



Significação: revista de cultura  
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Amorim Melo Alvim, Luíza Beatriz

A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e  
retalho de colcha tropicalista

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 44, julio-diciembre, 2015, pp.  
100-119

Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765819007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



# **A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista**

*The music by Villa-Lobos  
in the films of Glauber Rocha  
of the sixties: allegory  
of Brazilian nation and part  
of tropicalistic patchwork*

//////////

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atuou como professora substituta na Escola de Comunicação (ECO). Pós-doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atualmente, faz um segundo pós-doutorado em Música na UFRJ. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com.br

**Palavras-chave:** Glauber Rocha; Villa-Lobos; nacionalismo; antropofagia; análise fílmica.

**Key words:** Glauber Rocha; Villa-Lobos; nationalism; anthropofagy; film analysis.

# Introdução

Como observa Irineu Guerrini Júnior (2009), a música do compositor Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) ficou durante muitos anos esquecida pelo cinema brasileiro. Depois de ter feito a música original dos filmes *O descobrimento do Brasil* (1937) e *Argila* (1940; neste, junto com obras de Radamés Gnattalli), ambos de Humberto Mauro, Villa-Lobos teve sua música de volta aos filmes brasileiros só em 1952, quando o mesmo Humberto Mauro incluiu a peça *O canto do pajé* (de 1933) no filme *O canto da saudade*. Depois disso, somente em 1959, ano de morte do compositor, suas músicas são utilizadas novamente em três curtas-metragens documentários considerados precursores do Cinema Novo: *O poeta do Castelo* e *O mestre de Apicucos*<sup>2</sup> (Joaquim Pedro de Andrade, 1959) e *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1960<sup>3</sup>).

A partir daí, Villa-Lobos vai se tornar um compositor onipresente no Cinema Novo, em especial na década de 60: em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Capitu* (Saraceni, 1968), *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966), *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Menino de engenho* (Walter Lima Júnior, 1965), *Brasil ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969).

Para Guerrini Júnior (2009), as peças de Villa-Lobos funcionariam, na maior parte desses filmes, como uma “alegoria da pátria”. Por outro lado, vemos ao longo da obra de Glauber Rocha, um movimento crescente em relação a uma mistura maior de gêneros musicais nas trilhas sonoras, algo que ocorria de forma semelhante em cinemas novos do resto do mundo, como em filmes de Jean-Luc Godard e de Rainer Werner Fassbinder, sendo uma marca também de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), do Cinema Marginal brasileiro. Essa característica pode ser associada, no caso de Glauber, a uma maior influência do conceito de antropofagia da Semana de 22, assim como ao Tropicalismo do final dos anos 60.

Propomos, então, uma análise fílmica detalhada de sequências com as

<sup>2</sup> A seleção musical foi feita por Zito Batista e Carlos Sussekind. Em ambos, é utilizado o Largo da Suíte n.1 de Villa-Lobos, organizada a partir da trilha musical do filme *Descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro, fazendo-se, assim, uma interessante conexão entre o cineasta de Cataguazes e o Cinema Novo (que será depois reafirmada com a participação de Humberto Mauro em filmes do movimento).

<sup>3</sup> As peças musicais do filme (incluindo Estudos e Prelúdios para violão de Villa-Lobos) foram todas escolhidas por Mário Carneiro, que, por ter feito também a montagem e mixagem do filme, acabou recebendo o crédito de co-diretor (SARACENI, 1993).

peças de Villas-Lobos em dois filmes de Glauber Rocha dos anos 60, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) para compreendermos melhor os diferentes significados que o uso desses extratos musicais traz para os filmes, além das tensões entre o nacional e o popular. É importante para um estudo interdisciplinar como este a análise também de alguns elementos das partituras das obras musicais utilizadas, pois a música determinou, muitas vezes, a montagem das imagens.

## Cinema Novo, Villa-Lobos, Modernismo e Nacionalismo

Villa-Lobos se tornou um dos ícones do Modernismo brasileiro, tendo sido o único compositor a participar da Semana de Arte Moderna de 1922. Como observa Guérios (2003), ele não foi chamado a participar da Semana por ser um músico “nacionalista”, mas sim porque era considerado “de vanguarda”, o que se adequava ao projeto de se “colocar a arte brasileira em compasso com a arte das grandes metrópoles mundiais” (GUÉRIOS, 2003, p.121).

