

A canção no cinema de Glauber Rocha

Marcia Carvalho*

Resumo

Glauber Rocha atribuía à música de seus filmes uma importância pouco usual. De fato, antes do cinema novo, a trilha musical no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, padrões clássicos, com o predomínio do uso de números musicais, principalmente nas comédias, e da música orquestral de maestros como Lírio Panicalli, Gabriel Migliori e Radamés Gnattali. Nesse sentido, pretendo abordar a importância da canção nos filmes de Glauber Rocha, investigando a contribuição da música na configuração do estilo deste diretor.

Palavras-Chave

Cinema, trilha musical, canção

Abstract

Glauber Rocha gave the music of his films unusual importance. In fact, before the cinema novo, the music in Brazilian cinema followed, in general, standards classics, with the predominance of the use of earlier musical, mainly in comedys, and orchestral music with composition of Lírio Panicalli, Gabriel Migliori and Radamés Gnattali. In this sense, I want to discuss the importance of song in films of Glauber Rocha, investigating the contribution of music in shaping the style of this director of cinema.

Keywords

Cinema, film music, song

* Doutora em Multimeios pela UNICAMP, professora do Curso de Comunicação Social, da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e Faculdades Integradas Rio Branco (FIRB).

Introdução

Glauber Rocha é um personagem da história da cultura brasileira, da qual o cinema faz parte. Polêmico e revolucionário, Glauber foi líder do Cinema Novo nos anos 1960, movimento cinematográfico de produção densa e forte que teve diálogos e desdobramentos na música popular com o tropicalismo, com o teatro e a tradição literária, além de inúmeros debates que marcaram as décadas seguintes, e continuam sendo de grande interesse para quem quer fazer filmes no Brasil até hoje.

Glauber inventou o seu próprio jeito de fazer cinema, dirigindo filmes complexos e críticos, opostos ao cinema comercial vigente. Os seus filmes falam da violência da história, com personagens perseguidos por uma câmera inquieta que age tomada de exasperação, compondo uma encenação repleta de rituais que misturam um olhar de filme documentário com uma proposta narrativa e estética desenvolvida em imagens e sons. As imagens nos são reveladas pela notável e singular maneira de filmar de Glauber, e a sonoridade ganha destaque por meio da presença da música que marca um comentário explícito de sua narração.

No Brasil, em época de pujança cultural, a década de 1960 tem suas canções promovidas pela televisão com espaço para divulgar a Bossa Nova, a Jovem Guarda, a canção de protesto e o Tropicalismo. A televisão substituiu o rádio como a mais importante vitrine da música popular, em particular com os programas musicais de grande sucesso como *O fino da Bossa*, *Bossaude* e *Jovem Guarda*, todos veiculados pela TV Record, ou os ciclos dos Festivais de MPB em vários canais de televisão. Assim, a valorização vocal dos artistas do rádio passava a ser substituída pela preocupação com as habilidades performáticas diante da câmera, colocando a imagem do artista, seus gestos, danças e postura cênica como centro das atenções na difusão da música popular massiva.

Na esfera da produção cinematográfica, tendências como do Cinema Novo e Marginal vêm agitar as regras e modelos de se fazer cinema, apostando também nas diferentes articulações entre som e imagem ao deglutir antropofagicamente várias referências, influências e sincretismos culturais durante o avanço dos anos 1960 e 1970. Vale ressaltar que antes do cinema novo, a trilha musical no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, padrões clássicos, com o predomínio do uso de números musicais, principalmente nas

comédias, e da música orquestral climática, como nos filmes da Vera Cruz,¹ com composições de temas dramáticos de maestros como Lírio Panicalli, Gabriel Migliori, Radamés Gnatalli,² entre outros. Assim, na virada para os anos 1960, a canção invade os filmes com o trabalho de compositores como Zé Ketí, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Edu Lobo, Geraldo Vandré, entre outros, com atividade profissional centrada na Bossa Nova, já consolidada, e com o destaque para a tendência da canção popular "engajada".

É importante lembrar ainda que muitos compositores e cancionistas possuem uma carreira transversal a qualquer cronologia da história da música ou da história do cinema, com suas tendências, ciclos e movimentos. Gnatalli por exemplo, começou sua trajetória no cinema como "pianeiro" nos cinemas de Porto Alegre e Rio de Janeiro, participando da trilha musical de vários filmes nos anos 1930, colaborando em *Argila* (1940), de Humberto Mauro; *Rio, 40 graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos; *A falecida* (1964), de Leon Hirszman, até a década de 1980, com a música de *Eles não usam Black-tie*, também de Hirszman.

