

## ***A grande cidade (Carlos Diegues, 1966): filme e música em capítulos***<sup>1</sup>

## **The big city (Carlos Diegues, 1966): film and music in chapters**

*Luíza Beatriz Alvim*<sup>2</sup>

---

1 Uma versão inicial deste texto foi apresentada no 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em outubro de 2021.

2 Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Pós-doutorado em Música pela UFRJ, tendo recebido bolsa PNPd-Capes, sendo este artigo parte dos resultados da pesquisa. Atualmente, é professora substituta na Escola de Comunicação da UFRJ. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com.

**Resumo**

O filme *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues, é dividido em quatro capítulos por subtítulos, que correspondem a seus quatro personagens principais: Luzia, Jasão, Inácio e Calunga. Por meio de procedimentos de análise fílmica, demonstramos que as músicas do filme também podem ser divididas em capítulos, sendo mais relacionadas a cada um dos personagens. Essa divisão ocorre por gêneros musicais ou por um conjunto de músicas de um mesmo compositor (obras de Villa-Lobos para Jasão e, principalmente, canções populares para Inácio), além de demarcar o papel essencial dos personagens Luzia (elo entre os outros) e Calunga (o personagem-narrador) por sua associação com as duas músicas principais do filme: o "Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras", de Heckel Tavares, e o samba "A grande cidade", de Zé Keti.

**Palavras-chave**

Cinema Novo, música, Carlos Diegues, análise fílmica.

**Abstract**

The film *The big city* (1966), by Carlos Diegues, is divided into four chapters by subtitles, which correspond to its four main characters: Luzia, Jasão, Inácio, and Calunga. With procedures of film analysis, we demonstrate that the music in the movie can also be divided into chapters, and are more related to each one of the characters. This division occurs by musical genres or by music of the same composer (Villa-Lobos' works for Jasão and mainly popular music for Inácio), besides demarcating the essential role of Luzia (the link among the others), and Calunga (the narrator-character) by their association with the two main musical pieces of the film: the "Concerto for piano and orchestra in Brazilian forms", by Heckel Tavares, and the samba "A grande cidade", by Zé Keti.

**Keywords**

Cinema Novo, music, Carlos Diegues, film analysis.

## Introdução

O filme *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues, é dividido em quatro capítulos (desiguais em duração) por subtítulos, cada um correspondente a um de seus quatro personagens principais: Luzia, Jasão, Inácio e Calunga. O subtítulo do filme, *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe*, reforça a importância dos quatro personagens e a centralidade de Luzia em sua relação com eles.

Junto com essa divisão – que não restringe cada segmento apenas ao personagem por ele nomeado, visto que os quatro possuem relações entre si –, observamos que a música do filme também pode ser dividida em capítulos e relacionada a cada um dos personagens. Não chega a ser exatamente o procedimento, comum na música para cinema, de *leitmotiv*, pois não se trata aqui de determinado motivo musical associado a um personagem, mas a relação música-personagem/capítulo ocorre por unidades maiores de gêneros musicais ou por um conjunto de diversas músicas feitas por um mesmo compositor. Portanto, é um uso mais “estrutural” da música – algo que temos assim chamado e observado em outras cinematografias, principalmente em filmes de autor<sup>3</sup> (ALVIM, 2017a).

A música se mostra, dessa maneira, como um elemento essencial no entendimento da forma como um todo de *A grande cidade*, ainda que o estudo imanente das características musicais de cada extrato de música não deixe de ser desenvolvido no escopo desse artigo, trazendo à tona aspectos para a análise do filme a partir da análise de sua música e da relação dela com as imagens. Demonstramos, portanto, como a trilha musical de *A grande cidade* se divide “em capítulos” mais ou menos correspondentes aos do filme, além de evocar associações de significados relacionados a cada uma dessas partes e personagens.

Análises mais estruturais de filmes com base na repetição e variação (elementos fundamentais da forma musical) foram propostas por Bordwell e Thompson (2001), embora não necessariamente restritas ao uso da música. Para esses autores, o assunto

---

3 Tal preeminência da forma do filme está presente no “modo de narração paramétrico” de Bordwell (1985), definido pelo autor como aquele centrado no estilo. O grande exemplo de Bordwell é o filme *Pickpocket* (1959), de Robert Bresson, diretor considerado formalista (aqui não pensado em sentido pejorativo) e com estilo muito reconhecível.

da obra cinematográfica é muitas vezes moldado pela forma como é transmitido. Assim também consideramos, mas o nosso foco principal é a música.

A própria divisão do filme em capítulos com subtítulos (com nomes dos personagens) já sugere uma intenção estrutural por parte do diretor Carlos Diegues, assim como os locais de colocação da música-título (“A grande cidade”, composta pelo sambista Zé Keti e com letra do próprio diretor): um trecho no início do filme e dois perto do seu final. Embora nem o trecho do início nem os dois do final estejam nas verdadeiras extremidades do filme, consideramos que, ainda assim, essa música confere quase que uma moldura à “grande cidade” do filme, junto com o personagem-narrador brechtiano Calunga (interpretado por Antonio Pitanga). Calunga apresenta e fecha a obra, questiona o espectador, rompendo a quarta parede, sem deixar de ter seus próprios conflitos e relações com os outros personagens. No início do filme, encontra Luzia (Anecy Rocha), moça que chega do Nordeste atrás de seu noivo Jasão (Leonardo Villar). Perdida, sem conhecer ninguém, Luzia aceita a ajuda inicial de Calunga que a leva ao morro da Mangueira, onde mora Jasão, conhecido lá como “Vaqueiro”. Também a leva para a casa de Inácio (Joel Barcelos), trabalhador da construção e nordestino como ela, que a abriga.