Em relação ao nacionalismo musical brasileiro dos anos 20 e 30, José Miguel Wisnik (1983) observa que os compositores normalmente se apropriavam de elementos do folclore rural, enquanto seu anti-modelo eram as músicas e elementos urbanos das massas, como o samba, o Carnaval e o rádio. Essa concepção era alimentada pelas ideias do escritor e musicólogo Mário de Andrade, participante da Semana de 22, para quem a música rural teria virtudes autóctones e tradicionalmente nacionais, em contraposição à “degradação popularesca” e à influência estrangeira presente nas músicas urbanas (WISNIK, 1983). Ou seja, era um discurso nacionalista que renegava a cultura popular emergente nas cidades em nome da estilização das fontes de cultura popular rural a partir da tradição erudita.

No entanto, Wisnik (1983) observa que Villa-Lobos havia se formado musicalmente em meio ao choro e ao samba do Rio de Janeiro, tangenciando a mesma fonte cultural de onde saiu a música popular urbana de mercado. Sua série *Choros*, composta durante os anos 20, é caracterizada pelo autor como um amálgama de fontes negras, indígenas, rurais e cosmopolitas (as vanguardas europeias).

Nos anos 30, Villa-Lobos teve grande papel no governo de Getúlio Vargas na difusão do canto coral no ensino regular das escolas, o chamado “canto orfeônico”, encontrando na música uma ferramenta pedagógica. É nessa época também que começou a compor a sua série de nove *Bachianas Brasileiras*, cuja escrita se estendeu até 1945, ou seja, até o final do período do Estado Novo de Vargas.

O nome do ciclo vem da inspiração no compositor barroco alemão Johann

Partindo também da ideia de uma suposta afinidade de Bach com a música nacional brasileira e de sua “universalidade”, o próprio Villa-Lobos afirmou que as *Bachianas Brasileiras* foram “inspiradas no ambiente musical de Bach, fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os movimentos populares de todos os países, intermediária de todos os povos” (apud GUÉRIOS, 2003, p. 168). Além da afinidade entre as suítes de Bach e elementos musicais brasileiros, a inspiração de Villa-Lobos vai até a citação de fragmentos de obras de Bach em suas *Bachianas* (ARCANJO, 2008).

Sua apropriação por Villa-Lobos também poderia estar relacionada, de certa forma, a essa ideia, que está mais em conformidade com o tipo de nacionalismo preconizado pelo Cinema Novo. Segundo Ismail Xavier (2006), mesmo quando

<sup>5</sup> Ricardo Tacuchian (1988) propõe quatro fases na obra de Villa-Lobos (fazendo a ressalva de que não são compartimentos estanques): uma primeira fase de formação até 1919; a segunda, na década de 20: a da vanguarda modernista dos *Choros*; a terceira (1930-1945), a da criação das *Bachianas Brasileiras*, corresponde a uma tentativa de síntese do nacional com o universal; e a quarta fase, a partir de 1945, correspondente ao “universalismo” na obra do compositor.

<sup>7</sup> A obra de Bach ficou esquecida e só foi resgatada cem anos após sua morte pelo compositor romântico Felix Mendelssohn, que passou a reger a *Paixão de São Mateus*. Nessa apropriação romântica do século XIX, Bach foi transformado numa figura central da autoconsciência nacional, num gênio que sintetizava a identidade alemã, bem ao gosto nacionalista da época (RUEB, 2001).

tratavam do Brasil rural (caso de *Deus e o diabo na terra do sol*), seus cineastas evitaram uma idealização de um passado pré-industrial e um desejo de “retorno a um estado de pureza mais nacional do que o mundo contaminado do presente” (XAVIER, 2006, p.21).

Talvez por conta da homenagem direta por parte de Villa-Lobos, Bach tenha sido o único dos compositores inicialmente pensados por Glauber Rocha como trilha musical de *Deus e o diabo na terra do sol* a permanecer em dois momentos do filme<sup>8</sup>. Como relatam Walter Lima Jr (em entrevista a Guerrini Jr, 2009) e o próprio Glauber (apud GUERRINI JR, 2009), no início da produção de *Deus e o diabo*, o diretor pretendia utilizar peças de Bach, Beethoven, Brahms e outros compositores europeus de música erudita.

