

# *Dossiê temático*



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 32, N. 2, JUL.–DEZ. 2019  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

# Villa-Lobos, identidade nacional e história no Cinema Novo: uma análise a partir de *Deus e o diabo na terra do sol*<sup>1</sup>

Luíza Alvim<sup>2</sup>

**RESUMO:** Partimos do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) para analisar a utilização de obras de Villa-Lobos nele e em outros três filmes do Cinema Novo brasileiro: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1968-1970). Estes três últimos tanto se relacionam entre si pela sua temática, quanto com o referido longa-metragem anterior de Glauber Rocha em diversas instâncias, como a musical e a suas associações de sentido ao que seria, para esses diretores, a identidade nacional. Mesmo com suas contradições, Villa-Lobos e sua música acabam se tornando muito representativos dessa identidade nos filmes do Cinema Novo, uma “alegoria da pátria”, como propôs Guerrini Júnior (2009).

**PALAVRAS-CHAVE:** Música no cinema. Villa-Lobos. Cinema Novo. Identidade nacional.

**ABSTRACT:** We consider as a starting point the film *Black God, White Devil* (Glauber Rocha, 1964) to analyze the use of Villa-Lobos' works in it and in three other films of the Brazilian Cinema Novo: *The Dare* (Paulo César Saraceni, 1965), *Entranced Earth* (Glauber Rocha, 1967) and *The Heirs* (Carlos Diegues, 1968-1970). These last three are related both to each other by their theme and to Glauber Rocha's previous feature film in several instances, such as the musical and its associations of meaning to what would be, for these directors, the national identity. Though their contradictions, Villa-Lobos and his music end up becoming very representative of this identity in the films of Cinema Novo, an “allegory of the nation” as proposed by Guerrini Júnior (2009).

**KEY-WORDS:** Music in cinema. Villa-Lobos. Cinema Novo. National identity.

<sup>1</sup> Este artigo recupera informações de outros dois artigos anteriores e fazemos uma atualização com achados recentes, além de revermos alguns conceitos.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ).

Relações entre Villa-Lobos, cinema e identidade nacional são observadas já durante a vida do compositor, quando ele foi responsável pela trilha musical de *O descobrimento do Brasil* (1937), filme de Humberto Mauro de caráter histórico sobre o episódio da chegada dos portugueses ao território brasileiro e seu encontro com os povos originários. A música de Villa-Lobos ainda esteve na trilha musical do filme *Argila* (1940) de Humberto Mauro, com as peças *O plantio do caboclo* (do *Ciclo Brasileiro*, de 1936-1937), *O canto do cisne negro* (de 1917) e o bailado *Mandú-Çarará*,<sup>3</sup> e *O canto do pajé* (de 1933) foi incluído no filme *O canto da saudade* (1952), do mesmo diretor. O primeiro filme traz à tona a cerâmica marajoara e o segundo, a temática rural e um protagonista sanfoneiro.

308

Porém, o que se nota nos anos 1940 e 1950 é um distanciamento de Villa-Lobos em relação ao cinema brasileiro e vice-versa. Além da aparente falta de interesse e de tempo do compositor para se dedicar à composição de música para cinema, ele era mal visto pelo campo cinematográfico por estar associado ao Estado Novo de Vargas: era o “som do Getúlio”, como disse Carlos Diegues (entrevista a Guerrini Júnior, 2009, p. 171). No entanto, em 1959, ano de morte de Villa-Lobos, suas obras, especialmente as compostas para o violão, são utilizadas em três curtas-metragens documentários considerados precursores do Cinema Novo brasileiro: *O poeta do Castelo* e *O mestre de Apipucos* (de Joaquim Pedro de Andrade) e *Arraial do Cabo* (de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro), documentários que, não por acaso, tratam de duas figuras importantes da literatura e do pensamento brasileiro – respectivamente, o poeta Manuel Bandeira e o sociólogo Gilberto Freyre –, além de, no caso de *Arraial do Cabo*, representar um movimento em direção ao “povo brasileiro”, representado por uma comunidade de pescadores, bastante devedor de preceitos do neorrealismo italiano.<sup>4</sup> A partir daí,

<sup>3</sup> Embora seja da mesma época do filme (1940), é mais provável que Villa-Lobos tenha composto a peça independentemente de seu aproveitamento no filme de Humberto Mauro (cuja exibição consta como tendo sido em 1942), que conta mesmo com um bailado.

<sup>4</sup> Cesare Zavattini, teórico importante do neorrealismo, invocava a necessidade de se

Villa-Lobos vai se tornar um compositor onipresente no Cinema Novo na década de 1960.<sup>5</sup>

Com efeito, Guerrini Júnior (2009) observou que a música de Villa-Lobos funcionou em muitos desses filmes como uma “alegoria<sup>6</sup> da pátria” até se tornar, como considerou o diretor Carlos Diegues (em entrevista a Guerrini Júnior), “uma espécie de ícone musical, de som típico do Cinema Novo” (Guerrini Júnior, 2009, p. 167). Desta forma, o Cinema Novo fez um resgate da música do compositor, pois seus diretores nela viram um projeto de busca da identidade nacional que se assemelhava aos ideais do movimento cinematográfico.

Diegues também observa que a música do compositor foi utilizada como ilustração de todo um contexto cultural e ideológico que esses diretores do Cinema Novo queriam transmitir.