Além da música-título, praticamente todo o resto da trilha musical é constituído de música preexistente, em sua maior parte de compositores brasileiros, muitos deles considerados dentro do espectro da música “clássica” (ou “de concerto”), como Villa-Lobos, Hechel Tavares e mesmo Ernesto Nazareth. A presença de música clássica foi o parâmetro que utilizamos no mapeamento de 75 filmes de oito diretores do Cinema Novo, dentre os quais, Carlos Diegues, pesquisa desenvolvida em nosso pós-doutorado. Nos filmes com uso de música clássica, havia uma predominância evidente de Villa-Lobos, como parte do projeto nacionalista dos diretores cinemanovistas (ALVIM, 2019). Porém o que percebemos a partir da análise fílmica de *A grande cidade* é que, embora Villa-Lobos esteja efetivamente muito presente, o que é mais saliente é a característica estrutural das divisões de filme e música em segmentos.

Em *A grande cidade*, há também um crédito ao compositor Moacir Santos (que fora responsável pela trilha musical de *Ganga Zumba*, longa-metragem de estreia

de Carlos Diegues em 1963) de “direção musical”. Ao que podemos inferir da entrevista de Diegues a Guerrini Júnior (2009), essa direção musical não se refere tanto à escolha das músicas presentes no filme, já que muitas são nomeadas pelo diretor Carlos Diegues como referências dele mesmo, tal como no conceito de “música de autor” de Claudia Gorbman (2007)<sup>4</sup>. Posteriormente, numa entrevista a Victor Hugo de Souza em 27 de julho de 2021, Diegues observou que Moacir teria dado “opiniões”, que teria sido um “assessor musical”, mas não detalha muito essa participação do músico, só acrescentando que gostaria de ter feito mais filmes com ele (CORTE..., 2021).

À pergunta, nessa mesma entrevista, sobre a razão de ter saído do trabalho com um compositor para o uso de música preexistente, Diegues respondeu que foi porque, nesse filme, “estava muito mais interessado num registro musical do Rio de Janeiro do que numa descrição sentimental do que estava acontecendo na tela [...]; a música é muito mais o resultado de uma coleção de ideias para ilustrar a música carioca” (CORTE..., 2021)<sup>5</sup>.

A característica do uso de música preexistente foi muito comum no cinema dos anos 1960, como demonstrado no trabalho de Hubbert (2014), centrado no cinema estadunidense, e em nossa pesquisa sobre a *Nouvelle Vague* (ALVIM, 2017a). No caso do Cinema Novo, como já mencionado, foi particularmente importante o uso da música de Villa-Lobos, que representava, de certa forma, uma “alegoria da pátria” (GUERRINI JÚNIOR, 2009), algo que se coaduna tanto com a presença da música do compositor no filme em questão quanto com a afirmação de Carlos Diegues na entrevista de 2021 e outras com Guerrini Júnior (2009).

É importante dizer que pouco se escreveu especificamente sobre a música de *A grande cidade*, o que é dificultado pela falta de informação nos

---

4 O “autor” do conceito de Gorbman (2007) se refere ao diretor do filme e a “música de autor” corresponde a uma escolha do diretor, muitas vezes, associada ao seu gosto pessoal. Outra característica que se agrega a esse conceito, como demonstra Gorbman, é quando o diretor escreve a letra de uma música utilizada no filme, tal como foi o caso de Diegues na canção “A grande cidade”, de Zé Ketí.

5 Na mesma entrevista de 2021, Carlos Diegues comenta que, na época, queria que seu longa-metragem posterior, *Os herdeiros* (1968-1970), tivesse música de Tom Jobim e chegou a chamá-lo. Porém, como o músico foi para os EUA, o contato ficou difícil. Em vista disso, Diegues usou Villa-Lobos (especificamente, a obra *Invocação em defesa da pátria*) nos lugares onde estariam as músicas de Jobim. Para saber mais sobre a música desse filme, ver em Alvim (2019) e Guerrini Júnior (2009).

créditos dos filmes da década de 1960 e mesmo em materiais de produção. A entrevista de Guerrini Júnior (2009) com o diretor do filme é um material valioso, mas só conseguimos a identificação quase total (inédita em sua extensão) com o uso de programas como Shazam e SoundHound<sup>6</sup>. Tendo em vista o caráter inédito do mapeamento, consideramos válida a inclusão de tabelas no corpo do texto com a indicação das obras musicais, seu momento de início e de fim, além de uma mínima descrição que permita ao leitor melhor identificar cada um deles no filme.

Para testar nossa hipótese, dividiremos também o artigo nas partes do filme. Buscaremos as associações de músicas específicas ou de um conjunto de obras de um compositor ou gênero a determinada personagem, atentando para significados, traços que essas músicas trazem de seu contexto original extrafílmico, além de possíveis relações intertextuais que evocam. Nas análises, também nos atentamos para elementos musicais, como tonalidades, andamentos, timbres, instrumentação e caráter das obras musicais utilizadas em suas relações com as imagens.

### **Primeira parte: Prólogo e “LUZIA”**

A primeira parte do filme é a de mais longa duração. Depois de um prólogo de apresentação do filme por Calunga, começa a primeira parte propriamente dita, com o subtítulo “LUZIA”, na chegada da moça à “grande cidade” do Rio de Janeiro. Além de ser centrada na relação de Luzia com Calunga, essa primeira parte funciona também como apresentação dos outros dois personagens principais, Jasão e Inácio. Por isso mesmo, musicalmente, há maior variedade de gêneros e peças musicais (Tabela 1), algumas das quais, como o “Estudo para violão nº 11”, de Villa-Lobos, os sons percussivos relacionados a Jasão e músicas nordestinas serão retomadas nas outras partes, sendo associadas aos outros personagens.