O uso de música preexistente desse repertório era muito comum em outros cinemas novos, como na *Nouvelle Vague* francesa, em especial, nos filmes de Jean-Luc Godard. Porcile vê essa característica como resultado da expansão do mercado fonográfico (GAREL; PORCILE, 1992), o que favoreceu um barateamento dos custos de produção da música para o filme, pois não mais haveria necessidade de contar-se com toda uma orquestra, bastaria o pagamento dos direitos da gravadora e, muitas vezes, nem isso, quando o diretor usava as peças sem indicar a gravação utilizada, como é o caso das que estão em *Deus e o diabo na terra do sol*.

A maneira anedótica como Villa-Lobos entrou nesse filme é relatada por Walter Lima Júnior (assistente de direção do filme) em entrevista (GUERRINI Jr, 2009): querendo mostrar as obras do compositor para Glauber, ele e um assistente saíram do interior da Bahia, onde eram as filmagens, e foram para Salvador. Porém, só conseguiram achar discos de Villa-Lobos na biblioteca da Aliança Francesa da cidade. Lima Júnior conta que, enquanto um distraía a atendente, o outro escondia os discos numa sacola. Glauber Rocha acabou se convencendo de que deveria usar Villa-Lobos, afirmando depois que o compositor talvez tenha sido quem melhor “colocou todo o Brasil em termos de arte” (apud GUERRINI Jr, 2009, p. 127).

Justamente, a conformidade com certo “projeto de nação” presente na obra de Villa-Lobos foi uma das principais razões elencadas por Guerrini Júnior (2009) para a apropriação de suas peças musicais pelo Cinema Novo, que apostava na busca de uma identidade nacional como proposta de superação do subdesenvolvimento. Outra razão, segundo o autor, foi o acesso facilitado às gravações existentes no mercado pela viúva de Villa-Lobos.

<sup>8</sup> Essa “dobradinha” Bach - Villa-Lobos já havia acontecido nos curtas-metragens de Joaquim Pedro de Andrade de 1959 (*O poeta do Castelo e O mestre de Apicucos*).





Tabela 1: Música de Villa-Lobos em *Deus e o diabo na terra do sol*.



e a última palavra. Podemos também dizer que há um movimento, dentro do próprio filme, de uma fase do Cinema Novo mais voltada para questões de identidade nacional para uma mais antropológica e tropicalista. Tal mudança está representada por um movimento semelhante da música do filme, que vai das *Bachianas n.2* (trecho 1 da tabela 1) para o *Choros n.10* (trecho 11). Este, com a inclusão de elementos de diversas fontes (por exemplo, indígenas e a canção popular *Rasga coração*) prenuncia a diversidade sonora e estilística presente em *Terra em transe*. No trecho presente no filme, enquanto os baixos e barítonos suspiram “Ah!”, o restante das vozes do coro canta a melodia indígena, de forma bastante destacada: *jakataka kamarajá tékére kiméjéré*.

De qualquer modo, essas duas peças, assim como os outros trechos das *Bachianas* n.2 e n.4 de *Deus e o diabo*, conferem uma solenidade e um caráter majestoso às sequências em que estão presentes. Xavier (2007) chama a atenção de que tanto no início quanto no fim do filme, a suntuosidade da música de Villa-Lobos duplica os amplos espaços do sertão captados pela câmera e celebra o que seria, na concepção de Glauber Rocha, a “vocação histórica do povo brasileiro” (XAVIER, 2007, p. 115).

Além disso, o ritmo marcado do ostinato<sup>10</sup> do piano no *Tempo di Marcia* da *Ária da Bachianas n.2* do início (trecho 1) combina com o movimento contínuo para a esquerda do quadro das tomadas aéreas. Em contraposição ao movimento para a direita que veremos na sequência final, aqui parece que estamos entrando cada vez mais no Sertão profundo.

Quando esse movimento, tanto da música quanto da imagem, tem uma parada, há também um alargamento dramático da música (na partitura, é o *Largo*, com término do ostinato do piano) na primeira imagem da cabeça de um animal morto. A seguir, o rosto indeciso do protagonista Manuel, que, afinal, monta em seu cavalo. Com o *fade* da música de Villa-Lobos, passamos a ouvir os ruídos das patas do cavalo. Após um corte, temos o canto de Sérgio Ricardo extradiegético e, logo a seguir, o cântico da romaria diegético: é como se eles freiassem o cavalo de Manuel e também a música de Villa-Lobos. É também a primeira tentação do protagonista a buscar uma saída para sua vida: no caso, o caminho de Deus.

