

A Sonata de Deus e o *diabolus*: nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista – Câmpus de Marília/FFC, sob a orientação da professora Doutora Célia Ap. Ferreira Tolentino.

Data: 06/08/2014



ANDRÉ RICARDO SIQUEIRA

A Sonata de Deus e o *diabolus*: nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista – Câmpus de Marília/FFC, sob a orientação da professora Doutora Célia Ap. Ferreira Tolentino.

Data: 06/08/2014

Banca examinadora:

Profª. Dª. (orientadora) Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Departamento de Sociologia e Antropologia – FFC/Marília

Profª. Dª. (membro interno) Fátima Aparecida Cabral

Departamento de Sociologia e Antropologia – FFC/Marília

Profª. Dª. (membro interno) Márcio Benchimol Barros

Departamento de Filosofia – FFC/Marília

Profª. Dª. (membro externo) Gilmar Roberto Jardim

Departamento de Música da Universidade de São Paulo – ECA/São Paulo

Profª. Dª. (membro externo) Anderson Ricardo Trevisan

Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP/Campinas

SUPLENTES:

Profª. Dª. (membro interno) Paulo Eduardo Teixeira

Departamento de CPE – FFC/Marília

Profª. Dª. (membro interno) Luís Antônio Francisco de Sousa

Departamento de Sociologia e Antropologia – FFC/Marília

Profª. Dª. (membro externo) Heloiza de Castello Branco

Departamento de Música e Teatro – UEL/Londrina

S618s Siqueira, André Ricardo.

A Sonata de Deus e o *diabolus* : nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha / André Ricardo Siqueira. – Marília, 2014.
161 f.

Orientador: Célia Aparecida Ferreira Tolentino.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2014.

Inclui bibliografia.

1. Rocha, Glauber, 1939-1981 – Teses. 2. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959 – Teses. 3. Andrade, Mário de, 1893-1945 – Teses. 4. Semana de Arte Moderna – Teses. 5. Nacionalismo e cinema – Teses. 6. Nacionalismo na música – Teses. 7. Música de cinema – Teses. 8. Pensamento social – Teses. I. Tolentino, Célia Aparecida Ferreira. II. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Filosofia e Ciências. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

CDU 3:78

Resumo: O propósito desta tese é analisar o nacionalismo cultural no Brasil e seu reflexo em três importantes produções do cineasta baiano Glauber Rocha na década de 1960: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Analisamos como a música suscita pontos de intersecção entre o nacionalismo da Semana de 1922 e o conceito de *modernização conservadora*. A linguagem musical é utilizada como ferramenta privilegiada de análise em relação à percepção temporal e aos idiomas *modal* e *tonal*, assim como aos pares, rural e o urbano, moderno e o arcaico, erudito e popular. Em outra chave, o nacionalismo presentes nestes filmes reflete, também o pensamento de Mário de Andrade sobre a cultura popular e o papel do intelectual em relação a esta cultura, retomado por Glauber e problematizado em imagem-som nestes três filmes.

Palavras-chave: Glauber Rocha, Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, nacionalismo, Semana de 1922, modernização conservadora, idiomas modal e tonal.

Abstract: The aim of this work is to analyze the cultural nationalism in Brazil and its reflection in three major productions of filmmaker Glauber Rocha in the 1960s: *Black God, White Devil* (1964), *Entranced Earth* (1967) and *Antônio das Mortes* (1969). We analyze how the music raises points of intersection between nationalism derived from the modern art week 1922 and the concept of conservative modernization. The musical language is used as a prime tool of analysis in relation to time perception and the modal and tonal languages, as well as in pairs, rural and urban, modern and archaic, classical and popular. In another key, nationalism present in these films also reflects the thinking of Mário de Andrade on popular culture and the role of the intellectual in relation to this culture, incorporated by Glauber and questioned in these three films.

Keywords: Glauber Rocha, Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, nationalism, modern art week 1922, conservative modernization, modal and tonal languages.

*À Daniele, Pedro e Danilo, por me ensinarem o amar,
À Célia Tolentino, por me ensinar o pensar,
À todos os mestres que me guiaram até aqui,
À todos os mestres que me guiarão a partir daqui...*

As palavras do poeta,
justamente por serem palavras,
são suas e alheias.
Por um lado,
são históricas:
pertencem a um povo e a um momento
da fala desse povo:
são algo datável.
Por outro lado,
são anteriores a toda data:
são um começo absoluto.
(Octávio Paz).

Agradecimentos

Quando iniciei este trabalho, sabia que estava entrando em um terreno novo e desafiador. Sendo minha formação quase exclusivamente em música, adentrar nas sendas do pensamento social e suas relações com o cinema, só me foi possível graças à generosidade e competência da professora Célia Tolentino, a qual me conduziu com leveza e precisão; qualidades raras em um tempo de respostas rápidas e vazias e de necessidades fúteis e passageiras. À Célia meu principal agradecimento.

Dentro do caminho que escolhi, da música, do educar e educar-se, pela e através dela; minha família constitui-se em um terreno sólido e necessário para que eu enfrentasse o desafio da dupla jornada, de músico, da *performance*, e do pensar e ensinar. Assim, sem o suporte e companheirismo de minha esposa Daniele Bronzatti e sem os sorrisos e a doçura de meus filhos Pedro e Danilo, não seria possível finalizar este desafio de forma lúcida.

Agradeço imensamente a todos os professores com os quais travei contato neste período na UNESP/FFC de Marília, aprendi muito e serei grato para sempre pela sapiência compartilhada. Devo agradecer também aos meus colegas do departamento de música e teatro da Universidade Estadual de Londrina, e à própria Universidade pela generosidade em me conceder o tempo necessário para que este trabalho frutificasse. Em especial, agradeço à professora Fátima Cabral e ao professor Márcio Benchimol pela leitura atenta quando da qualificação e dos preciosos apontamentos para a melhoria do texto. Aos membros da banca de defesa, além dos citados acima, professores Gil Jardim e Anderson Trevisan, pela leitura e disponibilidade em participar desta etapa.

Aos meus amigos músicos, em especial à Luca Bernar, pelo apoio e pelo necessário desvio aos sons, para que a mente se refizesse e voltasse ao texto de modo tranquilo e preciso.

À Francisco Dornélio Bronzatti (*in memoriam*) Francisco Alves e Leonilda Alves (*in memoriam*), por acreditarem em mim sempre, mesmo sem ter o tempo necessário para mostrar o fruto do trabalho a vocês neste plano. Tenho certeza de que isto não será problema.

Ao meu pai João Batista Siqueira (*in memoriam*) e à minha mãe Maria Adélia A. Siqueira, pela vida concedida.

Aos meus amigos de pés fincados na cultura popular, Wilson Dias e Nilce Gomes, Paulo Freire, Déa Trancoso, Pereira da Viola, Gustavo Guimarães e Titane. Com vocês

aprendi que a tradição é viva e se renova a cada dia, a cada nota tocada na viola. Muito obrigado!

Aos que como eu, *crossovers*, sofrem e se alegram com as dificuldades de serem músicos sem rótulo no Brasil, Tabajara Belo, Bruno Pimenta, Camilo Carrara, Vito Duarte, Léo Pires, Gabriel Zara, André Vercelino, Júlio Erthal e Paulo Estevão Andrade. Que nossa música traga alegria e paz!

Enfim, a todos os que contribuíram e contribuem para meu aprendizado e crescimento, aos mais próximos e aos mais distantes. Vocês são muito importantes!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRA PARTE	
1.1 — <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol: circularidade e telos</i>	6
1.2 — <i>Modal e Tonal: a espiral e a flecha</i>	10
1.3 — <i>Cinema e Trilha Sonora: Deus e o diabolus</i>	19
1.4 — <i>Telos?</i>	37
CONTRAPONTO I	
<i>A Semana de 22 e o Projeto Nacionalista</i>	41
<i>O contexto da Semana de 22</i>	50
<i>Os impasses das formas e da história: o diabolus preso no redemoinho</i>	62
SEGUNDA PARTE	
2.1 — <i>Terra em Transe</i>	66
2.2 — <i>A Caracterização pela Música</i>	70
2.3 — <i>A Circularidade Aporética</i>	101
TERCEIRA PARTE	
3.1 — <i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i>	105
CONTRAPONTO II	
<i>O nacionalismo musical no Brasil: o dilema entre o popular e o nacional</i>	129
<i>O surgimento do nacionalismo europeu</i>	131
<i>O nacionalismo musical brasileiro</i>	138
<i>A influência da música popular urbana e o surgimento do Samba</i>	144
<i>O diabolus e a elegia ao capital</i>	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
BIBLIOGRAFIA	157

INTRODUÇÃO

Nossa primeira questão sobre a música no cinema brasileiro surgiu a partir da discussão sobre os filmes políticos da década de 1960 e a apropriação que os cineastas faziam da música, do ruído e do silêncio com intenção narrativa. Nos interessava, particularmente, a forma como estes cineastas engajados no projeto de um cinema nacional e nacionalista, além de político e crítico da realidade brasileira, se apropriavam da música para compor este projeto de uma nova linguagem para a sétima arte nacional. Os filmes de Glauber Rocha, considerados pela crítica como as mais relevantes contribuições para o debate político cinematográfico da época nos chamaram a atenção por utilizarem a música não só como caracterização de personagens, narração, ou ambientação. Enquanto a música entrava como elemento de fundo na construção da temática nacional na maioria das obras, percebemos que a música atuava e influenciava de maneira privilegiada a forma dos filmes do cineasta. Dessa observação apareceu nossa hipótese de que a música, tal como estava colocada nos filmes de Glauber, seria determinante da própria forma do filme, como uma estrutura que constituía uma espécie de “mapa” de sua própria gênese, interferindo na montagem e, por sua vez, no sentido político das narrativas.

A partir deste ponto, iniciamos uma busca pelas relações de similaridade existentes entre a montagem desses filmes e as músicas nelas contidas e descobrimos que, mais do que uma simples inspiração, ao cineasta, as músicas presentes nestas obras encerram em si (nas suas características nacionalistas, rurais ou urbanas, nas relações entre os idiomas *modal* e *tonal*) uma importante parcela do substrato do pensamento social brasileiro do século XX. Com sua música tomando parte determinante em duas das produções aqui analisadas, a figura de Heitor Villa-Lobos surge como uma importante conexão entre o pensamento social da primeira metade do século XX — incluindo aqui a Semana de Arte moderna de 1922 — e suas reverberações nacionalistas nas décadas posteriores. Em suas aproximações com as questões nacionais e a busca de uma identidade nacional, Villa-Lobos representa aqui uma espécie de âncora, um pilar de sustentação e, poderíamos dizer, um arquétipo no que diz respeito ao tratamento erudito, realizado pelo intelectual, na utilização da matéria popular.

Assim como fizemos com os filmes escolhidos, que optamos por analisá-los colocando-os em interlocução e contraponto com as questões que levantam, utilizamos um

arcabouço conceitual que pudesse contribuir para compreendermos os termos em níveis de oposição, mas que muitas vezes se sobrepõem gerando mais de um sentido. Isso porque os pares rural *versus* urbano, moderno *versus* arcaico, erudito *versus* popular, assim como as questões relativas aos idiomas modal (racionalidade anterior ao iluminismo, pensamento mitológico, mágico) *versus* tonal (racionalidade europeia posterior ao iluminismo, tipicamente ocidental, contemporânea ao surgimento do capitalismo) estão presentes e são questões suscitadas pelos filmes de Glauber Rocha. Neste sentido, optamos por extrair da própria obra cinematográfica os problemas que levanta em primeiro plano, mas também aqueles que suscita a partir de sua forma.

Um elemento essencial que permeia toda a nossa discussão é a questão da *modernização conservadora*, presente tanto na música, como nas relações imagem-som e que entendemos como estrutural no pensamento social brasileiro durante todo o nosso Século XX. Entendemos que é por essa via que o cineasta resgata as questões, os debates e os problemas do nacionalismo cultural colocados pelos modernistas da Semana de 1922. Questões cuja consciência era ainda incipiente na primeira metade do século são retomadas não apenas pelo enredo, mas pela música, remetendo-se às décadas de 1920, 30 e 40, sempre trazendo à tona as oposições citadas acima, demonstrando que o problema existente no processo de modernizar e conservar é amplo e apresenta-se como uma espécie de substrato presente na própria cultura brasileira até a década de 1960, quando em política se discute os caminhos da modernização nacional e a via revolucionária é apresentada como uma das possibilidades.

Tendo a música no filme como objeto privilegiado da nossa pesquisa, analisaremos três obras do cineasta baiano: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1968) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). Pensamos na estrutura desta tese como uma textura sustentada por três pontos principais: o discurso fílmico propriamente dito (envolvendo as falas dos personagens e a própria cena), o discurso musical (a partir dos idiomas e estilos musicais envolvidos) e o contexto histórico-social ao qual o filme remete ou pertence. A análise de obras de Glauber Rocha em particular deve-se ao modo como o cineasta utiliza-se da música no filme: como narrativa, como geradora de conflitos e como portadora de sinais sobre tempos históricos aos quais o filme remete; ao invés de uma utilização somente pictórica, com características de ambientação. Entre essas funções, os traços narrativos nas relações imagem-som dialogam com um importante

momento histórico (no período da apresentação do filme) no qual havia um forte desejo de enfrentar os desafios políticos e sociais dos anos 1960 ao mesmo tempo em que se buscava criar uma linguagem nacional autônoma no cinema.

Como veremos, Glauber toma como esteio sonoro composições populares e eruditas, que também são parte de outro projeto, como o próprio nacionalismo musical, no resgate da tradição popular, urbana e rural utilizadas como matriz para o desenvolvimento das formas eruditas. Por este motivo, faz-se necessária a interlocução com conceitos musicais estritos, como o idioma modal e tonal, a questão do ruído na música do século XX, o nacionalismo musical na Europa e no Brasil e o surgimento da música popular urbana na transição entre os séculos XIX e XX. Ora dentro dos capítulos principais, ora em partes separadas denominadas “contraponto”, realizaremos discussões sobre a música utilizada pelo filme na sua particularidade, no sentido de entendê-la como linguagem, mas também em seu sentido semântico e político. A análise da música é realizada sempre na perspectiva de que significa muito mais do que um simples adereço à cena, ela possui uma força que é capaz, em muitos momentos, de narrar de modo mais claro que o texto verbal e frequentemente acaba por desmascarar o que poderíamos chamar de uma tentativa de disfarce deste texto, revelando sentidos contraditórios. A fortuna crítica de Glauber Rocha sempre apontou a música nos seus filmes como um elemento narrativo central. Nossa proposta é a de buscar as minúcias dessa paisagem musical, pois a sua forma não constituiu ainda estudo detalhado. Em diversos momentos estes emaranhados dos textos; fílmico, musical e histórico-social, tornar-se-ão costuras menores e mais detalhistas entre os pontos cruciais para a compreensão de nossa análise. Assim, dividimos o texto em três partes principais, um capítulo para cada filme com interpolações de contrapontos que discutem conceitos mais fechados, essenciais para a compreensão destes filmes e do trabalho como um todo.

Apresentaremos um primeiro capítulo sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, seguido de um primeiro contraponto: *a semana de 22 e o projeto nacionalista* que discute as relações entre a oligarquia cafeeira, seu papel de mecenato na semana de arte moderna de 1922 e como a *modernização conservadora* implica nos avanços e recuos referentes às estéticas adotadas neste período. Em sequência ao contraponto retornaremos com a análise de *Terra em Transe*. No conjunto das análises dos três filmes, consideramos *Terra em Transe* como um *intermezzo*. Estas três obras situam-se nos anos 60, abrindo e fechando a década, esta, cindida por dois momentos distintos: o nacionalismo dos primeiros anos 60, no qual o sertão

significava o povo brasileiro por excelência, e o retorno no final da década com *O Dragão da Maldade* no qual o personagem deflagrador dos conflitos de *Deus e o Diabo* volta para um acerto de contas com o projeto social malogrado. Neste contexto, *Terra em Transe* ao contrário do primeiro e do último filme analisado, nos quais a música tem uma característica que adere mais à narrativa, apresenta-nos um uso distinto da trilha sonora, por exemplo, ampliando alegoricamente os traços dos personagens neste transe, na vertigem, pós-golpe.