---

6 Shazam e SoundHound são programas disponíveis como aplicativos para celulares, que identificam gravações de músicas. É necessário, portanto, que a gravação esteja na rede e, por isso, nem sempre são ferramentas eficientes, dependendo, em trabalho de mapeamento, por exemplo, de conhecimentos próprios do pesquisador e de outros caminhos.

Tabela 1: Músicas do Prólogo e da parte "Luzia"

Tempo	Música	No filme
2'28" – 3'05"	Meio do "Ponteio" (II) do Concerto de Heckel Tavares	Calunga corre pela cidade.
3'19" – 4'53"	Início da "Modinha" (I) do Concerto de Heckel Tavares	Créditos. Chegada de Luzia. (LUZIA)
4'53" – 5'40"	"A grande cidade", de Zé Keti	Compositor Zé Keti aparece no final.
7'28" – 8'14"	Solo de piano da "Modinha" (I) do Concerto de Heckel Tavares	Calunga vê que o feirante percebeu o roubo e vai atrás de Luzia.
9'18" – 9'33"	Compassos 9-18 de "Ponteio" (II) do Concerto de Heckel Tavares.	Calunga fala com Luzia.
9'50"	"Walk on by", Dionne Warwick.	Luzia no apartamento em Ipanema.
11'40" – 12'14"	"Estudo para violão n. 11", Villa-Lobos (parte Lento)	Luzia olha foto de Jasão.
12'38" – 13'07"	Pastoril ("O meu partido são os dois cordões") e cantiga "Capineiro"	Mulher cantando em frente a vitrine de loja.
13'07" – 13'44" 13'54" – 14'20"	Música de cravo (?)	Calunga e Luzia no Passeio.
14'30"	Música afro-brasileira ("Poeira me pegou, meu irmão")	Calunga fala com Luzia em frente ao chafariz.
14'53" – 15'07"	Música de flauta (modinha?)	Calunga e Luzia olham estátua de Castro Alves.
17'25"	Canção (de rádio?) com sonoridade antiga	Calunga sozinho, Luzia foi embora.
17'39"	Percussiva, ritmo de samba	Calunga sambando.
18'03"	Samba (cantado), diegético	Pessoas sambando na quadra.
18'54" – 20'07"	Percussiva com sons eletrônicos (?)	Jasão
20'07"	Samba (cantado)	Pessoas sambando na quadra.
21'58" – 23'13"	"Ponteio" (II) do Concerto de Heckel Tavares – início do piano, no meio.	Luzia chora, Calunga tenta consolá-la e beijá-la.
23'13"	Música afro-brasileira ("Poeira me pegou, meu irmão")	Calunga com Luzia no parque. Ele canta.
27'39"	Músicas nordestinas (várias)	Luzia com Inácio na construção

Fonte: elaboração própria.

Embora a parte tenha seu nome, não se pode dizer que Luzia tenha um tema, música ou gênero só para si. É uma personagem feminina que chega para entrar em diferentes relações com os três personagens masculinos (tal como na raiz de seu nome, podemos considerar que a personagem irradia "luz" para essas relações): a amizade resabiada com Calunga, a tentativa do resgate do relacionamento amoroso com Jasão e a tentativa fracassada de um novo amor com Inácio. Tanto o "Estudo para violão n. 11" de Villa-Lobos quanto o *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras* de Heckel Tavares (não havendo diferença se é o seu primeiro ou segundo movimento,

respectivamente, “Modinha” e “Ponteio”, sendo diversos os trechos utilizados) se associam, respectivamente, às relações de Luzia com Jasão e dela com Calunga.

O “Estudo n. 11” de Villa-Lobos<sup>7</sup> é ouvido quando Luzia, após sair do apartamento de Ipanema, vê com saudade uma foto do noivo, que é enquadrada com destaque na imagem (na montagem elíptica, o plano da foto vem quando Luzia está ainda dentro do elevador e, a seguir, podemos ver a moça olhando para a foto na entrada do prédio). É o início do estudo, de andamento lento, com a melodia melancólica apresentada pelo violão nas cordas graves, em tonalidade menor<sup>8</sup>, corroborando com o sentimento da personagem.

Já o *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras*, de Heckel Tavares (composto em 1938), acaba sendo também, junto com o samba “A grande cidade”, um tema do filme como um todo e, talvez, a música com mais relação com Luzia. É a primeira e a última música ouvida no filme, mesmo que sejam movimentos distintos do concerto. Carlos Diegues nos indica, em entrevista, a relação de amizade entre seu pai e o compositor, alagoano como o diretor e sua família.

Eu ouvi o *Concerto em formas brasileiras* pela primeira vez muito antes de eu fazer *A grande cidade*, porque meu pai me levou na casa de Heckel Tavares que era aqui na Gávea e ele botou o disco recém-gravado. E eu usei sobretudo a *Modinha*, que é o trecho mais bonito. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 174)

Essa relação pessoal e afetiva já explicaria muito da presença da música no filme, embora não tenha sido a primeira vez que este concerto fora usado no cinema brasileiro. Humberto Mauro o utilizara no seu filme *Argila* (1942), em que aparecia a temática, também brasileira, da cerâmica marajoara, além de que o segundo movimento, “Ponteio”, é o título de um dos filmes que Mauro fez em 1941 para o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), em que vemos o próprio Heckel regendo a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro, com solo de Souza Lima ao piano. Comum à característica pedagógica dos filmes do Ince, o filme de Mauro explica, numa cartela, a relação do

---

7 Esse mesmo estudo é um dos que ouvimos na sequência da pescaria em *Arraial do Cabo*, curta-metragem de 1959 de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro (ALVIM, 2017b), que alguns consideram como o início do Cinema Novo.