Já o mar, para onde Manuel corre no final, além de estar na fórmula de Antonio Conselheiro amplamente citada no filme e presente na canção de Sérgio Ricardo na sequência final (“O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”<sup>11</sup>), é

<sup>10</sup> Motivo musical ou ritmo persistentemente repetido.

<sup>11</sup> Citação a partir do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

um *telos* (XAVIER, 2007), representando o objetivo do Brasil como nação: sair do subdesenvolvimento, buscando seus próprios caminhos, para além de Deus ou do Diabo. Nada aqui freia Manuel, nem mesmo a queda de Rosa no meio do caminho. Ele continua correndo freneticamente em direção ao mar, que é a última imagem do filme.

O movimento da imagem para a direita continua a corrida de Manuel, assim como, depois da sobreposição do *Choros n.10* com a canção de Sérgio Ricardo, a música de Villa-Lobos continua sobre as imagens do mar e a câmera, cada vez mais afastada: como no início, o filme termina com uma tomada aérea.

Em outras seqüências de *Deus e o diabo na terra do sol*, a suntuosidade da música está presente em momentos de revolta contra o poder estabelecido, como no caso da reação de Manuel ao chicote do fazendeiro (trecho 2 da tabela 1) ou na luta dos cangaceiros com Antonio das Mortes (trecho 6), assim como nas tentativas de Manuel de se juntar ao grupo do beato Sebastião (a via de Deus, trecho 5) ou a Corisco, na fazenda (a via do Diabo, trecho 7).

No início da *Dança* do trecho 2, o mesmo motivo musical, com figuras rítmicas diversas (o que lhe dá esse caráter “mexido”), é alternado entre instrumentos de madeira/metais e as cordas, como no duelo entre Manuel e o fazendeiro. Assim como nos créditos iniciais, a música determina, aqui, a montagem da sequência, pois vemos que, a seguir, durante a perseguição de Manuel pelos capangas do fazendeiro, há uma mudança de seção também na música: as madeiras e metais tocam repetições das mesmas duas notas, proporcionando uma sensação de tensão, de não se saber o que vem a seguir.

Já na outra *Dança* (*Miudinho* das *Bachianas* n.4, trecho 6), a montagem de planos curtos da luta é marcada pela música, em que as semicolcheias dos instrumentos agudos (flautas e primeiros violinos) destacam o caráter *Molto animato*, contrapostas por um solo de semínimas<sup>12</sup> de trombone, que confere solenidade à batalha. Mais solenes ainda, de andamento mais lento, são os trechos 5 e 7 (no caso deste último, apenas o seu início, com o *Largo* da *Ária* das *Bachianas* n.2; na continuação, muda-se de ambiente e de música, com o *Allegro* do *Quarteto* n.11), o que destaca esses importantes momentos de decisão para Manuel.

Quanto à obra coral sacra *Magnificat Alleluia*, é a única peça de Villa-Lobos repetida no filme, pois mesmo a *Ária* das *Bachianas n.2* não tem as mesmas partes ouvidas nos dois trechos em que está presente. Na primeira sequência em que a ouvimos (trecho 3), a peça tem um caráter referencial, pois começa no enterro

<sup>12</sup> Cada semínima corresponde a quatro semicolcheias.

da mãe de Manuel (morta pelo capataz do fazendeiro) no terreno da casa dele, denotando uma música que poderia ser ouvida naquele momento, caso a celebração fúnebre se desse numa igreja. Porém, a música continua na fuga dos protagonistas pelo sertão, sublinhando-se o seu caráter épico.

No outro momento em que a ouvimos (trecho 8), a peça tem um sentido parecido ao do uso das *Bachianas* em grande parte do filme: o da escolha do caminho da sublevação. No caso, é o caminho do Diabo, pois Manuel (batizado como Satanás por Corisco) procede à castração do fazendeiro, num uso bastante iconoclástico e chocante da peça sacra.

O uso de peças para órgão de Bach resvala também esse caráter iconoclástico, pois estão quando o padre da cidade pede a Antonio das Mortes que mate o beato Sebastião. Neste trecho, a música continua sobre imagens do próprio beato e seu projeto messiânico, tendo também, aí, um caráter referencial de música religiosa, assim como no outro trecho em que é ouvida, na igreja de Sebastião, após o massacre.