No Cinema Novo, a música deixa de ser um elemento constitutivo da narração dramática, mas passa a ser um elemento constitutivo da própria origem cultural, ideológica do filme. [...No] Cinema Novo, mesmo quando a música tem um caráter sinfônico, orquestral, ela é muito mais detonadora de um universo cultural a que aquele filme pertence do que propriamente um suplemento da narração. [...] Quando o Glauber usa a *Bachiana* em *Deus e o diabo*, ele está querendo dizer mais alguma coisa do que simplesmente sublinhar a imagem que nós estamos vendo. Está realmente transferindo certas ideias sobre cultura brasileira para a imagem que você está vendo (Guerrini Júnior, 2009, p. 168).

309

O segundo longa-metragem de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), foi essencial nesse movimento de recuperação da música de Villa-Lobos e sua associação a questões identitárias nacionais, e é por

sair às ruas para conhecer o próximo (em geral, ele se referia às classes menos favorecidas), mesmo que preciso fosse fazer-se um “buraco na parede” para se chegar a esse conhecimento (Fabris, 2009).

- <sup>5</sup> É difícil precisar o limite final do Cinema Novo, sendo ele, para alguns teóricos, o início dos anos 1970. Em todo o caso, nos anos 1970, a música de Villa-Lobos se torna bem rara nos filmes desses diretores, com exceção dos de Glauber Rocha.
- <sup>6</sup> Guerrini Júnior (2009) não desenvolve o uso do termo polissêmico “alegoria” e acreditamos que esteja no sentido mais comum da figura de retórica cujo uso implica uma série de sentidos além do literal (pensemos na materialidade da música em si). Xavier (2016) desenvolve o termo a partir de filmes de Glauber Rocha, diferenciando a alegoria cristã, teleológica (como em *Deus e o diabo na terra do sol*), da alegoria moderna, sem tal sentido.

isso que nele nos centraremos para, então, analisarmos outras utilizações de música do compositor em filmes que, de algum modo, relacionam-se com ele, como *Terra em transe* (1967), também de Glauber Rocha, e *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, além de *Os herdeiros* (1970), de Carlos Diegues.

Esses três filmes também possuem uma relação clara entre si, pois fazem referência ao golpe que instaurou a Ditadura Militar no Brasil em 1964 e apresentam personagens angustiados. Do mesmo modo que aconteceu com o mal-estar criado pela associação de Villa-Lobos ao Estado Novo de Vargas, sua música também foi apropriada pela Ditadura Militar em sua propaganda. Porém, como relata Carlos Diegues, sua intenção, por exemplo, de recuperar em *Os herdeiros* a peça *Invocação em defesa da pátria*<sup>7</sup> (para soprano, coro misto e orquestra), composta por Villa-Lobos em 1943 e de caráter épico, foi num propósito de ressignificação tropicalista, algo que pode ser observado também no uso das *Bachianas brasileiras* n.º 3 e n.º 9 de Villa-Lobos por Glauber Rocha em *Terra em transe*.

310

*A Invocação em defesa da pátria* era muito ligada àquele momento mais nacionalista e mais parafascista do governo Getúlio Vargas. A gente sabia disso. Não há nenhum erro nisso. É metalinguístico, é uma coisa muito tropicalista nesse sentido: o uso de certos elementos que originalmente têm um valor e que você transforma num contexto novo em que você está colocando (Guerrini Júnior, 2009, p. 140).

<sup>7</sup> Embora Carlos Diegues relate em entrevista a Guerrini Júnior (2009) que insistiu junto ao colega Walter Lima Júnior que não usasse a música no filme *Brasil Ano 2000* (1969), da mesma época (ao que foi contrariado por Lima Júnior), alegando que *Os herdeiros* tinha sido concebido a partir dessa música e dela dependia, a peça, na verdade, já tinha sido utilizada por outro expoente do Cinema Novo, Joaquim Pedro de Andrade, nos créditos do documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova*, de 1967. É curioso como a mesma música serve à temática da construção da nova capital Brasília em dois filmes. Outra curiosidade é que as *Bachianas brasileiras* n.º 3 de Villa-Lobos também estão presentes nesse filme de 1967, assim como em *Terra em transe* (de Glauber Rocha), do mesmo ano, embora não sejam os mesmos movimentos (em *Brasília* é o terceiro, *Árial Modinha*, enquanto em *Terra em transe* são os dois primeiros, como analisaremos mais adiante no texto). Acreditamos que esses diretores do Cinema Novo, que trabalhavam muitas vezes em outras funções nos filmes dos colegas e se encontravam frequentemente, tenham trocado arquivos sonoros ou indicado peças musicais entre si.

É importante também observar que o uso de música preexistente do repertório de música de concerto foi bastante comum em outros cinemas novos, como na *Nouvelle Vague* francesa, em especial, nos filmes de Jean-Luc Godard. Esse procedimento levava a um barateamento dos custos de produção do filme, pois não mais haveria necessidade de contratar-se com toda uma orquestra, bastaria o pagamento dos direitos de autor e da gravadora e, muitas vezes, nem isso, quando o diretor usava as peças sem indicar a gravação utilizada (Alvim, 2017). No caso de Villa-Lobos, os diretores do Cinema Novo tiveram a seu favor a permissão da viúva do compositor da utilização de suas peças nos filmes (Guerrini Júnior, 2009). Também se revela um procedimento “autoral”<sup>8</sup> por parte do diretor, já que poderia escolher a música do filme, sem depender do trabalho do compositor.

Por outro lado, se compararmos o Cinema Novo brasileiro com a *Nouvelle Vague*, é significativo que não tenha havido nenhum direcionamento ou prevalência de compositores nacionais no movimento francês, diferentemente das questões identitárias com que se defrontavam os cinemanovistas brasileiros.

