



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

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



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

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

**Resumo:** Analisamos o uso da música preexistente de Villa-Lobos em dois filmes de Glauber Rocha dos anos 60, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967). Considerada por Guerrini Júnior (2009) como uma “alegoria da pátria” em grande parte dos filmes do Cinema Novo, a música de Villa-Lobos é bastante presente em *Deus e o diabo na terra do sol*. Porém, a peça musical do final do filme aponta para uma mudança de direção para uma atitude mais antropofágica e tropicalista em *Terra em transe*, onde a música de Villa-Lobos é parte de uma colcha de retalhos de estilos e gêneros. Consideramos aqui os significados que os trechos preexistentes de Villa-Lobos trazem para os dois filmes, além das relações com os elementos nacionais e populares e com os outros componentes da trilha sonora.

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

**Abstract:** We analyze the utilization of preexisting music by Villa-Lobos in two films from the sixties by Glauber Rocha, *Black God, White Devil* (1964) and *Entranced Earth* (1967). Considered by Guerrini Júnior (2009) as an “allegory” of Brazilian nation in great part of Brazilian Cinema Novo, the music by Villa-Lobos is heard all over *Black God, White Devil*. However, the musical piece in the end of the film points to a change to a more anthropophagic and tropicalistic in *Entranced Earth*, in which Villa-Lobos’ music is part of a patchwork of many styles and genres. We consider the meanings that the preexisting Villa-Lobos’ excerpts bring to the two films, in addition to the relationships with national and popular elements as well with other sound components.

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

## Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sebastian Bach e, dentro da obra de Villa-Lobos, as *Bachianas* são normalmente consideradas como pertencentes a uma fase neoclássica<sup>4</sup>, depois da linguagem mais modernista dos *Choros*<sup>5</sup>. Há também uma relação complexa das *Bachianas* com ideias nacionalistas de Mário de Andrade, como observa Arcanjo (2008). Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade (1972) observa que a suíte (peça característica do período barroco constituída por uma série de danças, tal como é a sua tradução nas *Bachianas*<sup>6</sup>), está também presente na música interior do Brasil. Por esse motivo, como observa Arcanjo (2008), o estudioso as considerou como um instrumento adequado para um compositor brasileiro fazer música universalizante.

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

Por outro lado, é importante observar que, depois de sua revitalização pelo Romantismo alemão do século XIX<sup>7</sup>, o nome de Bach passou, na virada do século XIX para o XX, a significar “progresso” (RUEB, 2001, p. 41), tendo sido inspiração para compositores ditos progressistas do início do século XX, como Alban Berg, Anton Webern e Bela Bartok (ARCANJO, 2008).

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

---

<sup>4</sup> Há, de acordo com essa estética, uma valorização dos timbres dos naipes de instrumentos, tal qual no período clássico, além de inspiração em compositores do passado (não necessariamente do Classicismo). Alguns musicólogos, como José Maria Neves, consideraram essa fase de Villa-Lobos um retrocesso (ARCANJO, 2008).

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

<sup>6</sup> Como podem ser observados nos títulos das partes das *Bachianas* (nas tabelas 1 e 2 deste artigo), a primeira palavra (por exemplo, Prelúdio, Ária) contém nomes comuns para movimentos de músicas europeias. Já a segunda denominação (entre parêntesis) seria o correspondente “brasileiro”.

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

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

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

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

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

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

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

Uma mudança importante no contexto histórico-social brasileiro, que aconteceu entre a finalização de *Deus e o diabo* e a produção de *Terra em transe*<sup>9</sup>, foi o golpe militar em 1964, o que, além de essencial para a temática do segundo filme, foi importante para as escolhas das músicas e dos elementos sonoros nele presentes, como veremos adiante.

## Nacionalismo e Villa-Lobos em *Deus e o diabo na terra do sol*

*Deus e o diabo na terra do sol* 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 Antonio Conselheiro em Canudos, e, no filme, o beato Sebastião), ora para o cangaço (representado, no filme, pela figura de Corisco), ou seja, para a luta armada contra os fazendeiros. Em meio a essa luta, há o personagem Antonio das Mortes, encarregado pelos fazendeiros de combater os cangaceiros.

