couro de buceta  
Faca de ponta, espingarda, baioneta  
Nunca vi couro tão duro quanto o couro de vagina

A alteração da letra, que ao invés de falar das prisões injustas se volta para temas sexuais, explorando especificamente o corpo feminino não é por acaso. Relaciona-se diretamente com a realidade da Boca do Lixo. O cinema engajado, que criticava diretamente as mazelas do povo, não tinha espaço durante o período militar. Valorizavam-se os filmes históricos, nacionalistas, que mostrassem as belezas do país. Por outro lado, a censura permitia a produção cinematográfica de cunho sexual, não explícito, erótico, tipo de filme que proliferou na Boca do Lixo durante as décadas de 1970 e 1980. Não por acaso, a princípio Sater utiliza a palavra “buceta” e as pessoas ficam sérias, só os mais jovens riem; porém, quando ele troca a palavra por “vagina”, a alegria é geral e o público sorri sem pudores.

A última cena aqui analisada se passa na casa da mãe de James. Belfiore conversa com Verônica sobre sua relação problemática com a família. Enquanto a moça fica pensativa, ouve-se a voz de Sater cantando “Meu primeiro amor”, composição do paraguaio Hermínio Gimenez, cuja versão brasileira foi feita por José Fortuna.

Saudade, palavra triste quando se perde um grande amor  
Na estrada longa da vida eu vou chorando a minha dor  
Igual uma borboleta vagando triste por sobre a flor  
Seu nome sempre em meus lábios irei chamando por onde for  
Você nem sequer se lembra de ouvir a voz deste sofredor  
Que implora por teus carinhos, só um pouquinho do seu amor

Meu primeiro amor tão cedo acabou  
Só a dor deixou neste peito meu

---

Meu primeiro amor foi como uma flor  
Que desabrochou e logo morreu

Nesta solidão sem ter alegria  
O que me alivia são meus tristes ais  
São prantos de dor que dos olhos caem  
É porque bem sei quem eu tanto amei não verei jamais

Durante toda a música, vê-se na tela a expressão triste e pensativa das irmãs, as bellas, Aspásia e Verônica. Já no final do filme, é a primeira vez que o espectador é capaz de ter alguma empatia por elas. Até esse momento, guiadas pelas ideias da mãe, de moça direita, virgindade e casamento com homem rico, as personagens não haviam adquirido qualquer profundidade psicológica. Sem a canção, dificilmente esse estágio de humanização das personagens, seja a “virgem” Aspásia ou a “puta” Verônica, teria sido alcançado. Até esse ponto, elas haviam sido tratadas de maneira diferente, primeiro pela mãe e depois pelos homens, ao menos durante a canção, a câmera – e o espectador – as vê como iguais.

### **Considerações finais**

O filme *As bellas da Billings* revela um uso estético peculiar das canções populares, em especial das composições ligadas ao repertório caipira ou sertanejo. Pode-se afirmar que, nas cenas analisadas, as canções são utilizadas para conferir profundidade narrativa aos personagens, pois revelam sentimentos e tensões que estes, por si só, talvez não fossem capazes de transmitir. É interessante perceber que, por meio da trilha sonora, o diretor não apenas cria atmosferas, mas dá voz a seus personagens marginalizados: revela a saudade de Glória, defende o deficiente do desdém de James, escancara os interesses puramente capitalistas de Belfiore, os anseios de Sater e humaniza as irmãs Aspásia e Verônica.

As canções também são utilizadas como comentários críticos. Nesse sentido, por não estarem ancoradas a um personagem, as músicas não diegéticas são capazes de expressar o ponto de vista do narrador, contribuindo para a compreensão do filme e de sua relação com aspectos da sociedade, como o racismo e a desigualdade econômica.

Outro aspecto abordado no artigo são os diálogos em torno da música. A reiteração do assunto ao longo do filme foi considerada relevante por se tratar de obra com falas escassas. Apesar de os personagens não-músicos usarem o termo “sertanejo”, como já dito, gênero em ascensão naquele momento, percebe-se o incômodo do personagem de

---

Sater, o violeiro, com essa denominação. Ao pesquisar as canções selecionadas por Candeias, constatou-se que todas são antigas e gravadas, inicialmente – já que foram regravadas muitas vezes – por artistas ligados à preservação da música caipira de raiz.

### Referências bibliográficas

ALAMAN, Taizi Caroline e Silva. **O poema narrativo na canção caipira**. 140p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, 2009.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**: revisão de uma importância indeferida. 268p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

GAMO, A. C. **Aves sem rumo**: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias. 100p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Unicamp. Campinas, 2000.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies** - Narrative Film Music. Londres: BFI Publishing, 1987.

KALINAK, Kathryn. **Settling the score**: music and classical Hollywood film. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloisa C. (Orgs.) **Ozualdo R. Candeias**: 80 anos. São Paulo: CCBB, 2002.

REIS, Moura. **Pedras e sonhos no CineBoca**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1958-1985). 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Marcia Regina Carvalho da. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. 340p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade de Campinas. Campinas, 2009.

SIMÕES, Inimá. **O imaginário da Boca**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

SMITH, Jeff. Did they mention the music? In: **Sounds of the Commerce**: marketing popular film music. New York: Columbia University Press, 1998. p.1-23.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Valêncio. Que belas *As Bellas*. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 12 ago. 1987. Caderno B, p. 15.

### **Sites consultados**

Acervo Estadão. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/>

Acervo Folha. **Folha de São Paulo**. São Paulo. Disponível em <http://acervo.folha.com.br/>

Acervo Hemeroteca Digital Brasileira. **Fundação Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro. Disponível em <http://memoria.bn.br/hdb/>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. **Instituto Cultural Cravo Albin**. Rio de Janeiro. Disponível em <http://dicionariompb.com.br>

Filmografia Brasileira. **Cinemateca Brasileira**. São Paulo. Disponível em <http://cinemateca.gov.br/>