311

### ***Deus e o diabo na terra do sol: em busca do “povo brasileiro”***

A música de Villa-Lobos entrou no filme de um modo bastante anedótico, como relata Walter Lima Júnior (assistente de direção do filme) em entrevista (Guerrini Júnior, 2009), mas, ao final, acabou se firmando como parte de um desejo de transmissão, também pela música, da identidade nacional. Querendo mostrar as obras do compositor para Glauber Rocha, Lima Júnior e um outro 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

<sup>8</sup> Claudia Gorbman (2007) propôs o conceito de “música de autor” para essa música escolhida pelo diretor do filme, segundo o seu gosto pessoal.

tenha sido quem melhor “colocou todo o Brasil em termos de arte” (apud Guerrini Júnior, 2009, p. 127). Percebe-se que a entrada de Villa-Lobos no filme foi tão importante, que algumas sequências tiveram a montagem de suas imagens orientada pelos movimentos da música.

O filme se passa no sertão do Nordeste brasileiro, na primeira metade do século xx, quando muitos camponeses da terra assolada pela seca (como os protagonistas Manuel e Rosa) ora se voltavam para beatos (como a figura histórica de Antônio Conselheiro em Canudos, e, no filme, o beato Sebastião), ora para o cangaço (representado, no filme, pela figura de Corisco). Em meio a isso, há o personagem Antônio das Mortes, encarregado pelos fazendeiros de combater os cangaceiros.

312 Ao longo do filme, Glauber Rocha utiliza, de forma extradiegética (ou seja, não justificada na imagem), as seguintes obras de Villa-Lobos: três movimentos das *Bachianas brasileiras* n.º 2 (de 1930), outros três das *Bachianas brasileiras* n.º 4 em versão orquestral (composta em 1941, a partir da versão original para piano, de 1930), a *Ária (Cantilena)* das *Bachianas brasileiras* n.º 5 (de 1938), a peça coral *Magnificat Alleluia* (de 1958), o *Allegro non troppo* do *Quarteto de cordas* n.º 11 (de 1947) e o *Choros* n.º 10 (de 1926) (tabela 1). Portanto, embora a maior parte delas pertença à chamada fase neoclássica de Villa-Lobos (com um predomínio de utilização evidente das *Bachianas brasileiras*), há peças também das fases modernista e da última fase do compositor.<sup>9</sup>

<sup>9</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 1920: a da vanguarda modernista dos *Choros*; a terceira (1930-1945), a da criação das *Bachianas brasileiras*, corresponderia 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. Concordando com um delineamento geral em quatro fases, outros pesquisadores expressam diferentes interpretações de seus significados. João Vidal, por exemplo, não identifica no primeiro período uma “fase de formação” no sentido normalmente atribuído à expressão (isto é, com conotações de academicismo), mas antes uma fase em que Villa-Lobos teria procurado se projetar como compositor com formas ambiciosas e pretensões internacionalistas, tendo por caso o pós-wagnerismo de Vincent d’Indy e a influência precoce de Debussy; a fase seguinte seria marcada pela recepção de Stravinsky, a partir do que produziria música de vanguarda e alto teor nacionalista,

<b>Trecho</b>	<b>Tempo de início</b>	<b>Obra, parte</b>	<b>Sequência</b>
1	0'46"	Ária ( <i>O canto da nossa terra</i> ) das <i>Bachianas</i> n.º 2, começando em <i>Tempo di marcia</i>	Créditos iniciais
2	15'50"	Dança ( <i>Lembrança do Sertão</i> ) das <i>Bachianas</i> n.º 2	O coronel chicoteia Manuel; este revida e, depois, foge.
3	19'17"	Magnificat Alleluia	Enterro do corpo da mãe de Manuel e partida de Manuel e Rosa.
4	20'52"	Ária ( <i>Cantiga</i> ) das <i>Bachianas</i> n.º 4	Manuel e Rosa andam pela estrada.
5	24'03"	Coral ( <i>Canto do sertão</i> ) das <i>Bachianas</i> n.º 4	Após Manuel aceitar se juntar ao beato Sebastião.
6	33'01"	Dança ( <i>Miudinbo</i> ) das <i>Bachianas</i> n.º 4	Na briga dos cangaceiros com Antônio das Mortes.
7	78'42"	Ária ( <i>O canto da nossa terra</i> ) das <i>Bachianas</i> n.º 2, <i>Largo</i> do início; segue com o <i>Allegro non troppo</i> do <i>Quarteto</i> n.º 11	Após o batismo de Manuel por Corisco como "Satanás"; o massacre na fazenda.
8	82'56"	Magnificat Alleluia	Após Manuel castrar o fazendeiro.
9	84'07"	Choros n.º 10, parte inicial	Manuel e Rosa andam lentamente pela caatinga.
10	96'39"	Prelúdio ( <i>Canto do capadócio</i> ) das <i>Bachianas</i> n.º 2	O cego chega ao acampamento de Corisco após conversa com Antônio das Mortes.
11	107'46"	Ária ( <i>Cantilena</i> ) das <i>Bachianas</i> n.º 5	Corisco e Rosa se acariciam.
12	118'10"	Choros n.º 10, parte final	Manuel corre para o mar.

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



Além de Villa-Lobos, ouvimos de forma extradiegética peças para órgão de Bach<sup>10</sup> e as canções do compositor Sérgio Ricardo, com letra do próprio Glauber Rocha, imitando o cordel, que, como um coro grego, vai narrando a história e apresentando os personagens. Fora isso, temos os cantos da romaria diegéticos (justificados na imagem), representantes diretos da tradição popular.