8 Dentro das convenções aceitas na música de cinema, tons menores tendem a expressar sentimentos de tristeza, como é o caso dessa sequência.

“Ponteio” de Tavares com os ponteios de viola do Nordeste brasileiro e vemos, então, Heckel Tavares<sup>9</sup> observando um violeiro e, a seguir, escrevendo sua partitura.

Embora em outro artigo tenhamos buscado demonstrar relações de intertextualidade do Cinema Novo com a filmografia de Humberto Mauro por meio de citações musicais (ALVIM, 2021), acreditamos que, aqui, seja menos esse caso e mais a relação pessoal de Carlos Diegues com a música de Heckel Tavares. Além disso, o diretor considera esse concerto, junto com o restante da trilha musical do filme, uma “redescoberta da música brasileira, não só na exposição de alguns compositores contemporâneos [...], mas também a recuperação de muita coisa do passado” (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 167).

Diegues também observa que usou essa música em *A grande cidade* para “dizer alguma coisa sobre o universo cultural e político [...] naquele momento [...]. E também refletindo os sentimentos dos personagens.” (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 168). Assim, a grandiosidade romântica<sup>10</sup> da música de Tavares toma as imagens e está em sinergia com os sentimentos de apreensão, ansiedade e descobertas de Luzia, e também com a agitação vivaz e o interesse amoroso pela moça de Calunga.

O personagem Calunga tem uma multiplicidade de funções no filme, além de ganhar uma parte para si ao final. É um narrador brechtiano, voltando-se para o espectador, rompendo a quarta-parede, mas é também um personagem mediador entre os outros, como considera Carolinne Mendes da Silva (2013). Não é à toa que o personagem está no prólogo e no final do filme.

Assim, se Calunga é o cicerone de Luzia por introduzi-la à cidade grande, ele também é cicerone do espectador ao apresentar o que há de notável no Rio de Janeiro quando conversa diretamente com a plateia no início do filme. Se Calunga é o mestre de jogo que realiza a ligação diegética entre Luzia, Jasão e Inácio – participando apenas indiretamente das ações transcorridas entre eles – ele também faz a ligação entre o espectador e os personagens do filme. (SILVA, 2013, p. 95)

9 Heckel Tavares era um compositor que transitava entre o erudito e o popular, algo que pode ser observado nos próprios títulos dados aos movimentos de seu concerto.

10 O concerto de Heckel Tavares é considerado o único concerto brasileiro para piano dentro da estética romântica/pós-romântica. Nesse aspecto, vemos um traço do contexto original da música passado para o filme.

Calunga não tem um tema musical para si, sendo associado a várias músicas, mas é de se observar que muitas das presentes na primeira parte do filme trazem a marca afro-brasileira: o samba de Zé Keti, os da quadra da escola de samba no Morro da Mangueira, ou o ponto de catimbó cantado duas vezes por Calunga: "Poeira me pegou, meu irmão...". O próprio nome Calunga tem, como um de seus significados, a designação de descendentes de escravos fugidos e libertos que formaram comunidades autossuficientes no Brasil central (COELHO, 2008), podendo também designar uma divindade secundária de culto banto ou uma boneca de madeira utilizada no maracatu (SILVA, 2013).

A relação com a cultura popular e, mais ainda, com a cultura popular nordestina, também é resgatada por Diegues nessa parte do filme. Andando com Calunga na cidade, Luzia vê uma mulher em frente a uma vitrine de loja e cantando. Como se estivesse hipnotizada pelo canto, ela se detém para ouvir a mulher. Primeiro, ela canta um pastoril, "O meu partido são os dois cordões". Depois, emenda com a cantiga sobre uma menina enterrada viva, no conto popular "A madrasta" ou "A menina e a figueira": "Capineiro de meu pai/ Não me cortes meus cabelos/ Minha mãe me penteou/ Minha madrasta me enterrou/ Pelo figo da figueira/ Que o passarim beliscou". Essa cantiga será retomada por Diegues com um papel essencial em seu filme *Joana francesa* (1973), cantada por Fagner<sup>11</sup>.

Já o jazz de Dionne Warwick, "Walk on by", ouvido diegeticamente no apartamento de Regina (Maria Lúcia Dahl) em Ipanema, para onde Luzia vai logo no início do filme para saber de Jasão e tentar um emprego, funciona como símbolo da alienação da alta burguesia urbana, uma associação comum com o jazz estrangeiro no cinema brasileiro da época.

### **Segunda parte: "JASÃO"**

Na parte com o subtítulo "Jasão", chama atenção a predominância absoluta de obras do compositor Heitor Villa-Lobos (Tabela 2). Além do "Estudo para violão n. 11", ouvido em cenas de Jasão com Luzia, há duas peças do compositor

---

11 Diegues (2014) diz que ouvia essa canção desde criança, em Alagoas.

da segunda metade dos anos 1920: *Rudepoema* (de 1926) e a *Mazurka-Choro* (inicialmente publicada em 1928).