Do ponto de vista da análise empregada, a estrutura é determinada tanto pelo material utilizado (idioma modal, tonal, pós-tonal, escalas, ritmos, texturas, harmonia, contraponto, ruído) quanto por sua distribuição no tempo de duração da obra (a forma propriamente dita), esta relação entre a escolha de quais sons provocarão o ouvinte e como serão distribuídos no tempo é, de certa maneira, a essência de toda a arte musical. Matéria e forma, portanto, são dificilmente analisáveis de modo independente; o que acaba por gerar um problema se optarmos por uma interpretação rígida do material ou de sua distribuição temporal. Assim sendo, a análise da obra em sua estrutura de imagem-som exige uma tarefa que se constitui de dentro para fora, da obra para a metodologia e não o contrário. Por outro lado, as relações internas, lógicas ou não, ordenadas ou caóticas, devem ser trabalhadas com vistas ao chão histórico e social, sem o qual não seria possível um olhar perspectivo. Olhar esse que nos dá a ideia de que só é possível desenvolver determinada linguagem musical e cinematográfica, em decorrência dos períodos anteriores e posteriores. Assim, o fluxo se faz conservando em certos pontos e rompendo em outros ou, como é comum dizermos, parafraseando Marx, todo sistema nasce carregando em si o germe de sua própria destruição.

Na análise da música dos filmes que propomos discutir, por mais que queiramos fugir dos pares dicotômicos nesta dança de avanços e recuos, rupturas e permanências, modernizações e conservações; estes pares são necessários, pois constituem a pedra de toque deste trabalho, pois, pelo lado interno das obras analisadas, essas contradições são o motor principal e suas sobreposições acabam por guiar o olhar para cada um dos elementos que traremos à superfície nas relações entre música, cena e contexto. Ao debruçarmo-nos sobre estas questões sentimos a necessidade de trazer ao leitor, em vários momentos, explicações um tanto detalhadas sobre conceitos estritamente musicais (colocadas comumente como notas de rodapé), pois para um leitor não íntimo com o panorama da linguagem musical estrita, várias nuances poderiam ser perdidas.

Neste sentido, sentimos também a necessidade de um segundo contraponto apontando para as questões referentes ao nacionalismo musical, como este se dá na Europa, berço de seu nascimento e como sua repercussão no Brasil traz sentido diverso, por exemplo, em sua utilização (assim como a do Samba) pelo Estado Novo como ferramenta importante de propaganda do regime. De fato, a influência prevalente do nacionalismo musical no período ao qual Villa-Lobos pertenceu — o que para nós é de suma importância pois sua música, principalmente a composta nos anos de 1920 e 1930, figura de maneira soberba nos filmes de Glauber — foi a da música urbana carioca do início do século XX. Este contraponto, aparentemente, pode ser lido em separado e apresenta-se quase como um glossário para a contextualização da música nacionalista e as relações desta com o Estado Novo. Junto a esse dado, acrescentamos na parte sobre o Samba a questão do florescimento da indústria fonográfica no Brasil o que traria também fortes traços da mesma ideia de modernização conservadora observada no primeiro contraponto, sobre a semana de arte moderna.

Assim, temos diversas aproximações entre as questões referentes ao nacionalismo musical e o cinema de Glauber Rocha, como a forma do filme é impregnada de questões que também perpassaram a música nacionalista. Uma destas questões é o fato de que a modernização conservadora irá atuar nestas obras como uma marca permanente. Tanto nas cenas quanto em muitas falas dos personagens, este conceito irá trazer um impasse presente na própria vida nacional.

No intuito de fecharmos um cerco sobre estas três produções tão significativas de Glauber Rocha, acreditamos que a análise destes filmes em suas relações imagem-som, entrelaçada aos estudos sobre o pensamento social brasileiro, possam contribuir e possibilitar outras chaves de leitura para essas obras, musicais e filmicas.

PRIMEIRA PARTE

1.1 – Deus e o Diabo na Terra do Sol: circularidade e telos

O Cinema Novo, de modos distintos, enfrentou essa tarefa de trabalhar a "tradição popular" e, dentro dessa matriz identificadora, examinar criticamente a realidade social de modo a evidenciar a necessidade da prática transformadora. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é, nesse sentido, um filme-chave porque a incorpora à sua própria estrutura interna, expondo, francamente, os problemas e contradições dessa proposta. Extrai dessas contradições sua força maior porque, no seu impulso totalizador, tem a lucidez de evitar o puro elogio romântico ao popular como fonte de toda sabedoria, ao mesmo tempo em que desautoriza a redução iluminista, etnocêntrica, que vê nas representações do mundo rural a figura da superstição inconsequente, da disposição irracional, do puro arcaísmo superado pelo racionalismo burguês e sua matriz do progresso (XAVIER, 1983, p. 118-119).

Conforme a citação de Ismail Xavier em seu livro *Sertão Mar*, a questão da “tradição popular” se apresenta como fio condutor do filme, o rural nesta obra é apresentada como uma discussão entre os aspectos que caracterizam a ideia de nacionalismo, o rural como o “autêntico” nacional e como é realizada a leitura desta ruralidade pelo ponto de vista erudito. Lembramos que neste filme, Glauber se remete à década de 1930, portanto, temos uma ideia de sertão permeada de códigos de honra, da presença do cangaço e de justiceiros contratados pelos coronéis para a manutenção dos poderes instituídos. Do ponto de vista da narração erudita, temos a música de Villa-Lobos como principal evento questionador e quando analisada, junto à cena em termos de linguagem musical — ou como melhor colocaremos mais adiante, em termos de idiomas modal e tonal —, nos apontará outros sentidos em termos de circularidade temporal ou de teleologia. Assim, essas contradições apontadas por Ismail Xavier nas quais, nem o elogio romântico ao popular, nem o rebaixamento desta tradição ao irracionalismo e à superstição inconsequente se desnudam claramente nas relações entre imagem e som, trazendo a discussão para um terreno híbrido no qual misturam-se o pensamento social brasileiro, a teoria da música e as próprias relações internas do filme que serve como alicerce principal de toda a análise.

Apresentaremos a trama do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, analisado a partir das interações entre cena e música. As relações internas dos personagens giram em torno da figura de Manuel, vaqueiro, impelido por uma busca que o faz mover-se como num círculo,

sem saída, circularidade aporética na qual o fim remete ao começo sem apresentar rupturas que de fato alterem sua condição social. Umberto Eco, no livro “Obra Aberta”, propõe a ideia de circularidade aporética em relação ao *koan*¹ “a resposta propõe novamente a pergunta e assim por diante até o infinito, até a razão assinar um ato de rendição aceitando o absurdo como textura do mundo” (ECO, 1971, p. 215). A impossibilidade de perspectiva de mudança social presente no filme também coloca a questão de que as possibilidades de fuga apresentadas remetem novamente à situação inicial. A questão da qual nos ocupamos não é senão aquela da qual fala Antônio Cândido em “Literatura e Sociedade”; a impossibilidade teleológica na trama do filme quer retratar certo terreno social, porém, de modo muito mais veemente, essa realidade (social) se desenrola intrínseca à narrativa, desse modo, interna à obra. Como observamos, a partir da citação inicial de Ismail Xavier, o filme explora as contradições sociais e torna-as, na cristalização em obra de arte, sua força motriz.

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CÂNDIDO, 2006, p. 13-14).

Seguindo as pistas de Antônio Cândido, é tomando a obra como na sua relação texto e contexto, numa perspectiva dialética, que discutiremos as relações entre música e cena principalmente a partir das músicas (como idiomas específicos) e a ideia da trama. Se a

¹ O *koan* é um tipo de pergunta que o mestre Zen faz aos discípulos com o objetivo de romper com o pensamento racional linear, são tipos de perguntas sem respostas específicas que auxiliam os iniciantes a entrarem no vazio da não razão. Um *koan* famoso é o que questiona: Você pode produzir o som de um bater de palmas, mas qual o som de uma de suas mãos? “O *koan* propõe uma meditação sobre um paradoxo. Eco o caracteriza por uma circularidade aporética” (TERRA, 2000, p. 78).

música é circular (modal), se há um tempo teleológico que se mostra apontando para uma tônica (conclusão tonal), ou se o tempo é estilhaçado e o presente se torna uma entidade totalizadora. Tanto as questões referentes aos períodos históricos da música e o que estes representam na solidificação e manutenção destes idiomas musicais, serão tratados como ferramentas de análise das inter-relações música-filme. Como se desmembrássemos um pouco a obra a fim de enxergar relações internas que em uma vista geral podem esconder-se e passar despercebidas. Estamos em uma encruzilhada da qual o eixo vertical é o próprio filme, ladeado pela música como ferramenta de análise de um lado e a análise do pensamento social brasileiro de outro. Neste terreno híbrido várias interseções serão necessárias a fim de que não percamos de vista que, independente da intenção pessoal do cineasta, ou de todo o extrato carregado pelas composições musicais inseridas nos filmes, a obra passa a ser uma entidade pulsante e independente, passível de ser analisada de modo polissêmico. Para Alfredo Bosi em “Céu e Inferno” a questão metodológica aparece como central; é na mediação entre o intérprete e a obra que se dá o objeto próprio do trabalho que não é senão o de “fazer perguntas sobre o sentido daquelas figuras que não cessam de atraí-lo para o seu círculo mágico” (BOSI, 2003, p. 477-478)

Prefiro entrar na matéria pela sua porta central, metodológica. Se o intérprete é, acima de tudo, um mediador, a sua linguagem lembra a do tradutor de uma língua para outra, ou, melhor ainda, a de um músico que domine a arte sutil de transpor melodias de um instrumento para outro.

A ambivalência parece ser estrutural e inerente ao estilo do intérprete, que transita do texto alheio para o seu próprio. Ele não irá duplicar o poema, porque o mediador não repete o original (uma crítica de lírica não é uma crítica lírica); mas o seu projeto de transformar o mesmo em outro código obriga-o a manter em estado de alerta as antenas para captar as vibrações e o tom da obra. Este é o primeiro passo, e não há intérprete de garra que não o tenha tentado. Depois, um olhar intenso, um olhar demorado, que procure discernir, dentro e no meio das frases e das palavras, a luta expressiva, isto é, aqueles momentos diversos mas coexistentes, de motivação pessoal e convenção suprapessoal (ideológica, literária) que fundam o texto como polissenso.

Quanto mais denso e belo é o poema, tanto mais entranhado estará em seu corpo formal o “mundo” que se abriu no evento e se fechou no claro-escuro dos signos.

O centro vivo do texto será sempre “um complexo de imagens e um sentimento que o anima”, para lembrar a definição simples mas inexaurível que de todo poema deu Benedetto Croce. No entanto, essa concepção idealista não basta ao leitor dialético. “Imagens” e “afetos”, “figuras” e “sentimentos” não são entidades puras nem substâncias metafísicas. Trazem em si significados e valores que só pacientes escavações no sujeito e na História vão aclarar. O discurso do hermeneuta conserva o calor que

as ondas da escrita lhe comunicaram, mas a mesma fidelidade ao texto leva-o a apartar-se do efeito imediato da leitura, e a fazer perguntas sobre o sentido daquelas figuras que não cessam de atraí-lo para o seu círculo mágico (BOSI, 2003, 477-478).

Nossa questão também está focada no interno da própria obra. Discutiremos pouco aqui as questões da fatura ou do processo *poiético*, no nível do autor. Nos deteremos na análise das relações internas dos filmes, quais são as questões que estas obras em seus matizes nos provocam o pensamento e como percebemos as consonâncias e dissonâncias entre o pensamento social e estas obras, nos dizeres de Alfredo Bosi, “se o intérprete é, acima de tudo, um mediador, a sua linguagem lembra a do tradutor de uma língua para outra, ou, melhor ainda, a de um músico que domine a arte sutil de transpor melodias de um instrumento para outro” (BOSI, 2003, 477-478).

Assim, o filme apresenta uma trama cujo foco está voltado para o sertão brasileiro em um terreno social que aparenta trinta anos de distância anteriores ao período da filmagem. Manuel é um vaqueiro que vive de uma parcela do gado que cuida. Há um esboço de projeto individual apresentado aqui, Manuel quer mudar sua vida comprando um pedaço de terra e com isso conseguindo plantar sua roça, tornando-se assim um pequeno proprietário e logrando a liberdade em relação ao coronel, Manuel busca sua autonomia. O desejo de Manuel, portanto, é o de conseguir, como saldo da partilha do gado do coronel Moraes, um pedaço de terra para plantar sua roça. Com essa perspectiva malograda, devido ao não cumprimento por parte do proprietário dos termos da partilha combinada, Manuel mata o coronel, é perseguido pelos seus jagunços e sua mãe é morta no tiroteio. Vendo isto como um sinal místico, indicando que deve fazer uma ruptura com a vida que leva, se junta a um grupo de beatos em Monte Santo liderados por Sebastião, figura que remete a Antônio Conselheiro. Rosa, esposa de Manuel, acaba matando o Santo; nesse ponto surge Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, contratado pelo poder político e religioso para acabar com Monte Santo. Rosa e Manuel sobrevivem à chacina e acabam se juntando ao bando de Corisco, sobrevivente do massacre a Lampião. Nesse percurso são guiados pelo cego cantor Júlio que é um dos principais narradores da trama. Novamente é Antônio das Mortes quem opera uma ruptura diferencial na saga. Matando Corisco, liberta Manuel para sua corrida pelo sertão. As relações se dão no mundo rural e, dentro dele, presentes os códigos de honra.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) se insere no contexto do movimento cinema-novista como um importante marco na construção de uma nova estética, criando novas formas de narrativa e de montagem nas quais a música, além de parte da estrutura, parece determinar a montagem e propor um diálogo com o pensamento crítico sobre as questões relativas ao nacionalismo, à cultura popular e à cultura erudita. A trilha sonora, nesse caso, revela de modo determinante as escolhas do diretor com relação à escritura presente nos filmes; permite-nos observar relações e compreender melhor sobre como certas “entidades” narrativas se relacionam de modo a tecer cortes de choques ou cortes de continuidade no discurso cinematográfico. Pode-se dizer que é um corte que articula ou costura os fluxos, portanto, é um corte de articulação e contribui para a conexão das cenas e partes. Para descobrir essas inter-relações entre as formas de percepção do tempo na música e sua absorção pela linguagem cinematográfica, propomos uma análise sobre como diferentes idiomas musicais, nesse caso, os idiomas modal e tonal, relacionam-se na montagem fílmica.

1.2 — *Modal e tonal: a espiral e a flecha*

Esses termos referem-se ao que chamamos na música de “idioma” e possuem características distintas em relação à percepção temporal no nível da recepção, isto é, o modo como percebemos o desenvolvimento das estruturas musicais no tempo. Tanto a música quanto o cinema (bem como a dança e o teatro) são artes temporais, ocorrem no fluxo do tempo e, portanto, trazem em sua estrutura modos diferentes de percepção em relação ao desenvolvimento do elemento temporal em relação à literatura ou às artes plásticas, por exemplo. Poderíamos pensar a música do filme como sendo portadora de duas possibilidades perceptivas básicas em relação ao tempo: a *modal*, que remete ao passado, o ouvido busca na memória, no passado recente percebido, as relações para a compreensão do presente imediato e a *tonal*, na qual o ouvido antecipa e busca no futuro esta relação e compreensão. Enquanto o idioma modal remete à circularidade e, portanto, a um tipo de fazer musical que se mantém dentro de limites estruturais muito específicos, delimitados e com um grau de repetição material, de conteúdo, que é sempre reiterado; no idioma tonal, temos sempre presente a ideia teleológica, as estruturas musicais se concatenam buscando a chegada em um ponto específico, em um fim. Isso se dá pelo maior grau de tensão presente nesse tipo de

música, tensão, que necessita de um repouso, uma chegada, uma conclusão. Suscitando um sentido de movimento, de caminhar, a esperança do repouso é a esperança de sair de um lugar específico e chegar a outro, previsto, mas, ainda assim, incerto.

A música tonal delimita um período histórico muito claro, começa a surgir no Renascimento, se firmando no período Barroco e está presente hodiernamente tanto na música erudita quanto na música popular urbana. Portanto, esse idioma musical é imanente à tradição europeia e é um advento do iluminismo e do racionalismo; a racionalidade presente na música ocidental pode ser lida com este excerto de Max Weber.