Vários dos movimentos das *Bachianas* de Villa-Lobos têm, em seus títulos, na forma brasileira, uma referência direta a músicas vocais, embora sejam instrumentais. Um deles é a *Cantiga das Bachianas n.4* de Villa-Lobos (trecho 4), ouvida logo depois do *Magnificat Alleluia* (trecho 3), durante a fuga dos protagonistas. Com efeito, ela se baseia na canção *Ó mana deixa eu ir*. Embora a letra<sup>13</sup> não seja ouvida, a “cantiga sem palavras” (na verdade, as palavras ouvidas são as da voz *over* do beato Sebastião) faz referência ao que é visto na imagem: o abandono de um lar. Ainda que, diferentemente da letra, Manuel não vá sozinho, estando em companhia da mulher Rosa, internamente ele se sente só com seus conflitos.

Já a *Cantilena* das *Bachianas n.5*, peça bastante conhecida e parte já do imaginário popular brasileiro, tem efetivamente o canto de um soprano e está na cena de amor entre Rosa e Corisco, momento de leveza num filme marcado pela violência. Guerrini Jr (2009) analisa a determinação da montagem das imagens dessa sequência pela música de Villa-Lobos (relação que observamos em outras sequências analisadas), fato evocado pelo próprio Glauber Rocha: “fiz a montagem a partir da música, em função do ritmo” (ROCHA, 1981, p.82). Com efeito, o *travelling* circular em torno dos corpos de Corisco e Rosa é desencadeado junto com cada inflexão do canto do soprano.

<sup>13</sup> “Ó mana deixa eu ir,/ó mana eu vou só/Ó mana deixa eu ir/para o sertão do Caicó.”

Três anos depois e num contexto histórico bem distinto, em *Terra em transe*, a música de Villa-Lobos ainda está presente, mas não atravessa todo o filme e divide a trilha musical com uma grande diversidade de outros gêneros: música de candomblé, um solo de bateria, um solo de violoncelo, canções, samba, *jazz* e mesmo outras peças do repertório clássico. No caso deste último, ouvimos trechos das óperas *O Guarani*, de Carlos Gomes, e *Otello*, de Verdi, mas com funções diferentes da música de Villa-Lobos e associados a personagens distintos.

Conforme lembra Guerrini Jr (2009), a canção *Tropicália* (lançada em 1968), de Caetano Veloso, um dos ícones do movimento, recebeu este nome do produtor Luiz Carlos Barreto em referência à obra de mesmo nome do artista plástico Hélio Oiticica, de 1967, na qual um caminho ladeado por plantas tropicais acabava num receptor de televisão. A junção do arcaico e do moderno constituiria uma alegoria tropicalista do Brasil. Ou seja, o Tropicalismo não se limita a glorificar o que seria a autêntica cultura brasileira e a sua suposta base rural, como no nacionalismo de Mário de Andrade, mas sim incorporaria o urbano e se apropriaria do produto estrangeiro de forma antropofágica.

Já na apropriação do tropicalismo e da antropofagia em suas obras, Glauber Rocha considera essas ideias como a coisa mais importante em sua época na cultura brasileira e conceitua o tropicalismo como “aceitação, ascensão do subdesenvolvimento [...]. Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades<sup>149</sup>”

<sup>14</sup> A citação é de um texto de 1969, mas consideramos *Terra em transe* como um ponto de partida para essas reflexões. Xavier (1993) lembra que, na sequência final do filme, o personagem Diaz usa um terno do século XX e um manto real do século XVII, misturando o moderno e o arcaico.

Realizado na época da Ditadura Militar brasileira, *Terra em transe* se passa num país fictício da América Latina, El Dorado, com políticos (Porfirio Diaz, em referência ao antigo ditador mexicano, que comandou o país durante anos até a Revolução Mexicana, em 1911) e donos de mídia (Fuentes) inescrupulosos e no qual somos guiados pela consciência do intelectual de classe média, Paulo Martins.

Além disso, em *Terra em transe*, há várias menções a um panamericanismo. Por exemplo, o fato de não se localizar a ação num país específico. Ou ainda, os nomes de Porfirio Diaz e Fuentes, mais próximos de hispano-americanos. Na verdade, Glauber Rocha escreveu, entre janeiro de 1965 e abril de 1966, o roteiro de *America nuestra*, não filmado. *Terra em transe* é, portanto, a fusão de dois roteiros: o inicialmente pensado para este filme (que se passaria no Brasil) e o de *America nuestra*, de onde o diretor tirou a localização em Eldorado, além dos nomes de Diaz (que era, originalmente, Manuel e não Porfirio) e Fuentes (AVELLAR, 1995).