Tabela 2: Músicas na parte "JASÃO"

Tempo	Música	No filme
28'48" 29'48"	Percussiva com sons eletrônicos (?)	Jasão correndo. "JASÃO". Menino pego pela polícia
30'08" – 30'43"	"Rudepoema", Villa-Lobos	Jasão sobe escadas.
30'44"	Um bolero (?)	Calunga dança só no baile
35'17" – 36'55"	"Estudo para violão n. 11", Villa-Lobos (parte <i>Poco meno mosso</i> )	Jasão e Luzia se beijam. Imagens do Rio.
37'57"	Percussiva com sons eletrônicos (?)	Jasão atira no carro de senador.
43'58" – 44'36"	"Estudo para violão n. 11", Villa-Lobos (parte Lento)	Jasão se explica para Luzia
46'12" – 46'51"	"Mazurka-Choro", Villa-Lobos	Despedida de Jasão e Luzia

Fonte: elaboração própria.

Como já nos referimos em trabalhos anteriores, reportando-nos às observações de Guerrini Júnior (2009), o emprego de obras de Villa-Lobos por diretores do Cinema Novo representava, para eles, um símbolo da identidade nacional, tal como relatado por Diegues em entrevista:

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)

O *Rudepoema* é uma peça da fase mais "modernista" de Villa-Lobos dos anos de 1920<sup>12</sup>. É também a única peça para piano associada a Jasão e é ouvida quando ele, fugindo da polícia, sobe escadas e chega até seu barraco. Embora seja uma obra

12 Para saber mais sobre as fases da carreira de Villa-Lobos, ver em Alvim (2019).

extremamente virtuosística (foi dedicada a um grande virtuose da época, o pianista Arthur Rubinstein), o trecho do *Rudepoema* colocado no filme (“*Modéré presque lent*”, “Moderato quase lento”) tem caráter meditativo, corroborando o misterioso Jasão andando vagarosamente e pensativo. A melodia, constituída inicialmente por notas dissonantes quanto ao seu acompanhamento de acordes em ostinato em sonoridade *piano*, aumenta a melancolia, seguida com uma escala descendente.

Com Jasão dentro do barraco e olhando para o menino que o havia auxiliado na contravenção, a melodia começa a ficar mais consonante com o acompanhamento, mas, nisso, é interrompida para a música de dança na sequência do baile. Não se dá muito tempo ao espectador para uma identificação maior com Jasão, que poderia ser conferida com um maior tempo concedido a ele e à música nessa sequência – inclusive, ela é terminada no *close* do menino e não em Jasão. É de se pensar que, embora Diegues tenha escolhido esse trecho mais meditativo do *Rudepoema*, ele tenha se lembrado da obra pelo lado “selvagem” (uma associação possível a Jasão) com que ela é referida (há mesmo essa indicação na partitura), um possível traço do contexto original da música remetido ao filme.

Quanto à *Mazurka-Choro* e à série dos *Estudos*, são peças para violão e pertencentes a uma transição da obra de Villa-Lobos de sua fase modernista para a “fase neoclássica” das *Bachianas Brasileiras*<sup>13</sup>. No filme, elas se associam à relação de Jasão com Luzia. O violão é um instrumento que, dentro do contexto brasileiro, foi inicialmente associado à malandragem e à marginalidade, mas também à vida urbana do início do século XX – época em que Villa-Lobos aprendeu a tocá-lo às escondidas (seu primeiro instrumento foi o violoncelo) –, diferentemente da viola caipira. Lima (2016) observa que, embora o violão já fosse considerado um signo de “brasilidade” e amado pelas camadas médias, ainda era, no início do século XX, um instrumento apartado das salas de concerto e mesmo dos salões e bailes, ambientes por onde Villa-Lobos circulava com seu violoncelo.

Jasão é uma pessoa temida e procurada pela polícia, está na marginalidade, precisa se esconder e pede a Luzia para se afastar dele para que não corra perigo.

---

13 No caso da “Mazurka-Choro”, ela é a primeira parte da *Suíte Popular Brasileira*, publicada numa versão em 1928, no mesmo período em que foram compostos os *12 Estudos* para violão, e publicada em 1955 em nova versão. No entanto, é importante atentar que a “Mazurka-Choro” tem origem numa peça para violão de Villa-Lobos, *Simples*, de 1911 (LIMA, 2016).

A marginalidade poderia ser mais um sentido evocado pela presença das músicas de violão no filme, porém as obras de Villa-Lobos têm uma melancolia e um grau de dificuldade técnica muito grandes (especialmente o “Estudo n. 11”), que resvalam um classicismo (pensemos que Villa-Lobos, com sua série dos *Estudos*, estava se inspirando no *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach). Não nos parece irrelevante o nome “Jasão” e a escolha de um ator de teatro shakespeariano, Leonardo Villar, como seu intérprete. O discurso que o personagem faz para Luzia dentro do seu casebre é digno de um monólogo de teatro clássico.

O próprio nome “Jasão” indica essa pertinência ao mundo clássico: na Mitologia grega, é o herói que, ao conquistar o Tosão de ouro, traz também Medeia, com quem tem dois filhos, mas, ao se instalar em Corinto e com intenção de casar com a filha do rei, repudia Medeia. Como observa Carolinne da Silva (2013), tal qual o Jasão da mitologia, o da *Grande cidade* sai de seu local de origem sem intenção de voltar. Maria Cecília Coelho (2008) acrescenta que, assim como o herói grego quebra um juramento ao aceitar novas núpcias, a fraqueza de caráter do Jasão de Diegues está no fato de fugir ao ver Luzia pela primeira vez na quadra da Escola de Samba da favela. Por outro lado, apesar do refinamento, Jasão permanece ligado à violência e mata um senador. Na sequência do assassinato, voltam os sons percussivos já ouvidos, que funcionam como um *leitmotiv* das atividades ilícitas do personagem.