É de se destacar que Bach foi o único compositor europeu a permanecer na trilha musical do filme – segundo a mesma entrevista com Lima Júnior (Guerrini Júnior, 2009), Glauber pretendia, inicialmente, lançar mão também de Beethoven e Brahms –, compositor já evocado pela própria série das *Bachianas brasileiras*. Tentando explicar, a seu modo, o porquê da composição dessas peças Villa-Lobos reivindicou um suposto “universalismo” do ambiente musical de Bach como “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).

314

Embora tal afirmação seja um tanto bombástica, comum ao modo de ser de Villa-Lobos, musicólogos fizeram aproximações semelhantes. Mário de Andrade (1972) observou que características da suíte, peça tão comum no Barroco de Bach, estão presentes na música interior do Brasil. Por esse motivo, como observa Arcanjo Júnior (2008), o estudioso as considerou como um instrumento adequado para um compositor brasileiro fazer música “universalisante”.

com aproximações complexas dos estratos da música indígena e popular urbana (comunicação oral em disciplina do PPGM-UFRJ em 2019); já na terceira fase, em que Villa-Lobos teria se volta ao neoclassicismo, Vidal percebeu tanto o reflexo de tendências então já amadurecidas no contexto europeu, em particular na Itália, quanto a influência, em compositores daquele continente e em Villa-Lobos, de seus respectivos contextos políticos (Vidal, 2017); sua última etapa, finalmente, seria marcada pela reutilização e síntese de todos os elementos anteriores, motivadas sobretudo pelo grande número de encomendas que recebe.

<sup>10</sup> Identificamos a peça na primeira ocorrência (interrompida e continuada pouco depois), como o coral n.º 17, *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* BWV 667, e, na segunda ocorrência, *Vater Unser in Himmelreich* BWV 737, provavelmente retiradas de um disco de 1963 (*Bach: 11 Chorals, Aux grandes orgues de la cathédrale Saint-Jean de Lyon*, com interpretação de Edouard Commette).

Como podemos ver na tabela 1, *Deus e o diabo na terra do sol* começa e termina com peças de Villa-Lobos, com as *Bachianas brasileiras* n.º 2 e os *Choros* n.º 10, respectivamente. De certo modo, podemos dizer que há um movimento, dentro do próprio filme, de uma fase do Cinema Novo mais voltada para a “descoberta do povo brasileiro” (representada pelas *Bachianas*) em direção a uma mais antropofágica e tropicalista (representada pelos *Choros*), de que *Terra em transe* é um marco. De fato, o *Choros* n.º 10 tem a inclusão de elementos de diversas fontes (por exemplo, indígenas e a canção popular *Rasga coração*) e prenuncia a diversidade sonora e estilística presente em *Terra em transe*, como veremos a seguir. No trecho final dele em *Deus e o diabo na terra do sol*, 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*”.

Apesar dessas diferenças, ambas as peças 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).

315

Além disso, o ritmo marcado do *ostinato* do piano no *Tempo di Marcia* da *Ária* da *Bachianas brasileiras* n.º 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 (da câmera e do personagem Manuel), aqui parece que estamos entrando cada vez mais no Sertão profundo. Mais ainda, como observa Siqueira (2014), a melodia utiliza uma escala modal, comum no Nordeste brasileiro.

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 protagonis-

ta 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 canto da romaria diegético: é como se eles freassem 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 Antônio 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 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. O *travelling* para a direita vai na direção da corrida de Manuel, assim como, depois da sobreposição dos *Choros* n.º 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. Na verdade, Manuel não chega ao mar, sendo sua imagem uma operação de montagem, como explica Ismail Xavier.<sup>12</sup> Mesmo assim, o filme tem um sentido otimista e o *travelling* para o mar prefigura a revolução, ainda que ela apareça apenas como uma utopia.<sup>13</sup>

Por outro lado, para Siqueira (2014), do ponto de vista musical, o trecho final dos *Choros* n.º 10 de Villa-Lobos aponta que não há saída. “A tônica final (redenção final) não ocorre e o narrador erudito que

<sup>11</sup> Citação a partir do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A letra de todas as canções de Sérgio Ricardo do filme foi escrita pelo próprio Glauber Rocha.

<sup>12</sup> Em palestra ministrada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 4 de março de 2015, com o título *Diálogo transnacional Brasil-México: um procedimento (o travelling) e seu valor figurativo em três momentos: o clássico, o moderno e o contemporâneo*.

<sup>13</sup> Observação feita pelo próprio Ismail Xavier na mesma palestra de 4 de março de 2015. Em texto mais antigo, Xavier observa que “a descontinuidade entre a presença do mar e o trajeto de Manuel confirma o hiato entre esse futuro que virá e sua experiência particular” (Xavier, 2007, p. 91), porém, essa mesma “brecha” faz com que a insurreição esteja “sempre no horizonte” (p. 110-111).

poderia apresentar uma possível confirmação de mudança, sopra em nossos ouvidos, com uma onomatopeia indígena, que as coisas estão como estão e, provavelmente, ficarão assim ainda por muito tempo” (Siqueira, 2014, p. 38).