O som no cinema também ganha nova desenvoltura com os equipamentos de captação. O som direto e as inovações técnicas correlatas contribuíram para transformar profundamente o panorama do documentário, em particular com a captação de entrevistas e falas em externas. Nos primeiros anos do som direto, durante a afirmação da tecnologia Nagra, o técnico Luiz Carlos Saldanha foi essencial na captação e depois, na sincronização dos sons na montagem. Segundo Fernando Morais da Costa (2008, p. 257), o Nagra é um gravador portátil de rolo desenvolvido por Stefan Kudelski em 1952. Este gravador registra o som em fita magnética de ¼, e foi aproveitado nos seus primeiros anos em reportagens radiofônicas. Apenas em 1957, a companhia lança o Nagra III, o primeiro modelo a ser utilizado em cinema e televisão. Mais tarde, os modelos 4, 4.2, IV-S (o primeiro estéreo) consolidam a marca no mercado de som direto para cinema até o início dos anos 1990. No cinema brasileiro, ainda segundo Morais da Costa, o Nagra esteve presente desde 1959, quando foi utilizado em co-produções alemãs. Mas foi em 1962 que o documentarista Arne Sucksdorff trouxe dois aparelhos para o curso dado no Museu de Arte Moderna.

¹ Entretanto, no épico exemplar *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, com música de Gabriel Migliori, uma canção folclórica ganha destaque no mais famoso plano geral de deslocamento de cangaceiros, quando ouve-se "Muié Rendêra", ou ainda, pode-se apontar em outra cena a canção "Sodade meu bem sodade", de Zé do Norte.

² Radamés Gnatalli criou um estilo próprio de orquestração e teve papel fundamental na história do rádio brasileiro, em particular na Rádio Nacional. Ver, por exemplo, SAROLDI, L.C.; MOREIRA, S.V. **Rádio Nacional, o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, Funarte, 1984.

Nesse sentido, a voz e a fala popular passam a chamar a atenção na produção de documentários, como *Arraial do cabo* (1959), *Aruanda* (1960), além de *Maioria Absoluta* e *Integração racial*, ambos de 1963, considerados os primeiros filmes efetivamente “diretos”. No entanto, o aspecto mais importante do uso da canção nas trilhas musicais cinemanovistas é o uso da música engajada, que propunha em sua letra algum tipo de reflexão política, tal como no cinema de Glauber Rocha.

A canção narrativa dos filmes de Glauber Rocha

O Cinema Novo foi um movimento cultural que surgiu na segunda metade dos anos 1950 no Brasil, e a sua influência na cultura brasileira continua até os dias atuais. Para entender o Cinema Novo é impossível separar a concepção do ato artístico de criação do pensamento crítico. Com um comprometimento do artista em traduzir e analisar a realidade de seu país e uma intensa atividade crítico-teórica iniciava-se uma busca por imagens e sons brasileiros.

Além de diretor, Glauber Rocha é autor referência para se entender o Cinema Novo, como em **Revisão crítica do cinema brasileiro**, livro publicado em 1963³, em que ele faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecendo seus princípios. Em sua proposta de realização cinematográfica, o diretor aposta de maneira evidente na configuração da linguagem audiovisual ao articular às imagens um importante trabalho sonoro e musical.

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Glauber articula em um só texto o messianismo religioso e o cangaço no nordeste a partir da narrativa e do uso de uma trilha musical que interfere e atua na construção de sentido do filme. Glauber misturou canções de cordel com a música de Villa Lobos, que por sua vez também resgata elementos populares em seus estudos e composições.

Na análise de Ismail Xavier, em **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome** (escrito originalmente em 1983 e relançado em 2007) existe uma relação dialética entre as matrizes musicais do cordel e da música de Villa-Lobos. Xavier analisa como os cordéis dominam a narração do filme de maneira complexa mesmo diante da simplicidade da

³ Ver as novas edições dos livros de Glauber Rocha: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; e, **Revisão crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

oralidade da palavra cantada do cordel, marcado pelo refrão cantado em coro “O sertão vai virar mar, o mar virá sertão”, espécie de “discurso projetivo” encenado, que propõe uma “noção humanista e laica da história ou uma idéia metafísica de destino” ao transformar o produto folclórico em fonte inspiradora, em modelo formal para a composição de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha, quase como uma voz erudita que encena o folclórico, depura o cantar em versos que carregam fortes desdobramentos narrativos e comentam a cena, tecendo a estória de recados para o espectador. Já a música erudita emoldura o filme, com sua inserção na abertura e nas cenas finais, quando da invasão do mar, configurando o projeto nacionalista em andamento, colocando a partitura de Villa-Lobos como citação, reafirmação solene de conotação fortemente nacionalista.