Esse intercâmbio e o panamericanismo resultante no filme de 1967 está presente também na leitura por Paulo Martins do poema do argentino José Hernandez (do final do século XIX), *Martín Fierro*, em que se clama por “casa, escola, igreja e direitos”<sup>15</sup>, ou seja, aspectos a serem garantidos pelo político populista Vieira no filme<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> No texto original, "Es el pobre en su orfandá/de la fortuna el desecho,/porque nadies toma a pecho/el defender a su raza;/debe el gaucho tener casa,/escuela, iglesia y derechos".

2015 | v. 42 | nº 44 | significação | 113

presentes apenas quatro vezes no filme: no início e no final, o *Prelúdio das Bachianas Brasileiras* n.3 (de 1934), a já citada *Fantasia (Devaneio)* das *Bachianas* n.3 e a *Fuga* das *Bachianas* n.9 para orquestra de cordas (de 1945) - Tabela 2.

Trecho	Tempo	Peça musical	Momento no filme
1	7'49"-9'47"	Prelúdio (Ponteio) das Bachianas Brasileiras n.3	Enquanto Paulo, já baleado, dirige o carro com Sara e fala “[...], a impotência da fé”.
2	39'35"-41'37"	Fantasia (Devaneio), das Bachianas n.3	Paulo se questiona, junto a Sara, sobre o papel da poesia no mundo político.
3	77'59"-80'30"	Fuga, das Bachianas n.9	Durante o comício de Vieira, quando Paulo se afasta com Sara do meio da multidão.
4	101'16"-102'57"	Prelúdio (Ponteio) das Bachianas Brasileiras n.3	No término do flashback e do filme, com a morte de Paulo.

Tabela 2: Música de Villa-Lobos em *Terra em transe*

O *Prelúdio (Ponteio)* das *Bachianas n.3* começa a ser ouvido momentos antes do *flashback* de Paulo Martins e retorna quando voltamos também dele, no final do filme, como se a música de Villa-Lobos envolvesse todas aquelas lembranças de Paulo. Nas duas vezes, ouvimos a peça desde seu princípio, porém, na segunda vez, ela é interrompida cerca de cinco compassos antes do final do trecho 1 (da tabela 2) e, a seguir, com um salto de alguns compassos, vai para a parte *Piu mosso* da partitura até o fim, emendando com os créditos finais do filme. Não só a peça musical é a mesma, como também a sequência da morte de Paulo é reencenada (XAVIER, 1993) e a retomada de planos, embora não sendo os mesmos (e até com sentidos contraditórios, como na análise de Xavier), dá um sentido musical ao procedimento como um todo<sup>17</sup>.

Na primeira vez (trecho 1 da tabela 2), a música começa durante a fala de Paulo para Sara, após o plano em que ele dirige o carro mesmo baleado: “[...] a impotência da fé”. Vemos Paulo no planalto com a arma apontando para cima. O ruído da sirene da polícia desaparece e ouvimos só o *Prelúdio* das *Bachianas n.3*,

<sup>17</sup> Na composição musical, lida-se bastante com repetições e variações de materiais.



vemos os versos do poeta Mário Faustino na tela e ouvimos, então, a voz *over* de Paulo. Não há som de tiros e as sirenes também se calaram, mas a violência está inscrita nos versos de Faustino (“gladiador defunto, mas intacto”). A música e o longo plano só se interrompem quando Paulo evoca seu passado de alguns anos antes e o seu “deus da juventude, Dom Pofirio Diaz”.

Já na “reencenação do começo” do final do filme, “a montagem não interrompe o fluxo delirante de Paulo no momento exato em que é ferido [...]. Ao contrário, preenchemos agora o que lá foi suprimido pela montagem elíptica, seguimos suas associações em vertigem na primeira hora da agonia” (XAVIER, 1993, p.32). Agora a música começa já enquanto Paulo é baleado no carro, nas palavras “Não é possível esta festa de medalhas [...]” da voz *over* dele. Diferentemente do trecho 1, aqui, a música e a voz *over* de Paulo serão sempre acompanhadas por ruídos de tiros e sirene. A música e todos esses sons são interrompidos num único momento, em que ouvimos, pela primeira vez em toda sequência, a voz sincronizada do discurso inflamado de Diaz (“Aprenderão!”).