Analisando com mais detalhes o “Estudo n. 11” para violão nessa parte do filme, observamos sua presença quando, durante a conversa em que Luzia questiona Jasão sobre o abandono da religião, ele a beija ao final e ela se entrega ao abraço do amado. No corte, ainda ouvimos a música quando vemos Jasão no local do assassinato do senador, com a paisagem do Rio de Janeiro, com o morro do Pão de Açúcar que vimos no primeiro plano do filme. Jasão beija Luzia como numa despedida e a parte “*Poco meno mosso*” do “Estudo n. 11” traduz musicalmente o estado de agitação (embora, na indicação de andamento, seja “um pouco menos mexido” que o “Animato” anterior, mantém a mesma figuração rítmica) e submissão ao destino de Jasão (esse aspecto corrobora o caráter trágico do personagem, no sentido grego da impossibilidade de se

escapar ao destino). Ainda que não seja o mesmo trecho ouvido no início do filme, o tema musical é retomado.

A inexorabilidade do destino é enunciada por Jasão a Luzia pouco antes de ouvirmos a próxima incursão do “Estudo n. 11”: “Quando a morte é chamada, pega a gente onde estiver” ou “A gente nasce de um jeito que só tem sossego quando morre”. Luzia tinha chegado com a sua mala para viver com Jasão, mas ele lhe pede para ir embora, consciente de sua morte próxima. Ouvimos o mesmo trecho do “Estudo n. 11” de sua primeira incursão no filme, a melodia em mi menor apresentada pelo violão em andamento lento. Jasão se recorda do passado feliz com Luzia no sertão, uma memória de outros tempos, assim como a imagem de Jasão que Luzia trouxera com ela na foto.

Depois dessa breve incursão do tema do “Estudo n. 11”, segue-se uma grande alteração entre a suplicante Luzia e o cético Jasão, ao final da qual ele abre a janela para a favela e irrompe: “Você acha que pode surgir alguma coisa disso?”<sup>14</sup>. Logo a seguir e acompanhando a descida de Luzia do morro junto a Jasão, ouvimos a “Mazurka-choro” de Villa-Lobos e um diálogo *over* (eles estão de boca fechada) entre os dois personagens. A parte da música é a sua primeira seção, que funciona como refrão. A melodia é simples<sup>15</sup> e a música em tonalidade menor (lá menor) dá um caráter triste à despedida dos dois.

Observamos que não é só o nome “Jasão” que faz menção à tragédia grega: essa sequência, assim como todo o desenvolvimento do personagem, funciona como uma reinterpretação do mito de Orfeu<sup>16</sup>, tal qual observou Maria Cecília Coelho (2008). Ao invés da descida ao inferno (a catábase) de Orfeu para resgatar a amada Eurídice no mito grego, em *A grande cidade*, Luzia sobe ao morro para tentar resgatar Jasão e depois desce com ele ao som

14 A postura cética de Jasão quanto à possibilidade de que o “povo” tome as rédeas de seu destino é semelhante à do jornalista Marcelo em *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e à do poeta Paulo Martins em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). A diferença é que Jasão é supostamente um personagem do povo, um retirante nordestino. A postura do personagem e a interpretação do ator Leonardo Villar corroboram sua estranheza em meio àquele ambiente.

15 “Simples” era o nome que a “Mazurka-Choro” recebeu na versão de 1911, quase igual, porém antecedida por uma introdução (LIMA, 2016). O autor observou que, na partitura de 1911, Villa-Lobos escreveu a seguinte observação: “Esta música é para se dar como estudo; não considero absolutamente música séria.” (LIMA, 2016). Na fase inicial da carreira do compositor, atuando como professor de violão, era uma peça de estudo para seus alunos, peça que, mais tarde, com compositor já estabelecido, é retomada e rearranjada na *Suíte popular brasileira*.

16 Importante destacar que esse mito é retomado pelo diretor Carlos Diegues, de modo mais explícito, em seu filme *Orfeu*, de 1999.

da “Mazurka-Choro”, sem, porém, atingir seus objetivos. Assim como Orfeu, Luzia fracassa em suas manobras.

### Terceira parte: “INÁCIO”

Inácio representa um personagem “popular”, diferente do classicismo de Jasão. É um retirante nordestino, trabalhador da construção civil no Rio de Janeiro, que sonha em voltar para o Nordeste. O personagem está preso a valores conservadores e a uma religiosidade tradicional (seu próprio nome é referência ao jesuíta Inácio de Loyola) e, por isso, tem dificuldade de aceitar a oferta de amor de Luzia. De modo semelhante, a parte “INÁCIO” contém, predominantemente, músicas populares (repentes nordestinos – que já haviam sido ouvidos no final da parte “LUZIA”, quando a moça o visitara na obra –, canções, modinhas, marchinhas, samba) ou estão num espectro do clássico próximo ao popular, como as valsas de Ernesto Nazareth (Tabela 3).

Tabela 3: Músicas na parte “INÁCIO”

Tempo	Música	No filme
47'49"	Repentes nordestinos	Inácio vendo cordéis. “INÁCIO”. Luzia como empregada em apartamento.
50'04" – 50'54"	“Nasci para chorar” (por Roberto Carlos)	Luzia e Inácio chegam ao Aterro do Flamengo.
51'57"	“Anda Luzia”, João de Barro, por Maria Bethânia	Luzia no Aterro.
53'44" – 55'19"	“Coração que sente”, Ernesto Nazareth	Inácio com Luzia na praia; diz que quer voltar para o Sertão.
56'28" – 57'13"	“Confidências”, Ernesto Nazareth	Inácio pergunta se Luzia quer ir com ele
57'45" – 59'22" 59'38" – 60'30"	“Primeira Missa” da “IV Suíte” de <i>Descobrimento do Brasil</i> , Villa-Lobos. Início Idem, Final	Sonho de Inácio Luzia, Calunga, Luzia com Jasão em cavalo. Inácio vai para o mar. Fotos de pobreza.
60'55"	Marchinha “Cidade brinquedo”, Orlando Silva	Inácio liga o rádio depois que Luzia lhe chama.
62'08"	Marchinha (no rádio?)	Calunga e policial no bar de Lourival
62'39"	Um samba de Carnaval	Luzia e Inácio na rua.
63'12" – 64'32"	Modinha “Que noites eu passo”, A.J.S. Monteiro	Inácio e Luzia dentro de igreja.