O ouvido musical dos outros povos era, provavelmente, de sensibilidade até mais desenvolvida do que o nosso; e certamente não o era menos. A música polifônica de diversos tipos era amplamente distribuída sobre o planeta. Diversos instrumentos tocando em conjunto, assim como o canto de partes da música, existiram em toda parte. Todos os nossos intervalos racionais de tons eram conhecidos e calculados. Mas a música de harmonia racional tanto o contraponto quanto a harmonia, a formação do tom básico sobre três tríades com o terceiro harmônico; nossa cromática e enarmônica, não interpretadas em termos de espaço mas, desde o Renascimento, em termos de harmonia; nossa orquestra, com seu núcleo de quarteto de cordas e a organização do conjunto de sopros; nosso acompanhamento de graves; nosso sistema de notação, que tornou possível a composição e o moderno trabalho musical e, pois, a sua própria sobrevivência; nossas sonatas, sinfonias, óperas e, finalmente, nossos instrumentos fundamentais que são expressão daquelas: o órgão, o piano, o violino etc. Todas essas coisas são conhecidas apenas no Ocidente, embora a música descritiva, a poesia tonal, as alterações de tonalidade e cromáticas tenham existido como meios de expressão de várias tradições musicais (WEBER, 2005, p. 7-8).

Jean Molino em *Facto Musical* (s/d) também comenta a ideia de Weber compondo assim uma tese sobre o que diferenciaria a música ocidental das outras músicas. A questão é que o tratamento Ocidente *versus* Oriente resulta problemático em vários sentidos e o principal deles é o de que o Oriente, como colocado por Edward SAID, no seu *Orientalismo* (1990), "não é um fato inerte da natureza, não está simplesmente lá" e essa operação divisória não seria sustentável se pensarmos que as culturas orientais são diversas e possuem também, cada uma a seu modo, seus tratados sobre música e suas regras. Mesmo que diferentes das ocidentais, estas regras são, sob muitos aspectos, definidoras de parâmetros, construtoras e estruturantes de sistemas em relação aos padrões estéticos normativos, ou seja, o que é permitido, desejável ou não, criar com os sons musicais de cada cultura em questão. Para Molino:

Haveria dois grandes tipos de música: a ocidental e as outras músicas. O que constitui o caráter específico da música ocidental é a sua racionalidade: a música torna-se pouco a pouco uma prática sujeita a regras que, a partir de instrumentos fixos, procede a construções calculáveis, fundadas numa harmonia sistemática e numa gama regularizada. O processo que se nos depara na contabilidade dos comerciantes e na organização de uma música ordenada é semelhante: o músico europeu é o irmão gêmeo do protestante capitalista e do homem de ciência moderno. [...] A história musical do Ocidente surge então como um processo de racionalização e de especialização (MOLINO, s/d, p. 115).

Em outra perspectiva, é possível realizar um debate sobre as diferenças entre as músicas tonais e modais tendo em foco a visão de mundo específica entre o ocidente e o oriente, porém para nossa discussão é importante dizer que o que é aplicável para o oriente é também aplicável àquelas culturas que se mantiveram sob o signo da tradição oral, rurais ou que conservam modos de relações sociais que poderíamos descrever como semelhantes àquelas do período anterior ao iluminismo.

Assim como temos na história da música do Brasil a "racionalidade" da qual falava Weber, trazida pela influência europeia a partir do século XVIII, temos também o território modal, trazido por essa mesma cultura europeia dois séculos antes e presente em todo o país, com elementos das tradições medievais trazidos pelos colonizadores portugueses e outros grupos de europeus que por aqui aportaram ao longo dos séculos de colonização. A influência do período medieval resiste ainda hoje como que cristalizada, como nas manifestações das marujadas, dos "Zé Pereiras" e nos desafios dos repentistas; em Santa Catarina a influência dos Açorianos; em Minas Gerais, estão presentes nas cantigas do Vale do Jequitinhonha, e, não obstante, ainda ressoam no congado muitas rítmicas que são como uma presença congelada das estruturas da música modal europeia. No *moçambique* (ritmo presente na manifestação do congado), por exemplo, encontramos uma estrutura rítmica em três por quatro (3/4) que está diretamente relacionada à ideia da Santíssima Trindade. O número três na música medieval, principalmente aquela realizada a partir do século XIII, possuía na métrica ternária a ideia de completude e de transfiguração da própria música no mistério do catolicismo, isto é, pai, filho e espírito santo, representados na estrutura musical a partir da subdivisão temporal desta; uma apropriação da métrica medieval e renascentista pelas manifestações religiosas afro-brasileiras, neste caso, a dos negros do Rosário.

Como tais sociedades modais baseiam-se em outros modelos — algumas com intersecções mais claras de descendência como é o caso dos chineses e japoneses (na estrutura semelhante de seus instrumentos musicais), ou dos árabes e africanos (que em algumas regiões possuem estruturas rítmicas e melódicas semelhantes) — a concepção de práxis musical de cada povo em particular precisa ser tomada como referencial para sua compreensão. Para as culturas tradicionais, de modo geral, a música é portadora de significações que transcendem, no que diz respeito ao processo criativo musical, a arquitetura formal, ou a construção. A manifestação do som musical tem importante papel na organização destas sociedades e como prática coletiva, cumpre um objetivo maior do que o virtuosismo individual. Nas manifestações musicais indígenas, temos relações musicais próximas ao oriente mesmo, considerando o oriente não apenas como estando lá, ao leste, misterioso. Ele (o oriente) está em toda a manifestação cultural dos povos que se diferem dos padrões e modelos da Europa ocidental. A mesma Europa que acabaria por absorver também a influência deste Oriente distante.

Essa ruptura com a estética da transparência, legado da música ocidental desde o século dezessete, foi incorporada por vários compositores na transição para o século vinte. Debussy, talvez, tenha sido um dos mais influenciados por essa ruptura que representava não apenas uma saída para a crise que se instaurara no sistema tonal mas, principalmente, a busca pelo timbre (ainda vinculado aos sons harmônicos, porém apontando já para experimentações que retomariam o timbre único de cada instrumento e posteriormente a inserção do ruído e da opacidade como elemento estrutural na música do ocidente) e porque não pela ruptura com o círculo do ocidente. Mas essa crise pela qual passaram os compositores europeus, no final do século XIX, não iria redimir alguns deles do fascismo presente em sua arte e da contínua crença em sua superioridade. Hector Berlioz, em visita à Exposição Universal organizada em Londres, em 1851 (portanto somente alguns anos de Debussy entrar em contato com as manifestações musicais da Indonésia, em 1889), assiste a uma apresentação de música chinesa, sobre a qual comenta de maneira extremamente etnocêntrica que os chineses e os indianos teriam uma música parecida com a nossa, caso tivessem uma. (SIQUEIRA, 2011, p. 107).

Estas relações musicais nas sociedades tradicionais não podem ser facilmente modificadas, sob a pena de que toda a base que a mantém venha a ruir. Nestas culturas, rurais por excelência, não existe a separação da arte e da vida. Portanto, a modificação em uma estrutura musical pode acabar por modificar a vida e a estrutura da sociedade. Essa discussão é densamente elaborada por José Miguel Wisnik em *O som e o sentido*. Em seu capítulo sobre música modal, coloca que:

Nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas *uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras). Esse direcionamento pragmático do *modo* (que se consuma no seu uso sacrificial ou solenizador) já está geralmente codificado pela cultura, onde seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de *correspondências*, em que o modo pode estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro (WISNIK, 1999, p. 75).

Um belo exemplo é dado por Hiao-Tsiun Ma, musicólogo, maestro e professor chinês, fundador da *Orquestra Infantil* de Nova York. Ma estudou na Universidade Central Nacional em Nanjing, tornando-se mais tarde docente da instituição. Em 1936 obteve o doutorado em musicologia na Sorbonne, sendo música chinesa sua especialidade. Ao falar da música como importante ferramenta na manutenção do Estado, Ma nos apresenta dados históricos sobre como as notas musicais estão atreladas a padrões de comportamento e a crenças específicas sobre a manutenção das tradições culturais.

O tratado *Li-ki* (memórias sobre o decoro e as cerimônias), diz que os sons claros e distintos representam o céu; os sons fortes e poderosos, a terra. A relação entre estes dois mundos deve ser harmônica. Essa ideia era particularmente cara aos antigos chineses, Sseu-ma Ts'ien não cansou de repetir isto em suas "*Memórias históricas*". A "boa música" produz a mesma harmonia que aquela existente entre o céu e a terra. Através desta harmonia os vários seres vêm à existência sem que percam sua própria natureza. A música nada mais é do que a substância da relação harmônica que deve existir entre o céu e a terra. Quando há união e harmonia, todos os seres obedecem à influência civilizadora do Filho dos Céus. É por isso que os antigos reis fizeram da música um instrumento de ordem e bom governo. As boas canções de uma boa época são fortes e calmas. Elas possuem o equilíbrio exato. Os tempos revolucionários são caracterizados por cantos emotivos e exagerados. A música de um Estado em decadência é sentimental, corrompida e mórbida. Os reis acreditavam nesta estrita hierarquia do sistema musical, destinado a simbolizar a ordem em seus Estados (HIAO-TSIUN In: ROLAND-MANUEL (org.), 1960, p. 184).

Tomando para nossa análise este exemplo como uma espécie de modelo radical da música modal e de suas relações com uma sociedade específica, encontraremos nuances ora mais ora menos acentuadas de correspondência entre as escalas (*ethos*) e a sociedade a qual estas estruturas musicais pertencem. Existe, portanto, uma interpretação cosmogônica e

política da escala musical chinesa (escala pentatônica), na qual cada uma das notas da escala corresponde a um segmento social e, portanto, esta (escala) participa e contribui para a manutenção da ordem estável ou instável estabelecida. Frisando a manutenção e equilíbrio das estruturas musicais, o apontamento desta interpretação da música chinesa é de que este equilíbrio não deve ser modificado sob a pena de uma destruição completa na ordem das coisas. Assim, cada nota representa um ator social específico sendo que, segundo Hiao-Tsiun Ma, esta estrutura surge e é organizada de uma forma simbólica, precisa e duradoura:

Nos tempos do imperador Huang Ti (~ 2697 / ~ 2597), seu ministro Ling Louen ficou encarregado de organizar a música. Chegando a oeste de *Ta-hia*, no vale de *Hie-k'i* tomou dois bambus, de um mesmo tamanho, e cortou-os em dois entre os nós. Soprando em um que tinha três centímetros de comprimento e 9/10, ele produziu o tom fundamental chamado "*houang-tchong*" (sino amarelo), que tornou-se a base da música. Então, de acordo com as lendas, duas fênix, macho e fêmea vieram cantar, cada uma, seis notas. O ministro, tendo ouvido-as, cortou outros onze bambús que produziram onze diferentes sons, que permaneceram conectados ao som "*houang-tchong*" inicial. Assim foram criados os doze *liu* constituindo uma série de graus cromáticos. Estes graus, intercambiáveis entre eles, não possuem em si um sentido musical. Para formar-se uma escala melódica, é necessário escolher certo número deles. As escalas nascem das progressões ascendentes em intervalos de quintas a partir de "*houang-tchong*" (equivalente à nota Fá atual). Depois de quatro progressões de quintas, teremos cinco notas: Fá, Dó, Sol, Ré, Lá, que irão formar, colocadas em seus lugares dentro de uma oitava, a primeira escala pentatônica: Fá, Sol, Lá, Dó, Ré. Dentro desta escala, cada nota recebe um nome especial que indica sua função: a primeira nota (Fá) foi chamada *kong* (o palácio), representando o príncipe; a segunda nota (Sol) foi chamada *chang* (a vontade) representando os ministros; a terceira nota (Lá) foi chamada *kiao* (o chifre) representando o povo; a quarta nota (Dó) foi chamada *tche* (a manifestação) representando os negócios; e a quinta nota (Ré) foi chamada *yu* (asas) representando os objetos. Os cinco graus da primeira escala pentatônica produziram cinco modos: o modo de *Kong* (Fá), o modo de *Chang* (Sol), o modo de *Kiao* (Lá), o modo de *Tche* (Dó), e o modo de *Yu* (Ré) (HIAO-TSIUN In: ROLAND-MANUEL, org., 1960, p. 184).

Essa citação coloca para o leitor um possível mecanismo de relações entre as notas musicais e a sociedade, neste caso especificamente a tradição chinesa; e uma reflexão sobre a qual as músicas dos povos não ocidentais e mesmo as culturas de tradição rural que nasceram no ocidente (antes do iluminismo), mantêm as manifestações sem alterações significativas durante várias gerações. Wisnik, citando o texto *Formações econômicas pré-capitalistas* de Karl Marx, (MARX apud WISNIK, 1999, p. 76) observa que o pensador coloca que a alteração da relação do indivíduo com a comunidade, se modificada, minará e

modificará tanto a comunidade quanto sua premissa econômica, isso significa dizer que economia e relações sociais estão imbricadas nesta estrutura social. "A ordem sacrificial da música modal envolve todos os seus elementos nesse tributo ao centro, investido diretamente na terra (nas tribos selvagens) ou no déspota (nos grupos comunais integrados)" (WISNIK, 1999, p. 76). Ainda segundo Wisnik:

Cada uma das notas (ou cada parte integrante da realidade natural e social) deve contribuir para o bom funcionamento (perpetuamento mutável) de um todo imutável. Se *kong* é perturbado, o som é desordenado; é que o príncipe é arrogante. Se *chang* é perturbado o som é pesado; é que os ministros se perverteram. Se *kio* é perturbado o som é doloroso; é que os negócios estão difíceis. Se *yu* é perturbado, o som é ansioso; é que as fortunas estão esgotadas. Se os cinco sons estão perturbados, as categorias interferem uma sobre as outras e é o que se chama insolência. Se assim for, a queda do reino intervirá em menos de um dia (WISNIK, 1999, p. 74-75).

Neste caso específico, há a crença de que a música tem o poder de alterar a sociedade. Trouxemos esta citação para a reflexão sobre a metáfora da música como ordenadora da sociedade porque, se, para os antigos chineses esta era uma crença aceita, para nós, ocidentais, hodiernamente, podemos dizer apenas que as relações entre música e sociedade estão em um espelhamento difuso, sendo que, devido à perda da ideia sacrificial dos sons e conseqüentemente do poder que estes tiveram em tempos remotos, são as relações sociais que atuam em manutenção ou destruição direta das relações musicais.

LEVY-STRAUSS, em *O cru e o cozido* (2010), também apresenta um exemplo importante para nossa análise no que diz respeito ao sacrifício realizado para que os sons possam nascer, ainda vinculando estes à ordem natural dos seres vivos. Neste excerto é narrado o sacrifício da serpente colorida que, despedaçada pelos pássaros, é transformada em sons:

A garça branca pegou seu pedaço e cantou: "ã - ã" grito que é seu ainda hoje. O maguari (*Cionia maguari*) fez o mesmo e lançou seu grito feio: "á(o) - á(o)". O socô (*Ardea brasiliensis*) colocou seu pedaço sobre a cabeça e sobre as asas (onde se encontram as plumas coloridas) e cantou: "koró - koró - koró". O martin-pescador (*Alcedo sp*) pôs seu pedaço sobre a cabeça e sobre o peito onde as plumas se tornaram vermelhas, e cantou: "sê - txê -txê - txê - txê". Depois foi a vez do tucano que cobriu seu peito e sua barriga (onde as penas são brancas e vermelhas). Ele disse: kión - kión - he, kión - hé - hé". Um pedaço de pele ficou preso em seu bico que se tornou amarelo. Então veio o mutum (*Crax sp*); ele pôs seu pedaço sobre a garganta e cantou: "hm - hm - hm - hm", e um retalho de pele que ficou fez seu nariz amarelo. Em seguida veio o kujubim (*Penelope sp*) cujo

pedaço fez branca a cabeça, o peito e as asas, e que cantou: "krrr", como, a partir daí toda manhã. Cada pássaro "acha sua flauta bonita e a guarda" (LEVY-STRAUSS, 2010, pp. 308-309).

A circularidade da música modal da qual falamos só possui esta característica porque o centro é sempre preservado ou, há um eterno retorno ao centro que a mantém dentro de limites muito bem estabelecidos seja pelo jogo dos sons no que se refere às notas (campo das alturas) propriamente ditas, seja pela repetição rítmica (campo das durações) que gera e favorece a imersão. Há também o que poderíamos chamar de percepção retrospectiva, na qual o passado ouvido é sempre mais importante do que o futuro esperado. A percepção se volta para dentro e poderíamos dizer que o mundo se quer interno ao observador.