Especialmente nesse final do filme, há uma tendência a fazer-se uma contraposição entre Villa-Lobos, como representante da tradição erudita, e o cordel revisitado de Sérgio Ricardo como elemento da tradição popular, porém Xavier (2007) aponta os problemas dessa oposição, já que a música Villa-Lobos é a reelaboração erudita de um repertório popular, enquanto o cordel de Sérgio Ricardo é também uma reelaboração erudita que “encena a popular e depura sua imitação para, na forma do folclore, cantar versos que tecem narrativa e comentário [...] Não é a própria *vox populi* que aí se manifesta” (Xavier, 2007, p. 115). De todo modo, a última palavra do filme pertence aos *Choros* n.º 10 de Villa-Lobos.

Em outras sequências, a música de Villa-Lobos está 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 Antônio 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). Danças de Villa-Lobos (*Lembrança do Sertão* e *Miudinho*) sublinham os dois primeiros trechos, de luta, numa sinergia entre som e imagem, ao mesmo tempo, facilitada pelo caráter rítmico da música.<sup>14</sup>

Em relação à obra coral sacra *Magnificat Alleluia*, é a única peça de Villa-Lobos repetida no filme, pois mesmo a *Ária* das *Bachianas* n.º 2 e os *Choros* n.º 10 não têm as mesmas partes ouvidas nos dois trechos em

<sup>14</sup> Maia e Azevedo (2016) consideraram esses momentos como aqueles em que Glauber se rendeu às regras do cinema clássico, em que música sublinha sentimentos. Preferimos o termo sinergia, até pensando na citação de Carlos Diegues do início do artigo, em que a música não estava ali só com função dramática, mas também revestida de aspectos ideológicos e funcionaria como “alegoria da pátria”. É claro que, para isso, faz-se necessário ter consciência de quem foi o compositor da obra e do que ele representava.

que estão presentes. Na primeira sequência em que a ouvimos (trecho 3), a peça tem um caráter referencial quanto às imagens, pois começa no enterro 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.

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 iconoclastico e chocante da peça sacra.

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.º 4 (trecho 4), ouvida logo depois do *Magnificat Alleluia* (trecho 3), durante a fuga dos protagonistas. Com efeito, ela se baseia na canção folclórica nordestina *Ó mana deixa eu ir*. Embora a letra<sup>15</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, diante da resistência de Rosa.

Já a *Cantilena das Bachianas* n.º 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. É uma das sequências (como as de luta, já mencionadas) em que a montagem das imagens, com giros da câmera e dos personagens, é baseada na música (Guerrini Júnior, 2009), algo confirmado pelo próprio Glauber Rocha (1981). Esta sequência será retomada de modo intertextual no filme seguinte que analisamos.

<sup>15</sup> “Ó mana deixa eu ir, / ó mana eu vou só / Ó mana deixa eu ir / para o sertão do Caicó”.

### Villa-Lobos como desafio

Em *O desafio*, de Paulo César Saraceni, peças de Villa-Lobos (a *Cantilena* das *Bachianas* n.º 5 e o *Prelúdio* das *Bachianas* n.º 4 em versão para piano) estão presentes em mais de um momento,<sup>16</sup> mas, num deles, faz referência explícita a *Deus e o diabo na terra do sol*, que funciona, tal como o próprio título diz, como um desafio.

O filme é de 1965, portanto, depois da instauração da Ditadura Militar e mostra um jornalista e aspirante a escritor, Marcelo, perplexo diante dos fatos. Ele mantém uma relação amorosa com Ada, mulher de um industrial, mas vê nos fatos políticos algo que os distancia, enquanto Ada acredita na força do amor dos dois. Os dois momentos em que ouvimos as peças de Villa-Lobos são desencadeados por monólogos de Ada falando de seus sentimentos, algo desafiante para Marcelo.

No primeiro trecho de Villa-Lobos, no quarto de Marcelo, Ada para em frente a um cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, enquanto ouvimos a *Cantilena* do trecho (mencionado anteriormente) das carícias entre Rosa e Corisco. A relação entre Ada e sentimento amoroso é duplamente evocada, mas, ao mesmo tempo, todo um momento de esperança do filme de 1964 é também conjurado pelo cartaz – que evidencia a figura de Corisco, do cangaceiro –, assim como pela música.

No segundo trecho, Ada e Marcelo estão sozinhos numa mansão de uma amiga e ouvimos o *Prelúdio* das *Bachianas* n.º 4. Como no trecho anterior, a música é também desencadeada por uma fala de Ada e temos um *flashback*, em que vemos os dois personagens na parte de fora da casa e, depois, andando entre ruínas de uma pensão. Logo após o término da música, ainda no *flashback*, Marcelo encontra versos contidos numa folha queimada de *Invenção de Orfeu*, poemas de Jorge de Lima. Vê-se, aí, a evocação da literatura brasileira, fonte para vários filmes do Cinema Novo, desde os clássicos do século XIX, como em *Capitu* (1968), também de Saraceni, até a literatura regionalista de José Lins do Rego, como em

319

<sup>16</sup> Villa-Lobos não é predominante nesse filme, em que abundam canções da chamada MPB, incluindo filmagens do show *Opinião*.

*Menino de Engenho* (Walter Lima Júnior, 1965), ambos contando também com peças musicais de Villa-Lobos.

### **Antropofagia e tropicalismo em *Terra em transe***

Em *Terra em transe*, a música de Villa-Lobos também está presente, mas divide a trilha musical com uma grande diversidade de outros gêneros: música de candomblé, solos de bateria, solos e duos de violoncelo, canções, samba, jazz e mesmo outras peças do repertório clássico (trechos das óperas *O Guarani* de Carlos Gomes e *Otello* de Verdi). Essa maneira de usar a música dentro de uma “colcha de retalhos” de citações é um procedimento do movimento tropicalista, algo que se fará ainda mais forte no Cinema Marginal, outro movimento do cinema brasileiro.