Fonte: elaboração própria.

Como observa Carolinne da Silva (2013), Inácio vive agarrado ao seu rádio – muitas das músicas que ouvimos em sua parte são diegéticas – elemento da cultura de massa que contribui para a caracterização da alienação do personagem, de sua

falta de consciência de classe. É do rádio que vem a marchinha “Cidade brinquedo” e outra, que Inácio ouve no bar.

No caso da canção “Nasci para chorar”, embora seja ouvida acompanhando Inácio e Luzia ao longo de várias mudanças de espaço (função habitual da música extradiegética na montagem de filmes) até chegarem ao Aterro do Flamengo, na imagem, o objeto do rádio carregado por Inácio fica destacado em vários momentos. Na continuação da sequência, numa brincadeira dos dois personagens com palavras que terminem em “ua”, após o ato falho de Inácio dizer “nua” e seu rosto embaraçado, vemos um plano conjunto dele apertando o botão do rádio e ouvimos “Anda Luzia”: a personagem da música tem o mesmo nome da protagonista do filme, mas o rádio é de Inácio. Da mesma forma que a canção anterior, a música, embora inicialmente relacionada ao rádio, serve para a montagem, com mudanças de espaços. De todo modo, tanto uma quanto a outra são músicas que poderiam estar sendo ouvidas no rádio na época. É importante dizer que as letras de ambas se relacionam de alguma forma com os personagens: Inácio nasceu para chorar, enquanto Luzia se sente instada pela voz de Maria Bethânia a aproveitar mais a curta vida.

É diferente das valsas para piano de Ernesto Nazareth. Durante “Coração que sente”, nem mesmo vemos o rádio nas mãos de Inácio e, em “Confidências”, conseguimos vê-lo com o personagem apenas num plano geral. São músicas extradiegéticas, mas de um espectro entre o erudito e popular, “música de salão” do final do século XIX e início do século XX. Assim também é a modinha “Que noites eu passo”, de A.J.S. Monteiro, ouvida dentro da igreja. Vemos o rádio de Inácio também num plano geral, mas ele não o colocaria para tocar dentro da igreja, dado o seu imenso respeito às instituições, e a música para de repente. “Coração que sente” e “Confidências” não têm letra, mas a fala de Inácio demonstra o sentimento de saudade do Nordeste, da necessidade de voltar para lá, enquanto a letra (cantada por voz feminina) da modinha ressalta um sentimento semelhante: o eu lírico está, como Inácio nas outras duas músicas, “à beira do mar” e revela “saudades da terra que longe deixei”.

Quanto à peça mais relacionada ao espectro erudito, a “Primeira Missa” da “Quarta Suíte” do *Descobrimento do Brasil*, de Villa-Lobos<sup>17</sup>, ela está num momento onírico do filme, que, mesmo representando um sonho de Inácio, aponta para uma consciência social (futura?) do personagem, ao vermos seus planos caminhando para o mar, intercalados com fotos da seca no Nordeste do Brasil; ou, ainda, uma indicação de que uma suposta volta de Inácio ao Nordeste não terá bons frutos.

#### **Quarta Parte: “CALUNGA”**

Assim como a primeira parte do filme apresentou músicas associadas a diversos personagens, a quarta parte “CALUNGA” retoma essas músicas (e também os personagens a elas associados), algo que costuma acontecer no movimento final de sinfonias românticas, com a retomada de temas já apresentados em outros movimentos (Tabela 4). Assim, lá estão: o “Odeon” de Ernesto Nazareth (embora associado a imagens de Calunga, é uma referência também a Inácio, que tinha estado no bar de Lourival, para onde Calunga se dirige), o “Estudo para violão n. 11” de Villa-Lobos (o desenlace da relação de Luzia com Jasão) e os dois temas principais do filme: o samba “A grande cidade” de Zé Keti e o *Concerto para piano em formas brasileiras* de Hechel Tavares.

A presença desses dois temas fechando o filme também corrobora o terceiro modo como Carolinne da Silva (2013) analisou Calunga como, além de suas duas funções de narrador e personagem, identificado ao próprio filme em si, numa aproximação da forma narrativa do filme ao estilo do próprio personagem, com seus “pulos” e ações repentinas (pensando-se, aí, nos cortes rápidos da montagem do filme). Embora a última parte do filme receba seu nome, Calunga não apresenta nela um tema próprio como personagem (tais como as músicas afro-brasileiras presentes na primeira parte, “LUZIA”), o que corrobora a interpretação de Silva de que Calunga é o próprio filme.

---

17 Mesmo não sendo a mesma parte da música presente no filme de Humberto Mauro, podemos dizer que há certa intertextualidade com ele pela presença da praia, tal como desenvolvemos em outro artigo (ALVIM, 2021).