As canções do filme, então, possuem a função de narrar a estória, através de seu texto poético verbal cantado, ou do “romance na voz e no violão” de Sérgio Ricardo, com letras do próprio diretor, tal como assinado nos créditos do filme. Trata-se de um desdobramento musical já anunciado pela toada presente no filme, quando se escuta: “vou contar uma estória de verdade e imaginação”, e esses versos são de fato de um bordão existente, com o qual os cantadores nordestinos começam ainda hoje suas cantorias. Para o filme, esta toada evidencia a força do gesto narrativo autoral do cineasta, que constrói sua proposta estética ao articular às imagens uma trilha musical participante, com o uso expressivo e narrativo da canção.

A primeira canção narrativa que se destaca no filme apresenta os personagens: “Manuel e Rosa viviam no sertão/ Trabalhando a terra com a própria mão/ Até que um dia, pelo sim, pelo não/ Entrou na vida deles o Santo Sebastião...”. Tem-se, ainda, a apresentação cantada de Antônio das Mortes: “matador, matador, matador de cangaceiro”, Corisco e Lampião, personagens que ganham temas musicais entoados pela voz do narrador-cantador.

Além do texto direto e descritivo que anuncia a entrada dos personagens e as situações da estória, a música contextualiza a ambientação da narrativa com a sonoridade do sertão nordestino e da cultura popular. A canção também marca a passagem de tempo, como na seqüência final do filme, ainda com canção grudada em Antônio das Mortes, que diz “Procurou pelo sertão/ Todo mês de fevereiro/ O Dragão da Maldade/ Contra o Santo Guerreiro”, anunciando o clímax e a resolução da estória do filme com o encontro de Corisco e Antônio das Mortes.

Depois da “Procura”, o desfecho do filme ganha brilho com os efeitos sonoros de tiros entre os cortes e recortes de planos na captação das imagens da cena, quando a canção ganha

andamento rápido, marcados pelo violão, e continua a narrar um possível diálogo entre os personagens: “Se entrega, Corisco! / Eu não me entrego não! / Eu não sou passarinho/ Pra viver lá na prisão!/ Se entrega, Corisco!/ Eu não me entrego, não!/ Não me entrego ao tenente/ Não me entrego ao capitão/ Eu me entrego só na morte / De parabelo na mão”.

Assim, com uma tonalidade documental, a sonoridade do filme resgata referências nordestinas, sem a necessidade de uma verificação da autenticidade das canções, mas sim de contribuição musical para esta “estória de verdade e imaginação”, amplificada pela presença do personagem-cantor, o cego Júlio, testemunha e relator da estória que se confunde com o próprio narrador do filme, com o cordel de Glauber Rocha.

De fato, as canções narram a estória do início ao fim. E em seu encerramento, a canção ainda profetiza: “O sertão vai virar mar/ E o mar virar sertão!/ Ta contada a minha estória/ Verdade, imaginação/ Espero que o sinhô tenha tirado uma lição/ Que assim mal dividido/ Esse mundo anda errado/ Que a terra é do homem/ Não é de Deus, nem do Diabo”, para depois finalizar o filme com as famosas imagens de mar emolduradas pela música de Villa-Lobos, como já foi comentado anteriormente.

Depois do golpe militar, Glauber volta ao tema da consciência e alienação com *Terra em transe* (1967). Filme reflexivo que colocou em pauta temas da conjuntura cultural e política, do fracasso do projeto revolucionário e da dimensão grotesca dos descaminhos políticos vividos no Brasil daquele período, com a crise da história com o golpe militar. O filme traz imagens da elite do país, da direita conservadora e de um poeta impotente, num movimento barroco de referências e construção estética. A personagem central, Paulo Martins (Jardel Filho), condensa as contradições e o drama do intelectual diante do processo político do país. O resultado é a expressão em imagens e sons da agonia e do desencanto doloroso diante do presente histórico brasileiro com o golpe de estado.