320

Conforme lembra Guerrini Júnior (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. Há, com efeito, uma grande ligação da Semana de 22 e seus manifestos com o Cinema Novo. E Villa-Lobos foi o único compositor a participar dela, embora, na época, suas peças fossem mais devedoras de Debussy, ou seja, de uma modernidade europeia.

Glauber Rocha considera as ideias da Semana 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>17</sup> (Rocha, 1981, p. 119).

<sup>17</sup> A citação é de um texto de 1969, mas consideramos *Terra em transe* como um ponto de partida para essas reflexões.

Realizado na época da Ditadura Militar brasileira, *Terra em transe* se passa num país fictício da América Latina, El Dorado, com políticos (Porfírio 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, um personagem que se assemelha ao Marcelo de *O desafio*.

Como em *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* começa também com uma tomada aérea do mar. Glauber Rocha (1981, p. 87) evocou uma continuidade entre os dois filmes (“*Terra em transe* é o desenvolvimento natural de *Deus e o diabo*: as pessoas chegam ao mar. Chega-se pelo mar à cidade [...]”) e, ao mesmo tempo, uma mudança: diferentemente da música da esperança do filme antes do golpe, os ruídos de metralhadora se sobressairão em 1967.

Além disso, em *Terra em transe*, há várias menções a um panamericanismo, algo bastante cogitado entre intelectuais naquela época. Por exemplo, o fato de não se localizar a ação num país específico. Ou ainda, os nomes de Porfírio 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 do roteiro inicialmente pensado para este filme (que se passaria no Brasil) com o de *America nuestra* (Avellar, 1995).

As peças de Villa-Lobos estão ligadas ao intelectual Paulo Martins e à namorada dele, Sara, estando presentes quatro vezes no filme: no início e no final, o *Prelúdio das Bachianas brasileiras* n.º 3 (de 1938), a *Fantasia (Devaneio) das Bachianas* n.º 3 e a *Fuga das Bachianas* n.º 9 para orquestra de cordas (de 1945) (tabela 2). O *Prelúdio (Ponteio) das Bachianas* n.º 3 é ouvido antes do início do *flashback* de Paulo Martins, que desencadeia o restante do filme, e retorna quando voltamos também desse *flashback*, no final do filme, como se a música de Villa-Lobos envolvesse todas aquelas lembranças de Paulo (que constituem o “corpo” do filme).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Há apenas um plano, no meio de filme, que nos lembra que tudo aquilo é um *flashback* de Paulo Martins.



Trecho	Tempo	Obra	Momento no filme
1	7'49" – 9'47"	<i>Prelúdio (Ponteio) das Bachianas n.º 3</i>	Enquanto Paulo Martins dirige o carro com Sara, após sua fala, "[...] a impotência da fé".
2	39'35" – 41'37"	<i>Fantasia (Devaneio) das Bachianas n.º 3</i>	Paulo se questiona, junto a Sara, sobre o papel da poesia no mundo político.
3	77'59" – 80'30"	<i>Fuga das Bachianas n.º 9</i>	Durante o comício de Vieira, quando Paulo e Sara tentam sair do meio da multidão.
4	101'16" – 102'57" 103'51" até o final	<i>Prelúdio (Ponteio) das Bachianas n.º 3</i>	No término do flashback e do filme, com a morte de Paulo.

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

322

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 *Più 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.

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.º 3, 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 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, preenchamos 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 presente em todo o filme, inscrita nele igualmente pelos constantes solos de bateria. 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.

323

A violência está também no conteúdo dos poemas lidos durante o trecho 2, em seus 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”.

Quanto às *Bachianas* n.º 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. Nesse caso em especial, a antropofagia do próprio Villa-Lobos se dá ainda mais claramente: não somente ele se refere a um compositor europeu do passado, Bach, como utiliza a fuga, forma barroca de composição baseada no contraponto.

Já as partes de *O Guarani* de Carlos Gomes e de *Otello* de Verdi estão associadas ao personagem Porfirio Diaz e, talvez, ao “mau gosto operístico nas mansões milionárias” que Glauber evocou (Avellar, 1995, p. 9). Com efeito, na primeira vez em que vemos Porfirio Diaz, ele está no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, enquanto ouvimos trechos da abertura d’*O Guarani*, talvez numa alusão ao nacionalismo pernicioso clamado pelos ditadores junto ao povo.

De fato, tanto Carlos Gomes quanto Verdi foram compositores ligados ao nacionalismo do século XIX, sendo que o brasileiro tinha uma escrita musical bastante verdiana, escrevendo em italiano, mas, de todo modo, inserindo temas brasileiros, caso de *O Guarani*. Porém, os índios, tal qual no romance nacionalista de origem de José de Alencar figuravam “cheios de bons sentimentos portugueses”, como dito no Manifesto Antropófago (Andrade, 1978, p. 16). Numa alusão ainda mais direta, Oswald de Andrade dizia que “Carlos Gomes é horrível” (apud Guérios, 2003, p. 122). Ou seja, era incompatível com o projeto modernista das vanguardas de ruptura com o passado. Além disso, a abertura do *Guarani* era a vinheta de abertura da Voz do Brasil (noticiário radiofônico de difusão diária em todas as emissoras brasileiras de rádio aberto). Tal fato é altamente significativo em época de ditadura militar e Glauber Rocha confirmou ter utilizado a música de Carlos Gomes com intenção de paródia (Rocha, 1981).