Na música tonal ocorre o contrário, a percepção está sempre procurando no futuro uma forma de conclusão do discurso musical – início, desenvolvimento, fim. A teleologia está aqui presente como impulso que leva o ouvinte a concluir, junto à música, toda a trama que está sendo apresentada.² O material musical do idioma tonal também é, de certo modo, disposto de forma que ele possa ser desenvolvido a partir de vários centros e não apenas de um centro apenas. Essa habilidade composicional em transitar por vários pontos de tensão/repouso é o que faz da música tonal uma manifestação racional e organizada de acordo com princípios de simetria, equilíbrio e transparência, como não poderia deixar de ser tendo em vista o período de seu surgimento, Séculos XVII-XVIII. O mecanismo disparador da tensão encontra-se em um intervalo específico, evitado, no ocidente, a todo custo pela Igreja (Católica) Medieval e que proporciona um alto grau de conclusividade quando expandido para sua resolução. O trítone, chamado *diabolus in musica* pela Igreja, contém em si uma relação matemática bastante complexa; enquanto a relação matemática da oitava (lembrando o monocórdio de Pitágoras — a corda dividida ao meio produz a mesma nota da corda inteira, porém com o dobro da frequência) seria $1/2$, ou seja, relações de dobro de tamanho de corda ou metade³. O trítone, nosso *Diabolus*, vibra em uma relação de $32/45$,

² Uma explicação possível sobre o mecanismo que gera a música tonal e suas implicações é a de que de modo semelhante à perspectiva na pintura, o horizonte da música tonal começa a aparecer na música *facta* (apresentada abaixo).

³ Um exemplo seria uma nota Lá que possui uma frequência de 440 Hertz (vibra 440 vezes por segundo), quando tem sua frequência multiplicada por 2 (vibrando à 880 Hertz), soa uma oitava acima, portanto, o mesmo Lá porém mais agudo (ao contrário vibraria à 220 Hertz, soando uma oitava mais grave, mas ainda assim com o mesmo nome de nota).

portanto, de modo muito mais complexo e dissonante.⁴ Isto faz com que, na percepção, detectemos um grau de tensão maior do que nos intervalos ditos consonantes. Em sua origem, o idioma tonal é criado justamente por essa relação de tensão/repouso gerada pelo trítono e sua resolução. Uma explicação possível sobre o mecanismo que gera a música tonal e suas implicações ocorre de modo semelhante ao da perspectiva na pintura; o horizonte da música tonal começa a surgir no período chamado *musica ficta* (séculos XIII-XIV).

Em rigor a música *ficta* não é senão a inserção de alterações ao diatonismo natural gregoriano [...] Porém ao decorrer do tempo a polifonia primitiva foi exigindo cada vez mais certas pequenas resoluções de dissonâncias à consonâncias, ou ainda, de consonâncias imperfeitas à perfeitas. Assim, uma terça se resolvia sobre um uníssono ou sobre uma quinta, uma sexta sobre uma oitava, etc., regras que subsistiram no ensino acadêmico do contraponto, arte ciência de grande desenvolvimento posterior. Porém, desde o princípio se exigiu que as resoluções se realizassem por meio de um deslizamento muito suave, por meio de semitons, sensualismo que foi chamado de diabólico, sendo como uma extensão do velho problema do trítono, *fá-si*, chamado precisamente de *diabolus in musica*, pelo seu sensualismo implícito e languidez de sua resolução natural através dos semitons (GRAU, 1978, p. 13).

A título de ilustração pode-se tocar as notas de um piano na sequência Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si... e não concluir na oitava nota, Dó. Esse sentimento de tensão, incompletude e falta de conclusividade (o desejo de tocar a próxima nota na sequência é, de fato, grande para os ouvidos acostumados à música tonal) é o que impele o ouvido; ou a percepção, de completar mentalmente a sequência ou a tocar o som definitivamente para sanar a tensão.

Com o desenvolvimento do sistema tonal a utilização das tensões se expandem e, de fato, no início do século XX o tonalismo como idioma privilegiado na construção do discurso musical do ocidente cai por terra dando lugar, não a um único novo sistema, mas a vários modelos de combinação dos sons. De certo modo o princípio gerador do sistema tonal, o trítono e seu alto grau de tensão, é também o princípio que o leva à ruína, quando da falta de conclusividade e da presença deste mesmo intervalo sem sua resolução. O século XX consagrou a simultaneidade dos idiomas musicais como um fato corriqueiro. O *modal*, o *tonal* e o *pós-tonal* (em todas as suas vertentes) estão presentes e podem ser ouvidos

⁴ Uma explicação simples seria a própria etimologia das palavras *dissonância* (o que soa separado) e *consonância* (o que soa junto).

facilmente em gravações, dos cantos sagrados indígenas às manifestações mais tecnológicas da música espectral ou eletrônica.

É dessa trama entre os discursos musicais que circulam e são retrospectivos, e aqueles que são teleológicos e caminham para um fim, que trataremos a seguir com foco na trilha sonora de Deus e o Diabo na Terra do Sol.

1.3 – Cinema e trilha sonora: Deus e o diabolus

Na trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a música possui uma importância que a coloca no nível da narração, transcendendo o patamar de adereço, ou enfeite simplesmente. Esta diferença é crucial, pois ao narrar, a trilha sonora também nos abre em perspectiva a possibilidade da análise de questões sobre os próprios narradores *stricto sensu* e o que, muitas vezes, estes narradores ocultam. O que essa trilha sonora mostra nas entrelinhas diz tanto quanto, ou muitas vezes mais, do que o texto verbal, história narrada pelo discurso propriamente dito. A inserção da música de Heitor Villa-Lobos no filme é um exemplo claro e é por ela que começaremos nossa análise, refletindo que mesmo a busca de uma identidade nacional na música, possui uma grande influência estrangeira, influência esta que ficará mais clara quando da análise de *Terra em Transe*.

Do ciclo das *Bachianas* de Heitor Villa-Lobos — estão inseridas no filme as *Bachianas n° 2, n° 4 e n° 5*. As relações de afinidade entre as obras de Villa-Lobos e a obra do compositor russo Igor Stravinsky tem em comum um tipo de recorte no tempo que o fraciona, divide em partes diferentes, que são retomadas, mas que são sempre outras, de modo a criar cortes expressivos; este conceito é análogo à montagem do filme. Poderíamos definir este tipo de relação entre Forma *versus* Matéria como uma espécie de “colcha de retalhos”. Essa relação formal realiza a tendência de que percebamos o todo através da repetição de pequenas partes. Essas partes não se relacionam em forma de continuidade, linearidade, mas por “saltos”, como em movimento de ziguezague, o que acaba por se traduzir em forma de choques, cortes bruscos, o trabalho de câmera é feito com mudanças de ângulo, de tomada, mas sempre no mesmo tema. Esta forma de montagem contribui para a permanência do interesse na cena evitando a saturação do sentido e em consequência desta,

a monotonia. Portanto, há cortes, mas não ruptura. No filme como um todo, assim como no extrato social retratado, da mesma forma, não é possível a ruptura. Retornamos, na trama, como veremos mais à frente, ao mesmo ponto. Esses retalhos presentes na montagem do filme de Glauber Rocha mostram-se afinados com uma característica própria à noção de tempo utilizada em muitas obras de Villa-Lobos sob a influência de Igor Stravinsky⁵.

Ainda em relação às obras de Villa-Lobos presentes no filme, temos a influência barroca, especialmente de Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor que ajudou a estabelecer o sistema tonal e que caracterizava em suas obras a marca do contraponto como mantenedor de uma interdependência entre planos melódicos e planos harmônicos. Conforme Nikolaus Harnoncourt em *O discurso dos sons* “a época barroca concebia a música como um ‘discurso de sons’, com o solista construindo o seu ‘discurso’ a partir das regras de retórica; naturalmente o diálogo, a conversa, a controvérsia, eram a forma mais interessante de discurso” (HARNONCOURT, 1998, p. 221-222), também citado por Gil Jardim em *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*,

A retórica foi uma das vigas mestras na construção de toda sua obra. Só que esta ossatura formal de toda a música barroca, desde Monteverdi, representava para Bach muito mais do que a simples convenção estilística empregada de modo mais ou menos consciente pelos seus contemporâneos. É sabido que Bach construía suas obras conscientemente de acordo com a arte da retórica, e que o *discurso dos sons* era para ele a única forma musical (HARNONCOURT *apud* JARDIM, 2005, p. 52).

Villa-Lobos acabará por realizar uma síntese entre o estilo de Bach, que fez parte de sua formação musical, e a música popular brasileira (mais a urbana que a rural propriamente), tendo-a absorvido concomitantemente à estética musical de Stravinsky que marcará profundamente estas obras dos anos 1920-1930. Conforme Jardim:

(...) os aspectos melódicos, harmônico e contrapontístico são parâmetros fundamentais, substâncias puras da linguagem, que definem, caracterizam e posicionam qualquer proposta estética musical, sobretudo aquelas contemporâneas de Villa-Lobos. Pode-se ir além, sabendo que a harmonia

⁵ Para a música de Igor Stravinsky (1882-1971), compositor russo, a ideia de ruptura seria mais pertinente, uma vez que em sua música, mais especificamente no balé “Sagração da Primavera”, “o antes e o depois se separam e se ligam através de uma ruptura numa descontinuidade” (LOUREIRO, 2004, p. 82), porém o sentido no filme ao qual não nomeamos ruptura, tem o mesmo efeito. Gerar uma nova perspectiva evitando a saturação e “jogando” com a percepção do espectador com a intenção de manter neste, o interesse na cena. A influência de Stravinsky em Villa-Lobos está muito bem analisada em “O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor” (JARDIM, 2005).

e o contraponto são interdependentes e que, sobretudo em Bach, a harmonia contém algo de contraponto, e vice-versa, a exemplo de seus corais luteranos. É importante ter atenção neste detalhe, pois é o caminho que conduzirá ao estilo de Bach (JARDIM, 2005, p. 53).

No filme de Glauber Rocha, a primeira cena é uma tomada aérea da caatinga ao som da *Ária da Bachianas 2* de Villa-Lobos⁶, em um trecho que pertence exatamente a parte central do movimento⁷. Em seguida, o que salta à tela é a carcaça de um animal, foco no que restou da cabeça do bicho e, na sequência, no rosto de Manuel vaqueiro.

Quando temos a cena do alto, visualizamos os amplos espaços da caatinga sob a música de Villa-Lobos. Nesse trecho temos uma textura construída, na música, em dois planos: uma nota pedal que se mantém enquanto uma melodia é articulada utilizando notas de uma escala modal, típica do nordeste brasileiro e que caracteriza a música, principalmente a rural, desta região. Essa estrutura com nota pedal contínua é praticada na música do período medieval no ocidente e tem a função de “territorializar” um determinado centro ao ouvinte para que a melodia possa apresentar seu *ethos*⁸. O seguinte excerto da República de Platão pode ser elucidativo em relação ao que comumente, em música, chamamos *ethos*.

Sócrates — Quais são harmonias efeminadas usadas nos banquetes?

Glauco — A jônica e a lídia que se denominam harmonias lassas.

Sócrates — De tais harmonias, meu amigo, tu te servirás para formar guerreiros?

⁶ Bachianas brasileiras nº 2, (1930, SP). Prelúdio (O Canto do Capadócio) Ária (O Canto da Nossa Terra) Dança (Lembrança do Sertão) Tocata (O Trenzinho do Caipira). Instrumentação: pic, fl, ob, cl(Bb), sax tenor(Bb), sax barítono(Eb), fg, cfg, 2cor(F), trb, tímp, ganzá, chocalhos, pandeiro, reco - reco, matraca, caixa clara, triângulo, prato, tam-tam, bombo, cel, pf e cordas. DURAÇÃO: 21“42” (gravação do Autor) • Prelúdio (O Canto do Capadócio) - 7“04” • Ária (O Canto da Nossa Terra) - 5“38” • Dança (Lembrança do Sertão) - 4“56” • Tocata (O Trenzinho do Caipira) - 4“04”. Mais informações sobre as obras de Heitor Villa-Lobos podem ser acessadas em: http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf

⁷ Faço aqui uma observação em relação a certo equívoco na citação dos títulos das obras de Villa Lobos, presentes em diversas análises do filme, estes encontram-se em desacordo com os dados dos arquivos do Museu Villa-Lobos e, portanto, a nomenclatura difere daquela oficial. Em *Sertão Mar*, XAVIER (1983, p. 77), Ismail Xavier indica como sendo *Canção do Sertão*, que na verdade, pertence a outra obra de Villa-Lobos: *Canto do Sertão (Bachianas Brasileiras 4)*. Esta retificação é essencial pois há outras obras de Villa-Lobos utilizadas no filme e o equívoco sobre estas pode comprometer uma análise mais detalhada. BRUCE (1980) também a chama de *Canção do Sertão*. Como vemos na nota acima, extraída dos arquivos do museu Villa-Lobos, a peça referida é, de fato, a *Ária da Bachianas 2* porém, o nome correto é *Canto da nossa terra*. Para a conferência destes títulos sugiro o site do Museu: http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf

⁸ Cada um dos modos na idade média (temos descrições desta característica na *República* de Platão e na *Política* de Aristóteles, porém com significações diferentes do que a igreja tomou para si na idade média), era investido de um caráter próprio, um *ethos* que o identificava e que teria funções diferentes de acordo com a ocasião.

Glauco — De maneira nenhuma. Receio que não te restem senão a dórica e a frígia.

Sócrates — Não conheço todas as harmonias, mas deixa-nos aquela que imita os tons e as entonações de um valente empenhado em batalha ou em qualquer outra ação violenta, quando, por infortúnio, corre ao encontro dos ferimentos, da morte ou é atingido por outra infelicidade, e, em todas essas circunstâncias, firme no seu posto e resoluto, repele os ataques do destino. Deixa-nos outra harmonia para imitar o homem empenhado numa ação pacífica, não violenta mas voluntária, que procura persuadir, para obter o que pede, quer um deus por intermédio de suas preces, quer um homem por intermédio das suas lições e conselhos, ou, ao contrário, solicitado, ensinado, convencido, se submete a outro e, tendo por estes meios sido bem-sucedido, não se enche de orgulho, mas se comporta em todas as circunstâncias com sabedoria e moderação, feliz com o que lhe acontece. Estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão com mais beleza as entonações dos infelizes, dos felizes, dos sábios e dos valentes, estas deixa-as ficar (PLATÃO, 2000, p. 92).

Aristóteles aponta para um equilíbrio entre os extremos e coloca o modo *Dórico* como sendo preferível na educação dos alunos. De fato, na Idade Média, período no qual há um resgate dos textos dos filósofos gregos em questão, teremos uma grande incidência de salmodias construídas em modo *Dórico*, o que podemos explicar parcialmente como sendo devido à simetria intervalar presente neste modo.⁹

Todos concordam que o modo dórico é mais calmo e de um caráter mais viril. Além disto, já que elogiamos o meio termo e não os extremos, e dizemos que o primeiro de ser preferido, e que o modo dório é desta natureza em relação às outras harmonias, convém evidentemente que as melodias dórias sejam usadas na educação dos alunos (ARISTÓTELES, 1991,1342b).

Utilizamos estes excertos de Platão e Aristóteles, para exemplificar sucintamente o que estaria em jogo na doutrina do *ethos* relacionado à música. Os modos descritos, bem como os conceitos de melodia e harmonia (que para os gregos possuíam um significado muito diverso daquele utilizado hodiernamente) não cabem ser trabalhados aqui.

Logo em seguida quando há um close na cabeça de uma carcaça e a câmera nos apresenta Manuel, a música, podemos dizer, se tonaliza. A harmonia começa a caminhar

⁹ O modo *Dórico* possui a seguinte relação intervalar: T-s.t-T-T-s.t-T. Vemos esta simetria presente na disposição intervalar como um palíndromo, podendo iniciar-se de qualquer direção, teremos sempre a mesma configuração intervalar, simetria que era muito apreciada pelo clero no medievo.

gerando uma perspectiva de movimento. Neste caso, há uma passagem do modal para o tonal, gerando um primeiro choque na cena. Há, de fato, uma estranheza no comportamento dessa junção entre a música sinfônica de Villa-Lobos, neste trecho, tonal, e a cena que preenche a tela. A passagem se dá em *fade-out*¹⁰, tanto na música quanto no sentido da cena, com Manuel distanciando-se. A alteração de *ethos* neste trecho sugere também uma possibilidade na condição humana de Manuel, espremido num terreno social entre a individualidade e a dependência das relações tradicionais, a tonalização na música de Villa-Lobos sugere que o tempo está apontando para um fim, ou para uma nova tônica, um recomeço; o que, de fato, irá ocorrer em três pontos-chaves do filme: a adesão ao beato, posteriormente ao cangaço e no final a grande corrida pelo sertão chegando ao mar como *telos* e a sugestão de que haveria ainda uma saída, através da modernidade que neste momento histórico ainda não é deslumbrada.