Os tiros, além de evocarem, no delírio de Paulo, a sua luta contra Diaz, são também símbolo da violência em todo o filme, inscrita nele igualmente pelos constantes solos de bateria<sup>18</sup>. A finalidade dessa justaposição sonora é explicada pelo próprio Glauber: “Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra [...]. Não é uma canção no estilo ‘realismo socialista’, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave” (ROCHA, 1981, p.87). Há uma falta de esperança, diferentemente do final de *Deus e o diabo*, um reflexo também da distinta situação política do Brasil.

A violência está também no conteúdo dos poemas recitados por Paulo e Sara durante o trecho 2, nos versos “Não anuncio cantos de paz” ou em “Devolvo tranquilo à paisagem / os vômitos da experiência”. A fantasia do título da peça de Villa-Lobos pode estar relacionada ao sonho de Paulo de unir a poesia à política, o que ele conclui, ao final da sequência, ser um mero devaneio: “A poesia não tem sentido [...]. As palavras são inúteis”.

Nesses três trechos com as *Bachianas n.3*, percebe-se, além dos ruídos, a importância do elemento sonoro das vozes, que, em *Deus e o diabo na terra do sol*, era só evidente em trechos com a voz do beato Sebastião (os trechos 3, 4 e 5 da tabela 1). Mais do que no filme anterior, em *Terra em transe*, a música de Villa-Lobos faz parte de um todo sonoro.

<sup>18</sup> Em trabalho final do curso de pós-graduação “Música e Cinema”, ministrado pela autora na UNIRIO em 2014, Christiano Galvão observa que a bateria está frequentemente em seqüências de tensão, agressividade e angústia.

Quanto às *Bachianas n.9*, a peça é bem menos grandiosa que a anterior e as utilizadas em *Deus e o diabo*, sendo tocada apenas pela seção de cordas da orquestra. Nessa obra, a antropofagia do próprio Villa-Lobos em relação a Bach se dá ainda mais claramente: não somente ele se refere a um compositor europeu do passado, como utiliza a fuga, forma barroca de composição baseada no contraponto.

Já O *Guarani* de Carlos Gomes e o *Otello* de Verdi estão associados ao personagem Porfirio Diaz e, talvez, ao “mau gosto operístico nas mansões milionárias” evocado por Glauber (AVELLAR, 1995, p.9). Com efeito, na primeira vez em que vemos Porfirio Diaz, ele está no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. As peças podem ser uma alusão ao nacionalismo pernicioso clamado pelos ditadores junto ao povo com o objetivo de permanecerem no poder.

De fato, tanto Carlos Gomes quanto Verdi foram compositores ligados ao Nacionalismo do século XIX. Embora escrevendo óperas em italiano e numa forma comum a compositores como o próprio Verdi, Carlos Gomes inseriu temas brasileiros no enredo, caso de *O Guarani*. Porém, os índios, tal qual no romance de origem de José de Alencar (outro expoente do nacionalismo romântico), figuravam “cheios de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, O. de, 1978, p. 16).

Numa alusão ainda mais direta, Oswald de Andrade dizia que “Carlos Gomes é horrível” (apud GUÉRIOS, 2003, p. 122), ou seja, incompatível com o projeto modernista das vanguardas de ruptura. Além disso, o próprio Glauber Rocha evocou a associação de *O Guarani* com a *Voz do Brasil*, o que é altamente significativo em época de ditadura militar, além de ter observado que usou a música de Carlos Gomes com intenção de paródia (ROCHA, 1981).

Em relação a Verdi, seu nome passou a ser símbolo da luta pela unificação italiana (Viva Emanuel Rei di Italia), assim como o *Coro dos Hebreus* de sua ópera *Nabucco*. No caso dos trechos de *Otello* utilizados em *Terra em transe*, a ária *Esultate* e o coro *Vittoria, Sterminio!* acompanham a briga entre Diaz e Paulo. Segundo Graham Bruce (1982), a música sugere a magnitude da luta e representa a tentativa de exorcismo do passado político de Paulo (sua ligação com Diaz).

Por sua vez, o populista governador Vieira está relacionado – ironicamente, como observa Bruce (1982) – ao povo, por meio do uso do samba, como no momento de seu comício. É aí que ouvimos também a *Fuga das Bachianas n.9* de Villa-Lobos, associada por Wisnik a uma dimensão trágica que se sobressai ao populismo<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Magalhães e Stam (1977) observam que a sequência inteira opera uma decomposição do populismo mostrada na própria disposição espacial do personagem Vieira: no início, ele está cercado pelo povo; ao final, ele e outros representantes políticos é que cercarão o líder sindical Jerônimo.