Além da abertura d’*O Guarani*, é também utilizado o seu início com o coro “*Dal piano al monte ognor*” durante o suposto documentário produzido por Paulo Martins para desmascarar Diaz. Na sequência seguinte, em que Diaz toma satisfação junto a Paulo por conta do documentário, ouvimos trechos do primeiro ato de *Otello* de Verdi: trechos de coro masculino culminando no *tutti* “*Dio, fulgor della bufera*” durante um monólogo furioso de Diaz, e, a seguir, durante a briga dele com Paulo, o solo de tenor “*Esultate*” (momento em que, na ópera, *Otello* anuncia a vitória de Veneza), seguindo do coro “*Vittoria! Sterminio!*”. Segundo Graham Bruce (1982), ao mesmo tempo em que a música grandiosa, nesse momento, sugere a magnitude da luta de Paulo com Diaz,

age como um comentário irônico sobre uma briga que, de fato, não tem grandes efeitos.

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.º 9 de Villa-Lobos, associada por Wisnik a uma dimensão trágica que se sobressai ao populismo.

O político populista entoava 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*.

Na segunda parte do trecho da *Fuga*, 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.

### **Os herdeiros, a música de Villa-Lobos e a história do Brasil**

Se em *Terra em transe*, a música de Villa-Lobos está ligada ao protagonista Paulo Martins e, de certo modo, também ao desenvolvimento do personagem intelectual dentro dos momentos anteriores e logo a seguir à instauração da Ditadura Militar brasileira, em *Os herdeiros*, a música de Villa-Lobos se associa também à história do Brasil, em especial, ao momento depois da Era Vargas, tendo seu ápice na sequência da fundação de Brasília em 1960. Na verdade, o filme abrange um período histórico grande, indo de 1930 até o início da Ditadura Militar. Seu personagem principal é Jorge Ramos, um jornalista que se casa com a filha de um fazendeiro durante o Estado Novo de Getúlio Vargas e, depois, a partir da volta de Vargas à presidência em 1951, permanece sempre ligado ao poder, apesar das mudanças políticas, fazendo todo tipo de aliança e traições.

326

Segundo o diretor Carlos Diegues, “*Os herdeiros* era um filme que você podia acompanhar de olhos fechados porque a trilha sonora [...] é toda uma reprodução da mesma história contada pelas imagens” (Guerrini Júnior, 2009, p. 175). Ele contém, portanto, um “resumo” da história da música popular brasileira, desde a Era do Rádio de Carmen Miranda e Dalva de Oliveira, passando por Odete Lara, chegando à Bossa Nova de Nara Leão e terminando com Caetano Veloso. No tocante à música de Villa-Lobos, Guerrini Júnior (2009) considera que Carlos Diegues não a utiliza na parte do filme que se passa na Era Vargas, porque haveria desse modo uma função referencial mais simplista da música ao tempo da ação diegética. Depois de sua presença nos créditos iniciais, a próxima incursão da música só acontece sobre a cartela “21 de abril de 1960”, data da fundação de Brasília. A partir daí até os créditos finais, há várias incursões dela.

*Invocação em defesa da pátria*, para soprano, coro misto e orquestra, foi escrita por Villa-Lobos em 1943, portanto, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, para quem o compositor trabalhava. É uma música definida como um “canto cívico e religioso” e a letra é do poeta Manuel Bandeira, em que podemos observar o louvor à natureza e à liberdade,

com uma prece contra os horrores da guerra (o governo de Getúlio já havia declarado guerra contra os países do Eixo), além de uma evocação de Canaã, a terra prometida do povo judeu, resvalando um sentido messiânico mais próximo da alegoria cristã, observada por Xavier (2016) em *Deus e o diabo*.

Destacamos, então, algumas sequências do filme em que ouvimos essa peça. A primeira é a já mencionada sequência da fundação de Brasília em 1960. Vemos Jorge Ramos, de costas, com as mãos dadas com a amante (interpretada por Odete Lara), andando em direção ao Palácio da Alvorada, enquanto ouvimos as exortações do antigo patrão de Jorge, Alfredo Medeiros (fora de campo), em prol de que eles juntem forças. A câmera inicialmente acompanha Jorge e a amante, até que, num corte, um plano conjunto (fixo, mas com alguns ajustes durante o plano) mostra os dois à direita do quadro. Medeiros aparece à esquerda, olha para o público, continuando sua argumentação, num modo de encenação brechtiano, semelhante à realizada por Glauber Rocha em *Terra em transe*. Depois disso, Medeiros se junta ao casal ao fundo, ficando à direita deles. Pela esquerda, na mesma linha, vem o personagem interpretado pelo ator francês Jean-Pierre Léaud, que recita um texto em francês e anda até parar de costas à esquerda do plano.

327

Tal enquadramento fixo nos lembra os que Ismail Xavier (2016) associa à alegoria moderna em filmes de Glauber Rocha, como *Terra em transe*. Com efeito, tudo nessa encenação d’*Os herdeiros* remete à alegoria: a roupa verde e amarelo de Odete Lara entre os dois homens (Jorge e Medeiros) de *smoking*, num indício de conciliação entre os dois, a presença do francês (como o “estrangeiro amigo” da letra da música), personagem excessivo, numa declamação inflamada de um texto que termina com “*la capitale de l’espoir*” (“a capital da esperança”), enquanto, na música, soprano e coro terminam junto cantando “a glória do nosso Brasil”.