Essa parte inicial tem, aproximadamente 2' 30" de duração e a passagem se dá em corte seco focalizando um céu branco que coincide com a música composta por Sérgio Ricardo com texto de Glauber Rocha, *Manuel e Rosa*. A música serve para anunciar a próxima parte, apresentando o contexto de Manuel e sua esposa Rosa mas tem como foco principal a descrição da cena do grupo de beatos guiados pelo Santo Sebastião, antecipando a história a ser contada na forma praticada pelos rapsodos e outros narradores orais.

Manuel e Rosa
Vivia no Sertão
Trabalhando a terra
Com as própria mão
Até que um dia
Pelo sim pelo não
Entrou na vida deles
O santo Sebastião
Trazia a bondade nos olhos
Jesus Cristo no coração

¹⁰ *Fade out* é um termo utilizado para descrever um efeito de transição ou de finalização no qual o material sonoro ou visual sofre um esmaecimento gradual.

Em seguida à música composta, o que ouvimos é uma espécie de ladainha, primeira manifestação de cultura popular sem traços autorais, apresentada enquanto vemos na tela rostos dos sertanejos. Reconhecemos assim os donos das vozes das quais emanam o canto lúgubre que, apesar de religioso, aparenta desesperança. Manuel transita por entre essas figuras próprias daquele terreno, montado em seu cavalo. Neste ponto há uma finalização dos materiais que serão desenvolvidos durante o filme, portanto, três ambientações sonoras distintas com significações distintas. A música de Villa-Lobos traduzindo intelectualmente o sertão, a música de Sérgio Ricardo que, como canção, tem o peso de seu texto (que em realidade tem a mão do próprio Glauber Rocha em sua criação) maior do que o de sua música propriamente dita, que tenta mimetizar as manifestações típicas daquele território modal sertanejo e, por fim, as próprias manifestações populares, tradicionais, rurais que não narram diretamente, mas ambientam geograficamente o filme. A ladainha diz repetidamente: “as ovelhas desgarradas / que andam em passos perdidos / procurando o seu rebanho / e o senhor da boa vida / quero deixar este mundo / com a minha triste sina / procurando o seu rebanho / e o senhor da boa vida”. Esta ladainha narra melhor a questão da vida em um ambiente rural, pleno de religiosidade tradicional que remete ao destino a condição em que vivem, do que a trilha sonora; já que o texto do cantador, acompanhado de seu violão, não traz o sentido muito próximo do que a cena apresenta. Conforme XAVIER (1983):

O movimento da câmara inicial parece definir uma identidade de perspectivas entre imagem e som: o deslocamento céu-terra estaria traduzindo, no plano visual, a ligação com a divindade sugerida pela voz do cantador, ambos contribuindo para a colocação do beato como enviado por Deus. No entanto, quando Manoel se aproxima, a cavalo, e a voz do cantador se cala, a composição visual, obedecendo a um ritmo de aproximação que acompanha o de Manuel, traz novos dados. Vem exatamente acentuar um aspecto da interação entre o vaqueiro e o santo que não reforça as sugestões iniciais. Longe de marcar aquela identidade com os versos do cantador, própria à introdução da cena, a imagem começa a esboçar o trabalho de distanciamento que, à medida em que o filme se desenvolve, tende a afastar Sebastião do espectador e preparar o seu desmascaramento (XAVIER, 1983, p. 95).

Se pensarmos na música de cultura popular rural, religiosa e funcional, a ladainha apresentada reforça o transe no qual os personagens estão submetidos. A música tradicional, que de fato pertence àquele espaço geográfico e que está sendo cantada pelos próprios habitantes da região, que aderem e participam do filme (excetuando-se Lídio Silva, no papel

de Sebastião, os figurantes são todos sertanejos), adere e cria sentido com o distanciamento do olhar do santo. A música composta trai, enquanto a música incidental revela, por ser esta música pertencente àquela tradição, com uma função específica vinculada aos valores daquela sociedade.

A relação entre Manuel e Rosa é coroada pelo silêncio e ausência de diálogo, revelando o trabalho manual e a própria condição material a qual estão submetidos e que aparenta não ser passível de modificar-se. Rosa carrega consigo a consciência da condição social e nesta, nos poucos diálogos existentes com seu marido, é a voz discordante à de Manuel. Suas aspirações não são consonantes às de Manuel e sua consciência "terra a terra" (para utilizar o termo de Ismail Xavier) desacredita antecipadamente a união de Manuel ao beato, o que não impedirá que o vaqueiro siga o santo Sebastião.

Uma primeira possibilidade surge na partilha do gado, na cena seguinte, com Manuel indo à feira sob a voz do rapsodo¹¹ na canção modal, circular:

*Sebastião nasceu do fogo
No mês de fevereiro
Anunciando que a desgraça
Ia queimar o mundo inteiro
Mas que ele podia salvar
Quem seguisse os passos dele
Que era santo e milagreiro*

Essa esperança de que na partilha do gado, Manuel pudesse finalmente comprar um pedaço de terra e criar assim uma roça para uma existência independente dos desmandos do coronel, cai por terra quando da constatação de que quatro vacas do coronel morreram. O diálogo que se segue elucida a condição de jugo vivido pelo vaqueiro.

Manuel — *Trouxe as vacas, mas morreram quatro.*

¹¹ Consideramos o cantador nesta trilha como rapsodo porque ele não compõe diretamente a história, ele conta o que ouviu, repassando e perpetuando os feitos. Há uma aproximação com o narrador de *Macunaíma*, um papagaio rapsodo.

Coronel Moraes — *Beberam no açude do norte?*

Manuel — *Sim sinhô. Era onde tinha água. Foram mordida de cobra. São doze vaca. Queria fazê a partilha para ajustar as conta.*

Coronel Moraes — *Não tem conta pra ajustá. As vacas que morreram eram todas suas.*

Manuel — *Mas, Seu Moraes, as vaca tinha o ferro do sinhô. Não pode ser logo as minha que sou homem pobre.*

Coronel Moraes — *Já disse tá dito. A lei tá comigo.*

Manuel — *Dá licença Seu Moraes, que lei é essa?*

Coronel Moraes — *Qué discuti?*

Manuel — *Não sinhô. Só tô querendo sabe que lei é essa que não protege o que é meu.*

Coronel Moraes — *Tá me chamando de ladrão?*

Manuel — *Quem tá falando é o sinhô.*

Na sequência, coronel Moraes lança mão do chicote e ataca Manuel que revida, ferindo-o mortalmente. Nesta luta de morte entre Manuel e o coronel Moraes o comentário musical volta a ser o de Villa-Lobos, com a *Dança (Lembrança do sertão)* terceiro movimento da *Bachianas n° 2*, utilizada na abertura do filme. A tensão presente na música, com estilo grandiloquente, reforça a cena da luta entre Manuel e os jagunços perseguidores. Segundo Tolentino:

Para a interlocução com o pensamento político do período, a atitude de Manoel, com o seu rompante de violência teria sido um lampejo de consciência da sua própria exploração, que forjaria um princípio de ruptura com a ordem coronelista opressora. Entretanto, podemos dizer que Manoel reage, para além do roubo de que está sendo vítima, à honra atingida, por ser espancado como um animal, ou como um escravo, ponto importante para aqueles que se entendiam homens livres no sertão. Lembremos que Fabiano também observa esse limite ao coronel, seu patrão. E, para nossa discussão, isso constitui um ponto muito importante no que entendemos como a dissimulação da relação antitética entre as classes proprietárias e seus agregados. Resquício ideológico da ordem escravocrata, a relação entre proprietários e homens pobres livres aparecia como uma relação entre iguais. Se na década de 1960 essa é uma questão superada, nos anos em que ambos os relatos (*Deus e o Diabo* e *Vidas Secas*) se localizam — no final dos anos 30 e início dos 40 —, essa ideia parece sobreviver com outro peso (TOLENTINO, 2001, p. 181-182).

Manuel sobrevive, mas sua mãe é morta. Na sequência temos novamente o comentador rapsodo com voz solo, sempre pertencente ao idioma modal, circular, não apresentando direcionalidade, remetendo sempre ao passado:

Meu filho, tua mãe morreu

Num foi da morte de Deus

Foi de briga no sertão, meu filho

Dos tiro que o jagunço deu

Novamente há a alternância entre o comentador popular e o erudito. Na sequência a câmera em movimento ascendente e leva o espectador junto com Manuel ao Monte Santo e é acompanhada pelo *Magnificat Aleluia* de Villa-Lobos e, novamente, comparece a tonalização indicando que pode haver um fim, uma saída, a esperança no sagrado como saída à morte pela violência coronelista. Na música, outro sentido para o sagrado. A música de Johann Sebastian Bach, composta dentro do contexto da igreja luterana, tem um sentido muito distinto em sua relação com o sagrado, por sua própria influência do iluminismo. Ainda há pouco o sagrado popular era sinônimo de destino, coisa orquestrada fora do sujeito, sem possibilidade de alteração por este, típica situação da tragédia. Fugido, Manuel procura refúgio na crença de uma morte ritual, sacrificial que irá levá-lo ao paraíso material/espiritual. Esta crença de Manuel é também o motor de sua discórdia com Rosa que aponta para o trabalho como uma saída possível, lembrando a Manuel o massacre de Canudos. O comentário musical, nesse ponto aparenta certo nível de descrição: peça sacra, cena sacrificial. Gomes comenta a cena:

Magnificat Aleluia irrompe quando a pausa na voz do Santo é combinada com o tremular de seu estandarte no quadro. Em seguida, a sinfonia cessa e fica o som apenas da voz do Santo e o barulho da ventania. A partir de um movimento panorâmico vertical, a câmera identifica e enquadra o casal Manuel e Rosa num plano geral, subindo as escadarias do monte. Rosa hesita, e a cantiga das *Bachianas Brasileiras n. 4* faz-se ouvir, revelando o conteúdo semântico da discussão que o casal trava e seu desfecho, uma vez que a melodia é um tema folclórico do Nordeste, que diz: “Ó mana deixa eu ir / Ó mana eu vou só / Ó mana deixa eu ir / Pro sertão do Caicó” (GOMES, 2010, p. 149).

Novamente a voz do cantador anuncia Antônio das Mortes e a circularidade volta à cena não deixando esperança nenhuma.

Jurando em dez igreja

Sem santo padroeiro

Antônio das mortes

Matador de cangaceiro

Duas leis, a lei do governo e a lei da bala. Esse é o discurso do coronel; poder de mando e de subjugar os sertanejos que, agregados vivem sob o duplo domínio da ordem coronelista e da igreja. O discurso da igreja reclama o dízimo perdido pela influência do santo Sebastião; a igreja e o poder do coronel de mão dadas cada qual reclamando seu direito (quase natural) de manter a opressão. Esses são os motivos que levarão ao contrato com Antônio das Mortes que, mesmo titubeando por não gostar de "bulir com as coisas de Deus" e por argumentar que o povo é cristão e segue o santo, acaba por aceitar a encomenda de acabar com Sebastião e seus seguidores. Nesse ponto inicia uma peça para órgão, do período barroco, a fuga sobre um *Magnificat* de Johann Sebastian Bach, segundo o roteiro do filme analisado por MONZANI (2006) trata-se da fuga de Bach - Fuge über das Magnificat: "Meine Seele erhebt den Herren"¹². A peça para órgão utilizada nas cenas de Monte Santo cumpre também a função pictórica de preparar o espectador ao clima sacro (essa palavra aqui talvez ganhe seu sentido mais léxico) da chacina que será perpetrada por Antônio das Mortes. As múltiplas vozes do contraponto barroco que escutamos na trilha, acompanham planos longos e relativamente estáticos das tomadas de Monte Santo, os movimentos são lentos e a música soa contínua por aproximadamente dois minutos, o que permite ao espectador, mesmo que intuitivamente, compreender as relações fugazes entre as vozes internas da partitura.

Temos assim, um contraponto tonal que, em cena, é traduzido de modo estático e circular, talvez uma dicotomia entre linguagem musical e linguagem visual, porém esta música prepara para o próximo passo da narrativa, a conversão de Manuel através da penitência na escadaria e o sacrifício para a purificação de Rosa que culminará na chacina

¹² Referência de catalogação: BWV 733.

promovida por Antônio das Mortes e no assassinato do beato Sebastião. A cena da subida de Manuel é acompanhada por som ambiente, pela própria paisagem sonora do local, sem música autoral. Essa escolha também coloca a tensão presente a cargo da imagem. Em seguida um corte focaliza um imenso céu claro e a câmera em movimento descendente nos mostra o murmúrio dos fiéis e o desespero de Rosa, acentuado pelo ruído forte do vento; a seguir mais um corte na imagem e no som temos Sebastião e Manuel dentro da capela em silêncio quase absoluto. Observamos uma simetria muito interessante em relação à disposição das imagens nesta cena; o santo em pé com seu cetro em forma de cruz projeta simetricamente duas cruzes nas paredes laterais, ao mesmo tempo em que ele no centro da cena tem atrás de si a cruz da capela, três cruzes, a tríade que está presente na montagem como um todo, seja nas fases de Manuel (vaqueiro, beato e cangaceiro), seja na trilha (cordel, erudita e tradicional), aparece acentuada, neste momento, nos próprios símbolos religiosos.

A personagem de Yoná Magalhães, Rosa, começa a ganhar força a partir deste momento e se mostra como uma voz racional e mais próxima do que seria uma lógica iluminista na trama, o trabalho, a fuga daquela situação miserável é apontada por Rosa e não por Manuel. Aqui temos um duelo entre a utopia da transformação política mais ampla, a mesma que leva o beato a formulá-la no plano místico, e a descrença de Rosa, que adere ao projeto social da submissão ao mundo do latifúndio. Rosa é temerosa, mas também tem certa lucidez de que o terreno social é impróprio para a luta política, mesmo que na sua acepção mística, como fizeram Antônio Conselheiro e os beatos de Pedra Bonita. Rosa, no plano interno da trama, aponta uma crítica à utopia de Manuel (e Glauber) e coloca que a sociedade do capital seria a única saída. Mais um corte e vemos Manuel entrando na capela com uma criança nos braços, apontando para o sacrifício; mais uma vez o silêncio preenche o espaço da cena. Simetricamente esse trecho é o ponto central do filme. A submissão ao coronel como início e a adesão ao cangaço no final; no centro da forma, a devoção religiosa acaba por ganhar uma importância estrutural muito grande, pela trama e pelo diálogo com a tradição cinematográfica, uma vez que o desfecho desta parte será o massacre oferecido por Antônio das Mortes acompanhado pela polifonia dos rostos desesperados em um claro diálogo com a cena da escadaria de Odessa do *Potenkin* de Eisenstein. Concluída a chacina o que ouvimos é novamente a música barroca e a constatação por Antônio das Mortes de que Santo Sebastião já havia sido morto, como diz ao Cego Júlio, “pelos próprios beatos”. A reação de Rosa à negação de Sebastião a move para que tome a rédea de seu próprio

destino, ao assassinar o santo, age de modo individual e a saída pela violência acaba por torna-la cúmplice de Antônio das Mortes, conforme aponta Ismail Xavier:

A interrogação maior, entretanto, vem da carga de sugestões contidas nessa coincidência, precisa em todos os seus lances, entre a violência de Rosa e a do próprio Antônio, numa cumplicidade que ganha expressão na cruz formada pela sombra do rifle e o punhal nas mãos de Rosa, como que selando um encontro marcado.

Repete-se, nessa convergência, algo já ocorrido na primeira ruptura. Disposições exteriores e a ação das personagens produzem coordenadamente, a reviravolta que os lança numa nova fase do processo. A transformação, sempre pronta a se insinuar nas brechas do tempo de *Deus e o Diabo*, afirma-se como fruto dessa sintonia entre o transbordamento de uma exasperação, que é, humanamente, da personagem, e a disposição global dos eventos. (XAVIER, 1983, p. 108).