Ao longo do filme, Glauber Rocha utiliza, de forma extradiegética, as seguintes obras de Villa-Lobos: três movimentos das *Bachianas Brasileiras n.2* (de 1930), outros três das *Bachianas Brasileiras n.4* em versão orquestral (composta em 1941, a partir da versão original para piano, de 1930), a *Cantilena* das *Bachianas Brasileiras n.5* (de 1938), a peça coral *Magnificat Alleluia* (de 1958), o *Allegro non troppo* do *Quarteto de cordas n.11* (de 1947) e o *Choros n.10* (de 1926) - Tabela 1. Portanto, embora a maior parte delas pertença à chamada fase neoclássica de Villa-Lobos, há peças também das fases modernista e universalizante do compositor.

<sup>9</sup> Entre os dois filmes, ano de 1966, Glauber Rocha fez dois documentários, *Amazonas, Amazonas e Maranhão 66*, mas interessa-nos aqui nos concentrar na obra de ficção do diretor.



Trecho	Tempo de início	Peça musical, parte	Sequência
1	0'46''	<i>Ária (O canto da nossa terra), da Bachianas n.2, começando em Tempo di Marcia.</i>	Créditos iniciais
2	15'50''	<i>Dança (Lembrança do Sertão) das Bachianas n.2</i>	O coronel chicoteia Manuel. Este revida e, depois, foge.
3	19'17''	<i>Magnificat Alleluia</i>	Enterro do corpo e partida de Manuel e Rosa
4	20'52''	<i>Ária (Cantiga) da Bachianas n.4</i>	Manuel e Rosa andam pela estrada
5	24'03''	<i>Coral (Canto do sertão) das Bachianas n.4</i>	Após Manuel aceitar se juntar ao beato Sebastião.
6	33'01''	<i>Dança (Miudinho) das Bachianas n.4</i>	Na briga dos cangaceiros com Antonio das Mortes
7	78'42''	<i>Ária (O canto da nossa terra), da Bachianas n.2, Largo do início. Segue com o Allegro non troppo do quarteto n.11.</i>	Após o batismo de Manuel por Corisco como “Satanás”. O massacre na fazenda.
8	82'56''	<i>Magnificat Alleluia</i>	Após Manuel castrar o fazendeiro.
9	96'39''	<i>Prelúdio (Canto do capadócio) das Bachianas n.2</i>	O cego chega ao acampamento de Corisco após conversa com Antonio das Mortes.
10	107'46''	<i>Ária (Cantilena) das Bachianas n.5</i>	Corisco e Rosa se tocam.
11	118'10''	<i>Choros n.10, parte final</i>	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 extradiagética uma peça para órgão de Bach 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 (há, efetivamente, um cantador cego no filme, a quem a música extradiagética de Sérgio Ricardo se refere, mas, na diegese, a ele só é associada a música de Villa-Lobos, no trecho 9). Fora isso, temos os cantos da romaria diegéticos, representantes diretos da tradição popular.

Embora a maior parte da música de Villa-Lobos utilizada seja impregnada de nacionalismo, há uma tendência, nas análises de música deste filme, a fazer-se uma contraposição entre Villa-Lobos, como representante da tradição erudita, e o cordel revisitado de Sérgio Ricardo. Ismail Xavier (2007) aponta as ambivalências desse tipo de oposição. Para o autor, a música de Villa-Lobos é a reelaboração erudita de um repertório popular regional, um projeto nacionalista pertinente tanto ao do compositor quanto ao dos intelectuais do Cinema Novo. É “citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano” (XAVIER, 2007, p.115).

Por sua vez, 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). Ou seja, como observa Xavier (2007), tanto a música de Villa-Lobos quanto o cordel de Sérgio Ricardo são reelaborações eruditas do popular, sendo que o primeiro permanece na forma erudita, enquanto o segundo faz a imitação e encenação do popular.