Terra em transe é um filme considerado matriz estética do Tropicalismo, com trilha musical de Sérgio Ricardo caracterizada pelas misturas sonoras que são articuladas nas situações representativas do filme. Curiosamente, sabe-se que Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa realizaram diversas declarações sobre o impacto deste filme na instauração da atitude e criação tropicalista, o que impulsionou esta afirmação a se tornar lugar-comum

repetido em todo balanço ou resumo sobre o assunto⁴. No entanto, Glauber nunca admitiu qualquer identidade com o movimento ao longo de sua vida.

De fato, certas idéias e procedimentos glauberianos foram detectados no movimento musical por críticos de cinema e de música, como Ismail Xavier ou Carlos Calado⁵. Xavier, por exemplo, utiliza o conceito de alegoria como chave interpretativa e situa o Tropicalismo como movimento que deu continuidade às idéias lançadas por Glauber, a partir da aposta numa “verve paródica” da “representação do consumo” e do “inventário irônico das regressões míticas de direita”.

Sobre a trilha musical de *Terra em Transe* pode-se apontar esta marca do tropicalismo, com o diálogo com experiências estéticas diversas, ao apresentar músicas de Villa-Lobos, Giuseppe Verdi e Carlos Gomes, alternadas com umbanda, samba, carnaval, jazz e bossa nova cantarolada por Gal Costa. Músicas que se articulam de maneira particular com a “espacialidade” do filme, como já analisou o pesquisador Rubens Machado Júnior, em sua tese de doutorado, defendida na Universidade de São Paulo (1997), em suas palavras:

As músicas que integram a trilha sonora de Terra em transe parecem extremamente diferenciadas entre si. Não sobressai qualquer tratamento ou nuançamento de transição que as interligue. Não se estabelece aqui aquele tipo de contigüidade comum no cinema industrial ou hollywoodiano que integra diferentes temas musicais num só tecido, geralmente confeccionado pelos “arranjos” do músico que responde pela trilha do filme. Como líquidos imiscíveis, as músicas de Terra em transe mantém a sua heterogeneidade, configurando um conjunto de certo modo “polifônico”, mesmo quando elas vêm superpostas em mixagem, mantendo sempre a sua integridade elementar em qualquer tipo de dissolução (MACHADO JÚNIOR, 1997, p. 123).

Nesse sentido, Glauber discursa no conteúdo e na forma do filme, com seu estilo poético de fazer cinema, escancarando suas ideias na caracterização dos personagens, espaços e na escolha musical.

⁴ Ver HOLLANDA, Heloísa B. & GONÇALVES, M. A. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982; VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; e, CORRÊA, Zé Celso Martinez. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974), São Paulo: 34, 1998.

⁵ Ver a análise de Ismail Xavier em **Alegorias do subdesenvolvimento** (1993), apresentada em sua “Introdução”, p. 09-28 e desenvolvida, por exemplo, no capítulo “Terra em transe: alegoria e agonia”, p. 31-63. Ver, também, CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: 34, 2004.

Em 1969, Glauber Rocha lançou seu primeiro longa-metragem a cores, *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, seu maior sucesso de público, com música de Marlos Nobre, Walter Queiroz e Sérgio Ricardo, músico de bossa nova que mais uma vez grita como cantor de feira.

Neste filme, há a retomada da canção narrativa composta para comentar ação e personagem, como no filme *Deus e Diabo*, mas também se destaca a seleção de músicas pré-existentes, particularmente com o canto improvisado, tanto com referência ao folclore, à música afro e ao candomblé, como com certas canções cantaroladas, quando, por exemplo, a atriz Odete Lara canta “Carinhoso”. Entre as canções destacam-se “Antônio das mortes”, de Sérgio Ricardo; “Macumba de milagres”, anônimo; “Chegada de Lampião ao inferno”, anônimo; “Carolina”, de Luiz Gonzaga; “Volta por cima”, de Paulo Vanzolini; “Coirana”, de Walter Queiroz; e, “Consolação”, de Vinicius de Moraes com Baden Powell.