Novamente a alternância entre a música erudita ouvida anteriormente e a narração do cantador apresentando Antônio das mortes "matador de cangaceiro" revela nesse momento o próprio narrador, Cego Júlio que, como rapsodo, tem sua história repostada por Antônio das Mortes. Cego Júlio não cria nada, ele repete histórias ouvidas e nesse ponto do filme, momento de transição para uma nova fase, Antônio das Mortes lhe conta o feito: *morreu tudo feliz, rezando de alegria. Foi contra minha vontade mais teve de ser. Só deixei dois vivo que é pra contar a história*. Segundo Xavier,

No encontro e adesão a Corisco, há um novo sistema de encaixe. Enquanto vemos, na imagem, a figura do Cego Júlio conduzindo o casal, a canção anuncia a continuidade da aventura e introduz Corisco. Manuel chega até o cangaceiro por obra do cego, mas essa intervenção direta não impede que a sua entrada para o cangaço se dê também em função de uma decisão sua, pessoal a partir de uma razão muito clara: adere ao cangaço para vingar o seu santo Sebastião. Considera-se preparado para assumir a violência, mas sua relação com Corisco resulta problemática, dada sua fidelidade à consciência de beato. Nas discussões, ele cumpre novo trajeto, onde sua ação segue um desígnio (de uma teleologia ainda opaca) e sua consciência imagina outro (calcado na metafísica a ser desautorizada). À sua revelia, Manuel completa a curva e emerge de seu mergulho messiânico, voltando para junto de Rosa, para aceitar os termos "terra a terra" de Rosa. No final completa-se um sutil deslocamento, pelo qual Manuel e Rosa sofrem um alheamento maior frente aos lances decisivos da fábula. Se estão presentes até o fim ao lado de Corisco, sua sobrevivência é determinada pela vontade de Antônio — "não matei de uma vez, não mato de outra" diz ao cego. Definida a disposição do casal para um reinício de vida, tema do último diálogo, o que domina a sequência onde se insere esse diálogo é a preparação de Corisco para o duelo com Antônio. Na sequência final, o fato "histórico" (ou seja, o fato relevante para a ordem maior) é esse duelo — não há inclusive referência à Manuel e Rosa na canção. A sobrevivência

do casal define uma abertura que, na sua consciência, se define como recuperação de laços naturais imediatos, sem missões transcendentais. Esse é o futuro que se abre no nível da experiência: a liberação frente a Sebastião e Corisco é fruto da imediatez de Rosa, para viver e ter um filho (XAVIER, 1983, p. 110).

Esse retorno é apresentado desde o início, desde a partilha do gado com o Coronel Moraes. As regras não se aplicam de forma igual a todos e toda a tradição concorre para que as individualidades e direitos dos homens livres (e pobres) sejam anulados. A lei não serve a todos da mesma maneira e as únicas saídas apresentadas no filme são a adesão religiosa (coroadada pela violência psicológica) ou a vida no cangaço (coroadada pela violência física), deste modo reforçamos a personagem de Rosa como sendo a única a apresentar um esboço de mudança, em uma tentativa de orquestração de uma utopia, mesmo que de uma forma aderida, colocada como uma condição existente, analisando como uma possibilidade utópica entre os pobres sertanejos, isto é, um reexame de Canudos. Isto fica explícito em sua fala: “vem as tropa do governo, mata home, mata mulher, mata menino... que nem Canudos”

Assim sendo, as leis que regiam o sertão coronelista permitiam uma série de abusos dos donos do poder em relação aos seus agregados.

Por outro lado, como podemos solicitar a Manoel um princípio de consciência política, se a relação entre ele e Coronel Moraes está especialmente baseada na dependência e controle pessoal? Afinal, numa relação burguesa por excelência, os conflitos entre trabalhadores e patrões são resolvidos no âmbito da justiça e do direito, que embora burgueses se arvoram em neutros e universais, em que é inimaginável que um patrão chicoteie, literalmente um trabalhador. A reação armada de Manoel, de caráter pessoal e intransferível, era a única defesa possível, em acordo com os elementos que aí se estabeleciam, pois o vaqueiro não encontraria outro foro que assumisse sua causa (TOLENTINO, 2001, p. 183).

Em seguida à chacina em Monte Santo, a narração cantada comenta modal e circular, ressonando novamente o bordão central e a questão de que, de fato, não há saída possível. As escolhas individuais estão neutralizadas pela própria ordem do sertão coronelista e a manutenção da coletividade se investe aqui de um caráter problemático. É através da violência, submissão ou fanatismo religioso que essa coletividade se impõe e não pelo desejo de preservação da tradição, da qual todos fazem parte, como descrevemos mais acima a respeito da característica social da música modal, circular, da conservação de algo sagrado.

O que está em jogo na trama é a impossibilidade de mudança devido ao acúmulo de poder e de propriedade.

*Da morte do Monte Santo
Sobrou Manuel Vaqueiro
Por piedade de Antônio
Matador de cangaceiro
A estória continua
Preste lá mais atenção
Andou Manuel e Rosa
Pelas veredas do sertão
Até que um dia pelo sim pelo não
Entrou na vida deles
Corisco, o diabo de Lampião*

A melodia da canção reforça o retorno da trama, a melodia final do trecho "Manuel e Rosa" que narra o primeiro encontro de Manuel com Sebastião é exatamente a mesma do trecho acima, portanto, Sebastião e Corisco em letra, música e cena cumprem o mesmo destino. A morte pela cruz ou pelo fuzil. E ao som de sinos, no meio da caatinga Manuel se entrega aos pés de Corisco. Novamente é Cego Júlio quem surge em cena e repõe a história, como Antônio das Mortes havia lhe contado e desta vez é Corisco quem atualiza o rapsodo sobre a morte de Lampião ocorrida "há três dias nos Angico". O cantador finalmente pode cantar/narrar o feito:

*Lampião e Maria Bonita
Pensava que nunca
Que nunca morria
Morreram na boca da noite
Maria Bonita
Ao romper do dia*

Manuel é batizado, desta vez no cangaço sob a alcunha de Satanás e a trilha retorna com a dramaticidade de Villa-Lobos novamente na Ária da *Bachianas n° 2 (O canto da nossa terra)*. Em seguida, corte seco e irrompe o primeiro movimento do quarteto n° 11 (1947) *Allegro non troppo* de Villa-Lobos para a cena de violência extrema, assassinatos, estupro e evisceração de um recém casado, quando o bando toma a casa do coronel Calazans. Em um corte brusco da música a cena mostra Manuel idolatrando um crucifixo, ainda em sinal de devoção ao Santo Sebastião, devoção essa que irá ser desfeita junto à imposição de Corisco para que Manuel "corte a macheza" do personagem aprisionado cuja esposa havia acabado de ser violentada pelo próprio Corisco. Ao grito de dor do prisioneiro, estronda novamente o *Magnificat Aleluia* de Villa-Lobos. Mais uma vez, toda imolação, dor, morte e violência é significado pelo estilo grandiloquente do compositor que acaba ligando também Corisco a Sebastião através do *Magnificat Aleluia*.

O próximo trecho tem um caráter muito importante devido a utilização de uma obra de Villa-Lobos a qual muitos autores, entre eles Ismail Xavier e Graham Bruce, não fazem referência. O *Choros n° 10* é uma peça de 1927, portanto anterior ao ciclo das *Bachianas* e marca uma simetria com o final do filme (a corrida de Manuel pelo sertão também é acompanhada da parte coral desta mesma obra). Na cena, mais uma vez cria-se um clímax de tensão, porém, a atravessa de modo curioso, ligando o martírio do prisioneiro de Corisco com a cena afetiva entre Dadá e Rosa, depois que esta encontra uma flor nos espinhos de um mandacaru que em seguida a oferece à Dadá. Se em outras partes do filme a música significava a cena, ou seja, um grau maior de tensão da música junto a partes nas quais a violência se evidencia; neste trecho ocorre uma curiosa inversão, pois, de fato, esta é a música mais tensa e atonal, no entanto a cena nos mostra talvez o único momento de afetividade do filme, a aproximação entre Rosa e Dadá. No exato momento em que Corisco apunhala o prisioneiro a música cessa, ouve-se um grito e o corte nos mostra Rosa beijando Dadá que em seguida tenta convencer Corisco a largar o cangaço. As mulheres ganham força na trama e essa perspectiva feminina parece apontar para uma saída a partir da fuga do cangaço, porém, a definição acaba por se dar no caminho da violência "só se pode fazer justiça no derrame de sangue" depois de ter sido açoitado por Rosa, essa frase de Manuel-Satanás, coloca novamente o impasse. Manuel questiona, é um dos seus momentos de angústia diante da ação de Corisco. Ele se pergunta e, diante do contexto político de 1963

essa questão tinha um endereço claro, voltada aos defensores da luta armada, da revolução imediata e aos que defendiam que os camponeses pegassem em armas.

Temos, portanto, a violência e a injustiça como dados concretos e imutáveis, já que a violência também não gera a transformação, segundo a fala de Corisco: "meu destino está tão sujo que nem todo o sangue do mundo pode lavar" concluindo com a mesma máxima do santo Sebastião: "Por isso mesmo eu precisava ficar de pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão".

Andando com remorso

Sem santo padroeiro

Volta Antônio das mortes

Vem procurando noite e dia

Corisco de São Jorge

O narrador anuncia Antônio das MorteS que trava um diálogo com Cego Júlio. O cantador parece ser o único com permissão para confrontar o matador, seja porque sem ele a história não poderá se perpetuar, seja por uma comiseração de Antônio pelo cego. "A culpa não é do povo Antônio, a culpa não é do povo..." Em uma metamorfose, a personagem narradora, até este momento oculta, começa a gerar uma intervenção na história que passivamente contava, cantava. Começa a querer mudar o rumo da história narrada. Seguindo o padrão simétrico da alternância entre a narração do cantador e a música sinfônica, temos o início do *prelúdio (O canto do capadócio)* da *Bachianas n° 2*, um solo de saxofone, com uma estrutura tonal. O trecho da *Bachianas* escolhido para esta cena tem certo teor de fatalismo — um solo de saxofone faz contraponto com Rosa "brincando" com um guarda-chuva em meio à caatinga. Após esse momento a perseguição aos cangaceiros aumenta e não deixa saída, levando-os a desfazer o bando. Este momento torna-se uma suspensão, um tempo morto, sem saída. Em *fade-out* a música vai silenciando no momento em que Cego Júlio, realizando a tarefa que Antônio das MorteS lhe deu, avisa Corisco de que o matador está em seu encalço e que seu fim estaria próximo.

Num monólogo, com a paisagem sonora da caatinga ao fundo, Corisco passa a narrador refletindo sobre a sua condição e a condição do povo dentro daquele contexto de

fome, violência e miséria: “homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não Satanás, é no rifle e no punhal”. E através da fala de Lampião, coloca sua própria condição de incerteza:

Tenho medo de viver sonhando com a luz de bala que joguei em cima do bom e do ruim, tenho medo do inferno e das alma penada que cortei com meu punhal, tenho medo de ficar triste e sozinho como o gado berrando pro sol. Tenho medo, Cristino, tenho medo da escuridão da morte.

E como num ritual, anterior à luta de morte, a música de Villa-Lobos retorna na famosa Ária (*Cantilena*) da *Bachianas n.º 5* para acompanhar o intenso beijo entre Rosa e Corisco. A estrutura desta peça é a mais tonal entre todas apresentadas até este momento. Não só contém em si o caminho entre tensão e repouso muito definido como, em sua estrutura rítmica, em seu acompanhamento, possui toda a característica de um choro (gênero urbano, carioca) como se estivesse antecipando a grande corrida de Manuel pelo sertão, apontando também a saída pela modernização e pelo êxodo para a cidade como a única possível para a autonomia de Manuel, isto é, neste terreno de impossibilidades, no sertão coronelista, só a urbanização, a transformação em homem plenamente livre, não mais dependente como lhe é imposto, seria desejada. Há uma espécie de "vazamento" da música para a próxima cena quando Manuel retorna e diz que Antônio das Mortes está fechando o cerco e que a morte se aproxima. O movimento giratório da câmera em torno dos personagens, mais que vertigem, sugere a “briga” entre dois projetos, este do narrador erudito (*tonal*) e aquele popular (*modal*). Entre cena, movimento de câmera e música tem-se uma cena de tensão importante, porque essa circularidade em torno de ambos propõe justamente a ideia do cerco. Em seguida, silêncio na trilha e mais um ritual de fechamento do corpo de Corisco, com o punhal na mão o executa recitando a seguinte oração:

Eu José com a espada de Abraão serei coberto

Eu José com o leite da virgem Maria serei borrifado

Eu José com o sangue de Cristo serei batizado

Eu José na arca de Noé serei guardado

Eu José com a chave de São Pedro serei fechado

Onde não possam ver e ferir

Nem matar

Nem sangue do meu corpo tirar

E novamente, em alternância com o comentador erudito, o Cego canta outra instância narrativa. Lembramos que neste ponto o rapsodo narrador até então oculta, está revelado e se apresenta como uma voz discordante a Antônio das Mortes.

Procurou pelo sertão

Todo o mês de fevereiro

O dragão da maldade

Contra o Santo Guerreiro

Procura Antônio das Mortes

Todo o mês de fevereiro

Após os comentários eruditos de Villa-Lobos e do anúncio do cantador, o desfecho final do filme trará novamente a alternância entre o modal e o tonal, o centro que quer se estabelecer pela repetição e circularidade da música modal e o *telos* do idioma tonal que quer a conclusão, não pela exaustão de perspectiva, mas pela afirmação conclusiva, racional e transparente. É nessa luta, que em realidade é a própria luta no jogo de tensões do mundo tonal, no qual o centro se consolida e é também desafiado pelas tensões existentes no seio de seu próprio sistema. É nessa luta entre o que desagrega e o que confirma que teremos o desfecho do filme, porém, quem descreve o que acontecerá nesse final é o narrador modal:

Se entrega Corisco!

Eu não me entrego não

Eu não sou passarinho pra viver lá na prisão

Não me entrego ao tenente

Não me entrego ao capitão

Eu me entrego só na morte de parabelo na mão

Farreia, farreia povo

Farreia até o sol raiar

Mataram Corisco balearam Dadá

*O sertão vai virar mar
O mar vai virar sertão
Tá contada minha história
Verdade e 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*

E ao som do cantador, desta vez junto a um coro, Corisco é morto por Antônio das Mortes, que lança uma última reflexão antes de cair: "mais forte são os poderes do povo!". Manuel e Rosa irrompem em uma grande corrida pelo sertão, Rosa cai, Manuel a deixa para trás e continua em seu curso.

1.4 – Telos?

A grande corrida de Manuel pelo sertão evoca a ideia de perspectiva, Manuel corre em linha reta, conforme comenta Ismail Xavier (1983) “E projeta sua corrida para um futuro que permanece opaco e fora de seu alcance”.

O fundamental é que a narração não encerra aí o seu discurso, na corrida de Manuel e nos versos da canção. Intervindo na própria forma de representação, é o narrador quem dá o salto. Na imagem, completa a metáfora da transformação que se repetira pela voz de Sebastião e Corisco: o mar invade a tela e substitui a caatinga. Na trilha sonora, é também alterado o registro. Um novo impulso é dado com a emergência da música coral de Villa-Lobos que traz as vozes do rito para celebrar tal invasão. A câmara, em movimento, nos mostra um mar visto de cima, de modo a evitar que se desenhe uma superfície lisa, delimitada pela linha estável do horizonte. O mar afirma-se como massa viva, no vaivém das ondas. A conotação de vigor, de consumação inserida na “ordem universal”, encontra seu reforço na música. Esse ato final define um momento de plenitude que atualiza o telos (objeto da vontade transformadora) que orienta o comportamento das personagens ao longo do filme, mas permanece ausente no seu aqui-agora (XAVIER, 1983, p. 73).

Neste momento ocorre a sobreposição das músicas e o que ouvimos novamente é o *Choros n° 10* em sua parte coral¹³, que no trecho utilizado, não podemos afirmar ser tonal, pois a composição coloca em foco a repetição rítmica e mostra em seus elementos um desejo por parte do compositor de utilizar sonoridades da música indígena brasileira. Neste ponto, temos uma orientação diversa àquela apontada por XAVIER (1983) efetivamente no que se refere a ideia teleológica, se na narração o “objeto da vontade transformadora” é indício de possíveis mudanças, na música, a princípio o que seria a substituição da circularidade modal pela teleologia tonal fica em suspenso.

A música de Villa-Lobos sobrepõe neste momento do filme — momento este que seria de conclusão, de apontar a saída — os dois idiomas (modal e tonal) que até agora ocorriam em alternância. O canto indígena, tratado por Villa com o aparato sinfônico, desabrocha na corrida para o mar com um assombro típico de uma grande obra de arte, porém, qual é o sinal que a linguagem musical nos dá? O de que no Brasil, ou neste caso, no sertão de Glauber, o modal, ou seja, as tradições seculares, os hábitos da tradição oral e suas crenças; estão a conviver e a se digladiar com o moderno em surgimento e a racionalidade e a transparência que este traz consigo. A alternância entre estes estados que vinha ocorrendo até então cai por terra e o que ouvimos é o idioma modal, até então relacionado ao cantador nordestino, "vestido" pela roupagem sinfônica.