Uma diferença importante está na instrumentação: enquanto a da música de Villa-Lobos é grandiosa (e, no caso das *Bachianas n.4*, Glauber Rocha utilizou a versão orquestral, composta posteriormente à versão original para piano solo), a de Sérgio Ricardo se constitui só de voz e violão, a pedido do próprio diretor. Guerrini Jr (2009) relata que Sérgio Ricardo pretendia compor uma obra de abrangência sinfônica, mas Glauber Rocha vetou essa intenção em nome da “pureza exigida pelo filme” (GUERRINI JR, 2009, p. 130). Como explica Guerrini Júnior, além da escassez de recursos, o que tornaria difícil a gravação de uma música sinfônica original, tendo em vista a admiração do diretor por Villa-Lobos, “Glauber não podia imaginar nenhuma música para grande orquestra que pudesse ombrear com a música do mestre” (GUERRINI JR, 2009, p. 130).

Xavier (2007) observa que a música Villa-Lobos começa e termina o filme (embora observemos que não seja a mesma peça): não é o cordel que tem a primeira







## Antropofagia e Tropicalismo em *Terra em transe*

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

Essa maneira de usar a música dentro de uma colcha de retalhos de citações já faz parte de um procedimento do movimento tropicalista, que se fará ainda mais forte no Cinema Marginal, tal como no filme de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* (1968), em que ouvimos desde sambas-canção brasileiros a músicas populares hispano-americanas, trechos de Beethoven, Carlos Gomes e Bizet, música de outros filmes, *rock* americano e outros gêneros (GUERRINI JR, 2009).

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

Baseando-se na existência dos índios antropófagos no Brasil, que comiam seus inimigos mais valorosos para adquirirem sua força, em seu manifesto de 1928, Oswald de Andrade preconizava a antropofagia de elementos culturais diversos, sendo sua alteridade assimilada e incorporada: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, O. de, 1978, p. 13).

Já na apropriação do tropicalismo e da antropofagia em suas obras, Glauber Rocha considera essas ideias como a coisa mais importante em sua época na cultura brasileira e conceitua o tropicalismo como “aceitação, ascensão do subdesenvolvimento [...]. Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades<sup>14</sup>”

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



(ROCHA, 1981, p.119).

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

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, como veremos mais adiante.

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

Os roteiros de *América nuestra* e *Terra em transe* tinham também um personagem em comum: o poeta, que, no primeiro, chamava-se Juan Morales e, no segundo, já era Paulo Martins. No filme *Terra em transe*, Glauber transferiu para Paulo poemas que seriam de Juan Morales. É o caso dos versos recitados por Paulo e Sara, enquanto ouvimos a Fantasia das *Bachianas n.3* de Villa-Lobos (trecho 2, tabela 2).

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

Quanto à música de Villa-Lobos, Guerrini Jr (2009) observa que ela nunca está associada ao vilão Porfirio Diaz, mas, sim, a Paulo e Sara. *As Bachianas* estão

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

<sup>16</sup> Na concepção do diretor, Vieira lê essa obra (ROCHA, 1981, p.91).



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



n.10 (considerado mais modernista e mais ousado musicalmente). Mas é em *Terra em transe* que vemos uma grande quantidade de gêneros e estilos musicais, numa forma mais antropofágica e tropicalista de uso da música.

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

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

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica, 1972.

ANDRADE, O. de. “O Manifesto Antropófago”. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARCANJO, L. *O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina* (Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Aléa): *Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995.

BRUCE, G. “Alma brasileira: music in the films of Glauber Rocha”. In: JOHNSON, R.; STAM, R. (org.). *Brazilian Cinema*. Londres, Associated University Press, 1982.

GAREL, A.; PORCILE, F. La musique à l’écran. *CinémAction*, n.62, jan. 1992.

GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

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

MAGALHÃES, M. R.; STAM, R. “Dois encontros do líder com o povo: uma desconstrução do populismo”. In: GERBER, R. et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

RUEB, F. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARACENI, P. C. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