O político populista entoa seu discurso bacharelesco em meio aos passistas e à batucada, e cai no samba [...]. Junto com esse samba-clássico-doido as massas [...] começam a se deslocar e a câmera se aproxima do intelectual poeta-revolucionário e da militante [...], quando começam a soar impressionantemente os sons iniciais da Fuga das Bachianas brasileiras. Ali, entre a guerrilha e a festa, o carnaval político do ciclo populista, que marca a música de Villa-Lobos, atravessa e potencia, recupera a sua dimensão subjacente, que é a dimensão trágica (WISNIK, 1983, p.177).

Essa dimensão trágica é marcada pelo destaque dado à música de Villa-Lobos na sequência: o volume sonoro do samba diminui até cessar, enquanto a câmera se aproxima de Paulo e Sara e ouvimos a *Fuga* como uma alusão literal à tentativa de saída deles do meio da multidão. É como se, nesse momento, a música criasse ali o espaço do casal (MAGALHÃES; STAM, 1977) e nos permitisse entrar no mundo subjetivo do poeta, expresso pelos seus pensamentos em voz *over*. Os movimentos circulares desta primeira parte do trecho têm semelhança com os da cena de amor de Rosa e Corisco em *Deus e o diabo*, porém, os movimentos são menos da câmera e mais de Paulo e Sara.

Na segunda parte do trecho 4, já estando Paulo e Sara junto à balaustrada, fora do cerco da multidão, voltamos a ouvir o samba e os ruídos diegéticos, ao passo em que a voz *over* de Paulo dá lugar ao seu diálogo com Sara. Ela, ainda acreditando numa saída política para a crise, pede ao líder sindical Jerônimo que se manifeste. Então, conforme observado por Magalhães e Stam (1977), a música de Villa-Lobos volta a adquirir uma dimensão trágica durante a hesitação dele. Uma tragicidade ainda mais destacada pelo silêncio que se segue ao corte súbito a seguir de todos os elementos sonoros.

## Conclusão

Observamos que a característica da música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60 encena uma mudança que se dá na obra do diretor em geral: de um nacionalismo mais voltado para a busca de uma identidade nacional em direção a manifestações mais antropofágicas, devedoras do espírito das vanguardas de 22 e bastante características dos filmes feitos, posteriormente, pelo Cinema Marginal brasileiro.

Esse movimento já está presente em *Deus e o diabo na terra do sol*, se levamos em conta que o filme começa com as *Bachianas n.2* (peça considerada como parte de uma fase neoclássica da obra de Villa-Lobos) e termina com o *Choros*

Além disso, tanto *Deus e o diabo* como em *Terra em transe*, não se pode associar de forma simplista o uso da música de Villa-Lobos ao movimento nacionalista erudito e opô-lo ao candomblé, ao samba ou ao cordel como manifestações populares.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a música Villa-Lobos é tão importante que determinou a montagem de várias sequências, enquanto, em *Terra em transe*, ela faz parte de um todo sonoro de ruídos e vozes.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica, 1972.
- ANDRADE, O. de. “O Manifesto Antropófago”. In: Obras completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ARCANJO, L. *O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina* (Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Aléa): Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo: Editora 34, 1995.
- BRUCE, G. “Alma brasileira: music in the films of Glauber Rocha”. In: JOHNSON, R.; STAM, R. (org.). *Brazilian Cinema*. Londres, Associated University Press, 1982.
- GAREL, A.; PORCILE, F. La musique à l’écran. *CinémAction*, n.62, jan. 1992.
- GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- GUERRINI Jr, I. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- MAGALHÃES, M. R.; STAM, R. “Dois encontros do líder com o povo: uma desconstrução do populismo”. In: GERBER, R. et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- RUEB, F. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Compainha das Letras, 2001.
- SARACENI, P. C. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

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

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro moderno*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WISNIK, J. M. "Getúlio da paixão cearense". In: WISNIK, J. M.; SQUEFF, E. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

### Principais referências audiovisuais (em ordem cronológica)

DEUS E O DIABO na terra do sol. Glauber Rocha, Brasil, 1964.

TERRA EM TRANSE. Glauber Rocha, Brasil, 1967.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Rogério Sganzerla, Brasil, 1968.

submetido em: 01 09 2015 | aprovado em: 04 11 2015.