Concluindo esta análise, somos levados pensar que neste ponto final do filme, tanto a música quanto a própria história nos deixa entrever que, de fato, não há saída para aquela situação de submissão. A tônica final (redenção final) não ocorre e o narrador erudito que poderia apresentar uma possível confirmação de mudança, sopra em nossos ouvidos, com uma onomatopeia indígena, que as coisas estão como estão e, provavelmente, ficarão assim ainda por muito tempo. Esta análise implica outros desdobramentos, entre eles o de que Glauber está retomando, no cinema, uma perspectiva que em 1922 foi o motor das discussões modernistas. Neste aspecto, as discussões acerca do povo, dos intelectuais e do governo se apresentam na tela, atualizadas pela própria possibilidade de fazer um cinema político, rompendo assim com a companhia cinematográfica Vera Cruz que almejava ser Hollywood

¹³ Esta peça de Villa Lobos, tem como subtítulo: "Rasga o Coração"; o Autor utiliza, na segunda parte da obra, a canção "Rasga o Coração" com melodia de Anacleto de Medeiros e letra de Catullo da Paixão Cearense, além de texto onomatopaico de caráter indígena; esta obra é dedicada a Paulo Prado. http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf.

nos trópicos (fazendo um cinema bem comportado, burguês, com transparência, contraste, enquadramento perfeito e ideias alucinadas) e dialogar com as “forças revolucionárias”. Conforme Jean-Claude Bernardet,

Uma outra tendência que parece delinear-se é infinitamente mais estimulante e poderia ser qualificada de realismo fantástico ou “realismo poético revolucionário”, conforme a expressão de Glauber Rocha, que, mais uma vez e mais uma vez em função de seus próprios filmes, aponta o caminho. Que filmes, que estilos, que modos de expressão virão encobrir essas três palavras? Não é possível sabe-lo agora. Uma certa ideologia e um certo programa de ação fracassaram, e permanecem e agravam-se os problemas que o motivaram. Nessa situação, o cinema que se inspirou nessa ideologia e nesse programa não pode deixar de sentir-se também em parte fracassado. É como se diante desse fato os cineastas passassem a transpor a realidade brasileira no plano do fantástico, não para mitificá-la, mas para levar suas contradições, sua violência e consequências ao absurdo, pois só o absurdo e a violência poderão dar conta da realidade absurda e violenta que vivemos. O fantástico como explosão libertadora — mas no plano do realismo (BERNARDET, 1967, p. 125).

Assim, a questão da recepção toma um lugar importante na crítica e em consequência disto, muito se discutiu a respeito da falta de preparo intelectual do público para a compreensão dos filmes, gerando uma espécie de disputa intrínseca ao cinema brasileiro deste período no qual se opunham chanchadas e os filmes de Mazzaropi por exemplo ou, como nos coloca Jean-Claude Bernardet (1967) “E propunha-se Mazzaropi como tema de reflexão àqueles que queiram comunicar-se com o público”.

Tais debates podem hoje parecer grotescos, e não se pode negar que foram em grande parte estéreis, mas refletem um problema muito real e muito maior: a classe média, seu projeto para a sociedade brasileira, também não podia ter cultura própria nem projeto estético; a classe média, sem força para encarar no cinema sua própria debilidade, não podia formular um projeto estético para dar forma a algo que ela escondia. Éramos como Antônio das Mortes: somos incompreensíveis, nosso nome não deve ser pronunciado; fazemos cinema sobre e para os outros, como Antônio prepara a guerra para Manuel, colocando-se entre parênteses” (BERNARDET, 1967, p. 134).

A ideia de representação da nação é, portanto, retomada por Glauber assim como foi por Mário de Andrade e Villa-Lobos. Sendo assim, proponho a seguir um contraponto histórico para uma discussão sobre o nacionalismo, a Semana de 22, Villa-Lobos e sua obra, que tem crucial importância nos filmes analisados neste trabalho. Em seguida a este contraponto teremos um capítulo sobre *Terra em Transe*, 1968, e a tomada de consciência

do cineasta sobre as questões que estão em jogo no terreno social brasileiro e a crise remanescente a respeito de uma possível saída que insiste em permanecer oculta.

CONTRAPONTO I:

A semana de 22 e o projeto nacionalista

Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão de mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes hostil, somos uns desterrados em nossa própria terra (HOLANDA, 1995, p. 31).

Em 1922, a Semana de Arte Moderna brasileira colocava em questão a identidade nacional e, ainda hoje, quase um século depois, representa um marco para pensarmos esta questão em particular: a legitimação da cultura erudita e sua interface com a chamada cultura popular. Nossa análise propõe uma discussão sobre as relações entre *continuidade e ruptura* assim como as questões envolvidas no cruzamento de uma cultura oral, em sua maior parte, rural, e a cultura erudita forjada na imitação dos moldes de pensamento europeu. Esta discussão será, em grande parte, embasada sobre questões musicais que servirão como arcabouço para a reflexão sobre todo o período, mas, também abordando o conceito de *modernização conservadora* e de *nacionalismo*, o que implica pensar questões econômicas e políticas. Sendo o ponto nodal deste trabalho as relações existentes entre as obras musicais presentes nos filmes e seu contexto (em *imagem e som*), dentro do âmbito do nacionalismo, percebemos que modernização conservadora no Brasil acaba incidindo sobre a própria fatura das obras, em seu conceito estético e na determinação de que um cinema verdadeiramente nacional, deveria estar livre das amarras de *Hollywood* e seguir por um caminho que questionasse e ao mesmo tempo educasse o público criticamente para as questões sociais existentes. Assim, temos a análise da trilha sonora como viés privilegiado de acesso a uma nova perspectiva sobre os três filmes de Glauber Rocha (pós 1964): *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), discutido acima; *Terra em Transe* (1967); e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969).

Há, por parte dos agentes do Cinema Novo uma retomada significativa, principalmente em Glauber Rocha, da ideia de invenção de arte cinematográfica com caráter nacional. Alguns aspectos do debate estimulado pelo cineasta baiano acabam conectando

essa busca com as questões colocadas pela Semana de Arte Moderna e pelos modernistas da década de 1920.

A Semana de Arte Moderna de 1922 teve como aspecto principal uma tentativa de atualização do campo artístico brasileiro que, até este momento se colocava de modo relativamente estanque, como continuação de um modelo instituído, no caso da música especificamente, no período renascentista e até então pouco alterado no tangente à relação entre “sistema” de produção, interpretação e recepção da obra de arte. É no Renascimento que a questão da afinação, e construção de novos instrumentos para se alcançar “famílias de timbres homogêneos” começa a se instaurar¹⁴. Excetuando-se as especificidades de linguagem e estilos da música erudita brasileira que acabam por definir certos períodos históricos, nem sempre sincrônicos à matriz europeia, os papéis relacionados ao universo da criação (compositores), execução (intérpretes) e do público (inserindo aqui também os críticos), permaneciam inalterados, sem a concorrência de modificação nas relações de produção artística (conforme a análise de Eduardo Grau na nota abaixo: compositor — intérprete — público). As questões vinculadas à gravação e difusão que se iniciaram, ou podem ser pensadas, a partir do que comumente chamamos de indústria cultural e que no Brasil surgiram na década de 1910, no momento da Semana de 1922 eram ainda incipientes.

A produção musical depende fundamentalmente das condições de reprodução de que o músico dispunha, principalmente se pensarmos que o intérprete está muito próximo da criação, e de suas decisões no momento da execução depende em grande parte o sentido da obra. A técnica composicional e a técnica interpretativa constituem igualmente conquistas culturais que estão na base de avanço da música (WISNIK, 1983, p. 77).

A herança musical erudita começaria a ser, a partir do advento da rádio difusão, ameaçada já que a própria relação entre a música erudita e popular começa a se colocar em uma tênue linha que, de um lado pelo nacionalismo de Villa-Lobos e de outro a própria modernização dos meios de difusão irá acentuar. Essa crise entre a produção musical erudita

¹⁴ Durante os séculos XIV, XV e XVI, intensifica-se um rápido progresso na fabricação de instrumentos musicais e com isso começa-se a buscar uma melhor afinação, uma melhor definição no que diz respeito à extensão ou tessitura e uma técnica mais racional de execução. Propendem assim, à criação de distintas famílias instrumentais, em imitação à família vocal constituída pelo quarteto (sopranos, contraltos, tenores e baixos). Os instrumentos que até então supriam as necessidades das vozes, começam a ganhar autonomia e junto à concepção harmônica (ou vertical) do conjunto necessitam também de uma uniformidade tímbrico-expressiva para uma maior coesão sonora. Assim, o “sistema” de produção musical inicia, neste período, uma gradual transformação nos processos de representação escrita do texto (musical) e, deste modo, abre a perspectiva (por vários veios) de ser possível uma cadeia de produção: compositor – intérprete – público (GRAU, p. 113, 1978).

e a música das ruas, em realidade é bem antiga e a podemos encontrar datada no final do século XIX, no Rio de Janeiro, ao se tratar da matriz sobre a qual Villa-Lobos, nosso compositor em questão neste momento, baseou-se para a construção de várias obras: os Lundus, o Samba, as Modinhas e o Choro.

Na transição do século XIX para o século XX, no espaço urbano, a ideia de manter recalcada uma manifestação que, abolida a escravidão, já não queria manter-se nos limites da senzala fosse ela qual fosse¹⁵ gerou uma forte mudança de paradigma do repressor. A força policial iria atuar nessa tensão como mantenedora do *status quo* da sociedade ainda fortemente oligárquica que, embora outrora tenha dançado os lundus, começava a ver ameaçado seu projeto de surgimento de um país que se queria livre do passado colonial e começava a projetar-se como civilizado aos moldes europeus. Curiosamente, alguns compositores desse período de transição representam essa crise de modo peculiar; é o caso tematizado por Machado de Assis no conto “Um homem célebre”.

O escritor percebeu e registrou claramente a tensão e a repressão inerentes ao processo no qual a música de origem africana começava a sobrepular e fundir-se à música popular urbana em vias de constituição. Na saga musical de Pestana, personagem do conto, fica claro o conflito entre o desejo em tornar-se um compositor erudito, reconhecido pela nobre música europeia e a realidade que o perseguia como compositor de polcas e lundus. Segundo WISNIK (2004), trata-se de um Fausto suburbano. Manda as polcas para o inferno, na tentativa de escapar ao sucesso desviantes das ruas. A ironia Machadiana arremata: “mas as polcas não queriam ir tão fundo”:

Rua fora, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem; só afrouxou, depois que dobrou a esquina da Rua Formosa. Mas aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva. De uma casa modesta, à direita, a poucos metros de distância, saíam as notas da composição do dia, sopradas em clarineta. Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrepiar caminho, mas dispôs-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile. As notas foram-se perdendo, ao longe, e o nosso homem entrou na Rua do Aterrado, onde morava. Já perto de casa, viu vir dois homens: um deles, passando rentezinho com o

¹⁵ Apesar da Abolição, em 1888, do fim do Império e advento da República, em 1989, os negros mantiveram-se em ocupações tradicionalmente desempenhadas por escravos, como a agricultura e os serviços domésticos. De acordo com o censo de 1890, eles eram 53% dos 74.785 indivíduos empregados em serviços domésticos. Durante a República o serviço doméstico continuou sendo o maior mercado de trabalho para as mulheres brancas, mulatas ou negras de classes baixas, e o *status* desse trabalho era inferior àquele dos empregados das fábricas. No comércio, ao contrário, as atividades eram desempenhadas por homens brancos em sua maioria, 91% (PAMPLONA, 2003, p. 59).

Pestana, começou a assobiar a mesma polca, rijamente, com brio, e o outro pegou a tempo na música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto o autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa.

Em casa, respirou. Casa velha. Escada velha. Um preto velho que o servia, e que veio saber se ele queria cear (MACHADO DE ASSIS 1992, p. 501).

Em seu desejo de tornar-se imortal como os compositores europeus, Pestana somente conseguia fazer sucesso com as polcas-lundus a ele encomendadas.

Portanto, na transição do século XIX para o século XX, operavam duas forças aparentemente opostas mas que possuíam muito mais intersecções do que se poderia imaginar. De um lado, a necessidade de afirmação e de conquista de espaço pela música erudita nacional (e o próprio Villa-Lobos era um ferrenho defensor desta proposta) e de outro a expansão da música popular urbana na qual a indústria cultural e propriamente a modernização dos processos de gravação e difusão iriam operar. Portanto a música de origem afro-brasileira, urbana, está nas duas pontas de uma mesma cadeia. Se de um lado ela ameaça a música erudita com sua massiva veiculação, de outro ela torna-se a matriz do próprio nacionalismo musical (erudito), principalmente a partir de Villa-Lobos. Esta era a situação do ambiente artístico na capital do país, gradualmente, esta força produtiva, cultural, começa a se transferir (por motivos econômicos, como veremos mais abaixo) para São Paulo e isto ocorrerá principalmente após a Semana de 1922.

A reflexão sobre o ponto de vista da inovação trazida pela Semana não pode ser deslocada como se fosse livre das amarras da tradição já que este movimento tem um duplo sentido, renova mas também conserva uma tradição: “Em particular no caso de uma cultura transplantada como a nossa, de origem não autônoma, mas derivada, temos que avaliar as atitudes do artista diante da tradição, em face do patrimônio cultural recebido, importado ou assimilado” (BRITO, 2009, p. 50). Mesmo sendo “atrasado” em relação às vanguardas europeias, o Movimento Modernista rompeu com os modos de produção artística aqui presentes à época de seu acontecimento e permitiu que uma geração de artistas incluísse de vez, no pensamento contemporâneo brasileiro, uma questão já esboçada ao menos dois séculos antes, segundo José Veríssimo em sua *História da Literatura Brasileira*,

Da mesquinhez poética da maior parte do século XVIII, surge entretanto, pelo seu último terço, uma por todos os títulos considerável produção poética. Também, ao menos pelo número e mérito particular de informação, aparecem trabalhos históricos que constituem contribuição

notável à prosa brasileira. No momento assinalado, uma plêiade de poetas brasileiros entram a concorrer dignamente com os poetas portugueses contemporâneos, a fazerem-se bem aceitos da literatura mãe. Mais brasileiros que nenhuns outros até aí, por mais vivo sentimento da terra natal ou adotiva, ao qual já porventura podemos chamar de nacional, estabelecem esses poetas a transição da fase puramente portuguesa da nossa literatura para a sua fase brasileira. Esta, iniciada pelo romantismo ao cabo do primeiro terço do seguinte século, terá nalguns deles os seus inconscientes precursores. São em suma esses poetas, reunidos sob a denominação, a meu ver imprópria, de “escola mineira”, quando apenas formam um grupo literário, sem algum rasgo característico que coletivamente os distinga, os que enchem esse período de transição e o constituem. Com a criação das academias literárias, o crescimento da população, o seu desenvolvimento mental e econômico e mais o das comunicações da colônia com o Reino, aumentou consideravelmente o número de versejadores, cujos nomes constam de repertórios e livros de consulta especiais. Da multidão desses sobressaem, com qualidades que lhes asseguram um lugar à parte, aqueles a quem, não obstante não passarem de seis, me proponho a chamar englobadamente de plêiade mineira: Santa Rita Durão, Cláudio Manoel da Costa, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto, Tomás Gonzaga e Silva Alvarenga. Estes merecem lugar separado nesta História (VERÍSSIMO, 1954, p. 123).

Deste modo, em 1922 voltava a questão: existe uma arte genuinamente brasileira? Uma cor? Um *ethos*? Essa questão da identidade nacional, que como conteúdo já era esboçada desde a Arcádia mineira, ou segundo alguns estudiosos da historiografia literária brasileira ainda antes,¹⁶ na Semana de 22 começa a se fazer valer pela assunção deste material em novos materiais e em novas formas artísticas.