Tabela 4: Músicas na parte "CALUNGA"

Tempo	Música	No filme
67'43" – 69'15"	"A grande cidade", Zé Ketí	Inácio vende rádio a Lourival. Compositor procura por Calunga. "CALUNGA" (69'09")
69'24" – 70'00"	"Odeon", Ernesto Nazareth.	Calunga e moça no Carnaval. Chega ao bar de Lourival.
70'10"	Uma marchinha de Carnaval	Compositor reclama seus direitos autorais
76'42" – 77'24"	"Estudo para violão n. 11", Villa-Lobos (parte "Poco meno mosso")	Jasão morto após Luzia ser morta pelos policiais.
78'14" – 79'59"	"A grande cidade", Zé Ketí	Calunga corre pelas ruas do Centro.
80'32" – 82'38"	Concerto de Heckel Tavares, início da "Modinha" (I) e, depois, final do movimento.	Calunga dançando.

Fonte: elaboração própria.

Nessa parte, o "Estudo n. 11" de Villa-Lobos é ouvido logo após a morte de Jasão, por sua vez, seguida à morte de Luzia, na perseguição policial. Jasão grita: "Tô chegando, Luzia. Luzia!" e começamos a ouvir a parte *Poco meno mosso* do estudo (a da sua segunda incursão musical no filme): ali estão o ritmo agitado (como a agitação que precedera as mortes), a inexorabilidade e a coroação do trágico de Jasão e Luzia.

Pouco após ouvirmos o samba "A grande cidade", enquanto Calunga-personagem corre pelas ruas da cidade, o concerto de Heckel Tavares fecha o filme, agora com seu primeiro movimento, "Modinha" – lembremos que, no início do filme, era o seu segundo movimento, "Ponteio". Embora sejam movimentos diferentes do concerto, a música é reconhecível como a mesma, envolvendo o filme numa moldura, assim como o Calunga que vemos no final corresponde à sua faceta de narrador.

## Conclusão

O Cinema Novo brasileiro, assim como outros movimentos do Cinema Moderno, caracterizava-se por um trabalho com a linguagem cinematográfica e por questionamento de alguns códigos do cinema clássico, como o que acontece com a ruptura da quarta parede, algo comum em filmes de Jean-Luc Godard da época, e como ocorre no início de *A grande cidade* por meio do narrador-personagem Calunga. Tal preocupação formal se faz presente pela divisão do filme em capítulos, correspondentes aos seus quatro personagens

principais, e observamos que também há uma divisão das músicas do filme, com algumas obras ou gêneros musicais mais presentes em cada uma das partes e mais associados a cada um dos personagens.

Não chegam a constituir propriamente *leitmotivs* estritamente, mas podemos dizer que os movimentos do *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras*, de Heckel Tavares, que abre e fecha o filme, são compartilhados pelos personagens principais Luzia e Calunga; as músicas de Villa-Lobos para piano e violão, especialmente “Estudo para violão n. 11”, são associadas a Jasão; e a Inácio se associa principalmente o espectro mais “popular”, como as marchinhas, modinhas, valsas de Ernesto Nazareth e canções da MPB cantadas por Roberto Carlos e Maria Bethânia. Devido ao seu estatuto especial de personagem e narrador, a Calunga é associado também o samba de título homônimo, “A grande cidade”, composto por Zé Keti com letra do diretor.

Esse último aspecto reforça Carlos Diegues como responsável, nesse filme, por uma “música de autor”, tal como caracterizado por Claudia Gorbman, com sua seleção musical de obras preexistentes. Tal seleção tem conexões com outros filmes do Cinema Novo pelo uso comum a eles de obras de Villa-Lobos – caso, por exemplo, dos filmes de Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Júnior, analisados em outros trabalhos (ALVIM, 2017b, 2019, 2021; GUERRINI JÚNIOR, 2009) –, por relações com Humberto Mauro (pela presença das mesmas músicas de Villa-Lobos e Heckel Tavares em seus filmes) e com a própria filmografia posterior de Diegues – seja pelo uso de Villa-Lobos em *Os herdeiros* (ALVIM, 2019), seja por outras recorrências, como a canção “Capineiro”.

## Referências

ALVIM, L. *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017a.

ALVIM, L. Música e som em três documentários brasileiros curtas-metragens de 1959: nacionalismos, tradição, modernismos e identidade brasileira. *Doc On-Line*, Campinas, v. 22, p. 163-184, 2017b.

ALVIM, L. Villa-Lobos, identidade nacional e história no Cinema Novo: uma análise a partir de Deus e o diabo na terra do sol. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 2, p. 307-331, 2019.

ALVIM, L. Reempregos da música de Villa-Lobos e intertextualidades entre filmes de Humberto Mauro e o Cinema Novo. *Galáxia*, São Paulo, n. 46, p. 1-23, 2021.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: UW Press Books, 1985.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film art: an introduction*. 6. ed. Nova York: McGraw Hill, 2001.

COELHO, M. C. Revendo A grande cidade, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia. In: HAMBURGUER, E. et al. (org.). *IX Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2008.

CORTE Final – Cacá Diegues. 2021. 1 vídeo (1h7min55seg). Publicado pelo canal O som da cena. Disponível em: <https://bit.ly/3Gr2jbl>. Acesso em: 4 dez. 2021.

DIEGUES, C. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

GORBMAN, C. *Auteur music*. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R (org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: UW Press Books, 2007.

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

HUBBERT, J. The compilation soundtrack from the 1960 to the Present. *In: NEUMEYER, D. (ed.). The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

LIMA, L. J. R. S. Mazurka-Choro na trajetória de Villa-Lobos: lembrança e ressignificação. *Revista Vórtex*, Paranaíba, v. 4, n. 1, p. 1-25, 2016.

SILVA, C. M. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A grande cidade (Carlos Diegues, 1966)*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

submetido em: 15 abril 2022 | aprovado em: 23 maio 2022