Outros momentos da peça musical de Villa-Lobos marcam evocações dos dois filmes de Glauber Rocha aqui analisados (*Terra em transe* e *Deus e o diabo na terra do sol*). Um deles se passa no Theatro Municipal

do Rio de Janeiro, utilizado como locação em *Terra em transe*, mas nos centraremos em dois outros, que mostram *travellings* acompanhando as “corridas” do personagem Joaquim, filho de Jorge Ramos e que evocam o *travelling* da corrida de Manuel ao final de *Deus e o diabo*.

No primeiro, Jorge Ramos encontra Jorge Barros, seu velho companheiro do Partido Comunista, com quem discute uma possível aliança. A sequência termina com Jorge Barros dizendo “Você está certo, Jorge Ramos, mas, um dia, o povo...” e levantando o braço com o dedo indicador apontado para cima. Quem retoma essa proposição messiânica, mas de forma totalmente atravessada, é Joaquim, que é visto correndo para a esquerda, acompanhado por um *travelling*, ao som da *Invocação*. Porém, diferentemente do *travelling* de Manuel em *Deus e o diabo*, que é para a direita e nos leva até o mar, o *travelling* de Joaquim é na direção contrária. O personagem, embora com algumas aspirações ideológicas, tem como real objetivo desmascarar seu pai e sua associação às velhas oligarquias e aos poderosos do momento.

328

Joaquim também está longe da teleologia observada no final de *Deus e o diabo* por Xavier e seu sentimento está bem mais próximo ao de catástrofe do Paulo Martins de *Terra em transe*. Joaquim diz no bar, numa sequência seguinte, ao personagem de Léaud: “Eu vim pelo nojo da História. Como é possível viver...”. Outra sequência de “corrida” de Joaquim e *travelling* acontece após o suicídio do pai: ele corre para frente, em direção à câmera, marcando uma diferença fundamental em relação ao *travelling* de *Deus e o diabo*: não há aonde chegar ou qualquer expectativa. Mais do que a presença do sentimento catastrófico em Paulo Martins, Joaquim vai além em sua desesperança, capitulando perante o poder estabelecido, assumindo a herança do pai.

### Conclusão

Procuramos aqui ressaltar características de alguns filmes do Cinema Novo brasileiro dos anos 1960 relacionadas a buscas por uma identidade nacional e à relação com a história do Brasil, características estas presentes em sequências com peças musicais de Heitor Villa-Lobos, com-

positor onipresente nas trilhas musicais dos filmes da época. Tomamos por base o filme *Deus e o diabo na terra do sol* e todos os demais analisados se relacionam de alguma forma com ele.

Por um lado, houve uma identificação dos cineastas cinemanovistas ao projeto de Villa-Lobos da busca do “povo brasileiro”, incluindo elementos nacionais em suas composições. Por outro lado, mesmo que a música Villa-Lobos também pudesse ser identificada ao governo de Getúlio Vargas, ela foi ressignificada nos filmes, de modo a representar uma “alegoria da pátria” e a se relacionar com a história como um todo de um país em desenvolvimento.





## Referências

- Alvim, Luíza. *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60*. 2017. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica, 1972.
- Andrade, Oswald de. “O Manifesto Antropófago”. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- Arcanjo Júnior, Loque. *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, José Carlos. *A ponte clandestina (Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Aléa): Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- Bruce, Graham. “Alma brasileira: music in the films of Glauber Rocha”. In: Johnson, Randall; Stam, Robert (org.). *Brazilian Cinema*. Londres, Associated University Press, 1982.
- Fabris, Mariarosaria. “Neorealismo italiano”. In: Mascarello, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 5.<sup>a</sup> ed. Campinas: Papirus, 2009.
- 330 Gorbman, Claudia. “Auteur music”. In: Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence, Leppert, Richard (org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- Guérios, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- Guerrini Júnior, Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- Magalhães Rosa; Stam, Robert. “Dois encontros do líder com o povo: uma desconstrução do populismo”. In: Gerber, Raquel et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- Maia, Guilherme; Azevêdo, Euro. “Poéticas musicais em *Deus e o diabo na terra do sol*”. *Léguas & meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, ano 14, n. 7, 2016, p. 33-46.
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1981.
- Siqueira, André. *A Sonata de Deus e o diabolus: nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha*. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2014.

- Tacuchian, Ricardo. “Villa-Lobos e Stravinsky”. *Revista do Brasil: edição especial Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1, 1988.
- Vidal, João Vicente. “O neoclassicismo nacionalista italiano: Um contexto para as *Bachianas brasileiras*?” In: *Simpósio Villa-Lobos*, 3., 2017, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: USP, 2017. p. 100-119.
- Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- Xavier, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Xavier, Ismail. “Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha”. *IdeAs*, n. 7, 2016.
- Wisnik, José Miguel. “Getúlio da paixão cearense”. In: Wisnik, José Miguel; Squeff, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## **LUÍZA ALVIM**

Doutora em Comunicação pela UFRJ e em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com Pós-Doutorado em Música na UNIRIO. Curso de Graduação em Comunicação Social (habilitações Jornalismo e Cinema) e Mestrado em Letras na Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora substituta da Escola de Comunicação da UFRJ em 2014-15, realiza no momento novo Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Como pesquisadora, dedica-se às áreas de Cinema, Comunicação, Música e Literatura, em temas como música no cinema, estudos de som no cinema, cinema e outras artes. E-mail: [luizabeatriz@yahoo.com](mailto:luizabeatriz@yahoo.com)