Já nos anos 1980, outro filme experimental representativo de Glauber Rocha é *A idade da terra* (1980), filme que nas palavras de Ismail Xavier:

É a busca mais ousada de síntese e, simultaneamente, mergulho mais ousado na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país. Combinação de espaços: Brasília, interiores, Rio, Salvador; mistura de gêneros: documentário, representação alegórica, filme experimental que lembra os procedimentos do “udigrúdi”; forma sincrética de pensar o Brasil como país periférico na decadência do imperialismo, formação social dotada de uma energia concentrada na religião, nas concentrações de massa, no carnaval, porém sufocada pela anemia de sua classe dirigente e pela dominação externa (XAVIER, 1985, p. 42).

O diretor investiga a urbanização e a construção civil arcaica da imensa geografia do país, verificando os efeitos do avanço da modernização e do capitalismo em novas fronteiras. O filme foi concebido, originalmente, para ser exibido sem ordenação prévia dos seus 16 rolos e, em sua trilha musical, nota-se a força do samba-enredo e do candomblé, que muitas vezes é rasgada pela voz de Norma Bengell, que canta e grita, e pela própria voz de Glauber Rocha ao dirigir a interpretação dos atores. Com direção musical de Rogério Duarte, o filme apresenta uma mistura musical mais estridente com músicas de Villa-Lobos, Jorge Ben, Jamelão, entre outros.

A escolha de samba-enredo ainda marca a constante intenção narrativa e de construção de comentários na composição e escolha de canções dos filmes de Glauber Rocha. Entretanto, uma canção resgata de maneira emblemática a representação do carnaval, quando se vê um desfile de escola de samba e tem-se a construção clara de um comentário de indagação política e social a partir da letra da canção “O amanhã”: “Como será amanhã?/ Responda quem puder/ O que irá me acontecer?/ O meu destino será/ Como Deus quiser/ Como será?...”.

Considerações Finais

A inserção da canção no cinema se dá a partir de diferentes perspectivas e propostas estéticas, que ganham notoriedade ou interesse conforme sua época de produção ou singularidade no estilo audiovisual de um filme em particular. No cinema de Glauber Rocha, a canção ganha força através de seu texto poético verbal, destacando a contribuição narrativa e expressiva da música cantada.

Esta opção de se usar canções para apresentar personagens, descrever ações e comentar as histórias e seus significados, configuram uma escolha estética do diretor bastante sintonizada com seu contexto histórico. Dado que, culturalmente, a década de 1960 é celebrada pelo surgimento de experimentação de linguagem, tanto na música como no cinema engajados manifestados na América Latina, que trazem como traço comum a disposição em construir um estilo novo de composição popular a partir da releitura da tradição (musical e também cinematográfica), acrescida de referências estrangeiras e novos procedimentos técnicos e estéticos, como já analisou a pesquisadora Mariana Villaça (2004).

De seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, passando pela profecia e a esperança de *Deus e o diabo*, o desencanto de *Terra em transe*, as contradições de 1968/69 em *O dragão da Maldade contra o santo guerreiro*, até a *Idade da Terra*, o cinema de Glauber Rocha explora os temas da religião e da política, da luta de classes e do anti-colonialismo.

Para Glauber, no Brasil, como em todos os países da América Latina, a vida social se coloca como um drama. E o seu cinema continua a ser admirado por aqueles que pretendem investigar a história, pois o pensamento e a obra deste cineasta são sinônimos de indignação endereçada ao tempo e aos espaços em que nasceu e percorreu ao longo de sua vida.

A discussão da realidade brasileira fora dos esquemas pré-estabelecidos nem sempre

veio de encontro aos anseios do espectador de cinema. No entanto, Glauber nos ensinou com seus protestos através da arte que não é possível haver compromisso político e liberdade estética sem conteúdo humano.

Dessa maneira, entre a dialética e a alegoria, tradição e ruptura do cinema de Glauber Rocha, a canção combina engajamento e experimentalismo na forma de se fazer cinema, revelando uma trajetória singular que exige olhar e escuta atentos para uma melhor compreensão da história do cinema brasileiro e das possibilidades criativas da linguagem cinematográfica que ainda podem ser revitalizadas, na articulação entre música e cinema.

Bibliografia

CARVALHO, Marcia. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. Tese (Doutorado em Multimeios: Cinema) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

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

MORAIS DA COSTA, Fernando. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

VILLAÇA, Mariana. **Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)**. São Paulo: Humanitas, 2004.

XAVIER, Ismail. **Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____(org.). **O desafio do cinema: a Política do Estado e a Política dos Autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.