Segundo BERRIEL (2000), em *Tietê, Tejo, Sena*, a partir do Segundo Império, o baronato brasileiro, fundado pelo Estado, passa à condição de classe dominante, porém, como este mesmo Estado passa a ser estranho aos seus interesses inicia-se um processo de rejeição como Berriel, citando Francisco de Oliveira, coloca: "Proprietária da terra – o principal meio de produção –, a oligarquia detinha a mediação do emprego de mão de obra escrava, e portanto poderia adquirir autonomia em relação ao Estado" (OLIVEIRA *apud* BERRIEL, 2000, p. 20). Algumas conquistas desta oligarquia foram definitivas para a

¹⁶ “A literatura brasileira começou no século XVI, pela voz barroca dos jesuítas, em primeira linha Anchieta, que deve ser considerado seu fundador. Iniciada no primeiro século, ela cresceu aos poucos, desenvolvendo gradativamente as suas características temáticas e formais, as suas peculiaridades, a sua fisionomia, promovendo uma fórmula brasileira, graças a uma crescente aproximação e incorporação da realidade humana, social, geográfica local, e ao esforço do pensamento nativista, a princípio contra Portugal, tornando-se autônomo com o Romantismo, para, afinal, com o Modernismo, estabelecer-se o princípio de que a literatura brasileira deve ser antes de exportação que de importação” (COUTINHO, 1968, v.1, p. 59).

alteração da situação política e econômica brasileira. A abolição da escravatura, construção das estradas de ferro, a queda da Monarquia e a proclamação da República, são brados de uma classe que queria representar a si própria e que nesse desejo possuía um programa bastante claro, baseado em seu auto reconhecimento e interesses claramente enunciados. Berriel argumenta a esse propósito que:

Essa circunstância traz à tona a importante questão de que as burguesias dos países subordinados, de extração colonial — e, na vertente daqueles que Caio Prado Júnior chamou de *colônias de exploração* —, não alcançam a densidade histórica das burguesias clássicas, classes para si, aquelas que não se subordinam a lógicas que não as próprias, que elaboram um projeto de dominação universal e moldaram o mundo à sua imagem e semelhança. É o caso das primeiras burguesias nacionais — a inglesa, a francesa, a dos Países Baixos e poucas outras. Há, entretanto, aquele outro fator de importância decisiva para Marx: o chamado *capitalismo verdadeiro*. Esse conceito significa que o capitalismo, para ser *verdadeiro* e portanto expressar a dominação *clássica*, deve necessariamente ser industrial. A atividade industrial, por sua vez, deve subordinar todas as demais — a agricultura, o comércio — que se tornam assim apêndices e complementos da primeira (BERRIEL, 2000, p. 20-21).

Este projeto do baronato cafeeiro não atinge portanto, de forma efetiva, o conceito de capitalismo clássico, já que esta mesma oligarquia era reticente, pelo menos em seu primeiro momento, com relação a industrialização, portanto, sua base era a atividade da monocultura e exportação. O que estava em jogo era a criação de um projeto nacional que sonhava com a autonomia clássica. Porém, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, a Revolução de 1930 e a guerra civil de 1932, o "erro de avaliação quanto às suas possibilidades históricas", como diz Berriel, vem à tona. É nesta impossibilidade histórica que essa burguesia rural periférica verá o seu projeto ser desfeito e ficará clara a impossibilidade de conduzir à autonomia seu país, e a si própria. Existe aqui um dado importante, o da incompletude do projeto burguês brasileiro que está calcado sobre a questão da modernização conservadora, a mesma questão que gerará um entrave em 1964 com a afirmação política da burguesia brasileira, em especial a paulista, conservadora em política mas bastante modernizadora em economia. Berriel nos traz esta distinção, a de que existiram duas frações burguesas, uma modernizante no tocante à arte, porém retrógrada e reacionária em termos políticos. Um exemplo do desejo paulista de hegemonia econômica e cultural está na peça *O contratador de diamantes*, de Affonso Arinos, estreada no Teatro Municipal de

São Paulo em 1919. Com um trânsito da arte para a função política, esta peça possui um forte indicativo de que o tradicionalismo paulista gestaria a Semana de Arte Moderna.

O que teria motivado as escolhidas famílias paulistas para que se empenhassem na montagem dessa peça? Para além do fator primário, que seria o de homenagear o autor, poderemos encontrar o autoelogio subjacente ao enredo. Se a oligarquia do café queria proclamar a sua primazia sobre todas as substâncias materiais e espirituais do país, encontrou nesse drama todos os requisitos para o empreendimento. Mas a forma do espetáculo, a aguda exposição das próprias famílias, representando (certamente de forma canhestra) os seus antepassados clânicos, esses fatores nos enviam à constatação de que esse segmento da elite lançava-se na verdade a um movimento de ideias, buscando pela própria indiscreta exposição o convencimento e o consenso para o seu próprio poder. Eram eles os fundadores da pátria e os responsáveis pela existência da nação. Basta de indianismo romântico! Matem os Peri! O Brasil é obra dos bandeirantes. Proclame-se o novo mito (BERRIEL, 2000, p. 77-78).

As decorrências deste período histórico e das experiências individuais que dele emergiram, estiveram diretamente conectadas às experiências dos atores da Semana de 22. Enquanto Mário de Andrade, e de modo geral os modernistas, tentam romper com o passado, devem a esse passado um pesado tributo que deixa transparecer um desejo de continuidade, muitas vezes mais forte que o desejo de ruptura. Este fato será determinante para o constante processo dicotômico de avanço-recuo na arte da primeira metade do Século XX no Brasil. Conforme veremos adiante, não é só no caso de Mário de Andrade que isto ocorre. Há nessa geração modernista uma influência direta da Europa que, nem sempre relacionada à vanguarda, atua também como mantenedora de uma tradição. O que talvez tenha colocado a Semana de Arte Moderna como uma grande ruptura é o fato de que o público, e aqui incluo grande parte da crítica, estava tão colonialmente educado que nem sequer possuía conhecimento de artistas do XIX que já haviam antecipado muitas das rupturas apontadas como “delírios” dos modernistas.

As artes, entre outras coisas mais permanentes, são momentos de afirmação e emancipação de uma classe que, ao se reconhecer como tal, expressa algo assim como uma visão de mundo, um mundo que se torna objeto de um sujeito capaz de estabelecer uma relação original e transformadora. Esse é, radicalmente, o momento de um sujeito histórico autônomo. O nascimento de uma classe para si — o Renascimento é o exemplo meridiano do que falamos — corresponde ao momento em que esta classe julga a si e ao mundo segundo conceitos nascidos neste mesmo gesto de julgamento. A burguesia cafeicultora, ao sonhar sua emancipação, esboçou sua própria cultura. Se no início ela se contentou em ser

contemporânea da forma menos esforçada, o que significava acertar o passo com a vida cultural europeia — o Teatro Municipal de São Paulo resume o dito —, mais tarde ela buscará nada menos que a originalidade, erigindo suas idiossincrasias, seus presumidos característicos étnicos e um putativo primitivismo nacional em pontos genéricos de sua particularidade, como momentos insofismáveis da realização de sua universalidade (BERRIEL, 2000, p. 21-22).

Até então, nas artes brasileiras — de modo sincrônico ao que ocorria na Europa — existia um pacto, ou contrato com a sociedade no tocante à recepção das obras de arte. A instância de recepção (a própria sociedade) desejava manifestações artísticas que fossem consoantes às suas aspirações e sua visão de mundo. Especificamente no Brasil, a criação de novas formas de expressão e a utilização de novos materiais — no caso do Modernismo brasileiro, extraídos da cultura popular, em sua grande parte rural, mas já com influências urbanas como é o caso do Choro e do Samba — gerou muitas vezes, na música especialmente, um estranhamento e um resultado artístico que devido a questões estéticas, mais do que técnicas, não foi ou não pôde ser resolvido. Assim a validação das obras passa pela capacidade de espelhamento, da sociedade em questão, nas mesmas. Se a técnica é muito nova, estranha ou espantosa, é porque o discurso é estranho para aquela sociedade que não se reconhece nele. Portanto o tempo social age sincronicamente à produção artística, não é possível falar desta produção, de fora da sociedade. Para Jameson,

(...) a adequação do objeto ao sujeito, ou da forma ao conteúdo, pode existir como uma possibilidade imaginária somente quando de um ou de outro modo, já tiver sido concretamente realizada na vida social, de modo que realizações formais, bem como defeitos formais, possam ser tomados como sinais de uma configuração social e histórica correspondente, mais profunda, que é tarefa da crítica explorar (JAMESON, 1985, p. 254).

Roberto Schwarz, em *Um Mestre Na Periferia Do Capitalismo*, e *Ao Vencedor às Batatas*, demonstra claramente que estamos na periferia do capitalismo, onde a dependência e os privilégios de classe perturbam a noção burguesa de liberdade individual. Esse é o dilema de Manuel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no sertão coronelista ele precisa de um grande que seja seu protetor. Matando um coronel, só lhe resta a comunidade de Monte Santo e a proteção do Beato (outro pai) e depois de Corisco, pai de novo. Este é o patriarcalismo que vai dar em Getúlio Vargas e que sustenta a necessidade popular do populismo político.

Segundo BERRIEL (2000) o grande pensador do modernismo na busca de uma ação especular entre o terreno social e as artes no Brasil foi Paulo Prado. Pertencente à aristocracia paulista *quatrocentona* e detentor, por herança, de importante papel no sistema cafeeiro, Paulo Prado, mais que um simples financiador da Semana de 22, parece ter sido o mentor intelectual das ideias que pairam no substrato do movimento: "Sem ser artista ou poeta, sem ser o propositor central dos padrões renovadores de expressão – embora fosse conhecedor e opinasse a respeito –, Paulo Prado foi justamente quem deu expressão social ao modernismo" (BERRIEL, 2000, p. 86).

No caso brasileiro a busca por uma nova forma estava estreitamente relacionada à busca da identidade nacional que, sob muitos aspectos, deveria ser alcançada a partir da cultura do povo (indicando claramente uma divisão entre a *intelligentsia* e as classes populares, em grande parte analfabeta, mas conservando fortes referenciais da tradição oral) o que curiosamente gera um impasse: a própria busca dos valores nacionais realiza-se sobre um modelo Europeu, o que aponta para a questão da preservação *versus* renovação que seria, portanto, uma ruptura pela metade. Romper com o antigo nacional acusando-o de excessivamente Europeu, mas acatar um novo nacional que tem por base de sua motivação também a Europa:

Existe portanto em toda escrita presente uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento, há o traçado mesmo de uma situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental está em que é necessário que a Revolução busque naquilo que ela quer destruir a imagem mesma do que ela quer possuir. Como a arte moderna em sua totalidade, a escrita literária porta ao mesmo tempo a alienação da História e o sonho da História: como Necessidade, ela atesta o dilacerar-se das linguagens, inseparável do dilacerar-se das classes: como Liberdade, ela é a consciência desse dilacerar-se e o esforço mesmo que quer ultrapassá-lo (BARTHES, 2004, p 76).

Algumas questões referentes aos problemas formais presentes no nacionalismo musical seriam oriundas da utilização do material da cultura popular inseridos em uma forma da música erudita europeia. Como a construção harmônica de nossa música popular deriva da música europeia tonal — lembramos que, nas músicas modais de povos não europeus a questão harmônica não é contemplada, ou tem um papel muito diverso daquele exercido pelas funções tonais a partir do período Barroco —, o índice de brasilidade é dado principalmente pela questão rítmica. Deste ponto de vista, há uma grande dificuldade de

ajuste técnico e estrutural na adaptação dos instrumentos e da própria técnica instrumental (até então totalmente oriundas da Europa) ao conteúdo rítmico da música popular, mesmo a urbana, que neste período já havia sofrido a intensa pressão de diversas influências europeias e estava começando a ser influenciada pelo Jazz norte-americano. Muitas vezes a própria técnica musical cria empecilhos para a execução satisfatória de certos trechos. A síncope, neste caso a oriunda da música afro-brasileira, seria um desses problemas. Com seu deslocamento aéreo, necessita de uma série de ajustes em sua execução. Para um músico formado dentro da tradição europeia e que não possua prática em nossas diversas manifestações de música popular, é quase impossível executar certos trechos com as sonoridades que lhe seriam características dentro de seu universo de origem. Essa música não passa essencialmente por uma metrficação racional e deve seu deslocamento muito mais ao jogo dos corpos e, portanto ao gesto da dança, do que à compreensão racional do texto musical que, em sua origem, tradição e desenvolvimento, ao menos até o início do século XX, não foi criado para grafar essas manifestações.

O contexto da Semana de 22

No início do Século XX os artistas brasileiros somente perceberam o índice vago de modernidade, ou seja, incorporaram em suas obras somente as aparências de um novo mundo que iria destruir, em muitos aspectos, a percepção e fruição da obra de arte como até então era conhecida. O chicote que tanto afligia Schopenhauer verteu-se em um canhão indomável. É interessante pensarmos o nível de aceitação do ruído, por exemplo, dentro da sociedade do Século XIX e o que este ruído deflagraria no início do Século XX, as cidades tornam-se máquinas – para utilizarmos uma figura presente em *Macunaíma* – e com máquina “ninguém não brinca porque ela mata”.

O mais indesculpável e infame de todos os ruídos é o estalido de chicotes – uma coisa verdadeiramente infernal quando é feita nas ruas estreitas e ressonantes de uma cidade. Eu o denuncio por impossibilitar uma vida tranquila; ele acaba com qualquer pensamento silencioso... Ninguém que tenha na cabeça qualquer coisa semelhante a uma ideia pode evitar uma sensação de verdadeira dor ao ouvir esse estalo estridente e repentino que paralisa o cérebro, despedaça o fio da reflexão e assassina o pensamento” (SCHOPENHAUER, Arthur. “On Noise” *Studies in pessimism. apud* SCHAFFER, 1991, p. 144).

A questão dos estados cada vez mais fortes, já no final do século XIX¹⁷, acaba levando a uma reorganização dos poderes e essas pressões políticas desenvolvem-se sobre uma questão econômica. Um caso que ilustra muito bem essa questão, porque além de outras intervenções, financia a semana de 22, é o da oligarquia cafeeira. Similarmente aos *Junkers* alemães,¹⁸ uma parte da oligarquia cafeeira, minoritária, porém com os melhores “quadros políticos e intelectuais – além de contar com o maior volume de produção de café – posicionou-se pela ocupação progressiva da intermediação comercial de seu produto” (BERRIEL, 1990, p. 174). Estes estavam representados no partido Democrático, o qual articulou uma possibilidade nacionalista na intervenção e tentativa de anulação do domínio estrangeiro sobre os meios de financiamento, produção e comercialização do café. Ao mesmo tempo é contra, ao menos neste momento, à industrialização embrionária emergente. Isso se deve ao fato de que o processo de industrialização traria uma intensificação da divisão social do trabalho e alteraria sobremaneira a estrutura tradicional aos quais estavam ligados. “Este nacionalismo de base cafeeira – de onde, a não ser daí surgiria a base social do nacionalismo cultural do movimento modernista? – via na continuidade da estrutura monocultora, agrária e exportadora a base inegociável para a efetiva emancipação econômica do país, já que entendia que o mesmo era seu interesse particular” (BERRIEL, 1990, p. 175).

No momento da Semana de 1922, a vida cultural brasileira começa a se deslocar do Rio de Janeiro para São Paulo, reflexo das mudanças políticas e econômicas que colocariam

¹⁷A descentralização republicana havia reforçado o poder dos plantadores de café em nível regional. Vimos já que essa descentralização que chegou a extremos no caso da aplicação da reforma bancária - não é estranha à excessiva expansão das plantações de café, que ocorre entre 1891 e 1897. Durante esse mesmo período, sem embargo, os grupos que exerciam pressão sobre o governo central tornaram-se mais numerosos e complexos. Assinalamos a importância crescente da classe média urbana, na qual se destacava a burocracia civil e militar, diretamente afetada pela depreciação cambial. O importante grupo financeiro internacional, reunido em torno da casa Rothschild, segue de perto a política econômico-financeira do governo brasileiro, particularmente depois do empréstimo de consolidação de 1898. Por último os comerciantes importadores e os industriais, cujos interesses por motivos distintos se opõem aos do cafeicultores, encontram no regime republicano oportunidade para aumentar o seu poder político. (FURTADO, 2005, p. 176).

¹⁸O *Junker* está envolvido em todos os conflitos sociais e econômicos, que ameaçam diretamente a sua existência, em todas as épocas. Enquanto a exportação de cereais para a Inglaterra floresceu, ele foi o mais forte defensor do livre comércio, o mais ferrenho adversário da jovem indústria alemã do oeste, que necessitava de proteção; mas, quando a concorrência das terras mais novas e mais baratas o expulsou do mercado e finalmente o atacou em sua própria pátria, ele se tornou o mais importante aliado daqueles industriais que, ao contrário de outros ramos importantes da indústria alemã, exigiam proteção; uniu-se a eles numa luta comum contra as exigências da força de trabalho, pois nesse meio tempo o capitalismo também se colocara contra o caráter social do *Junker* e seus trabalhadores. Na primeira metade do último século, o *Junker* era um patriarca rural (WEBER, 1997, p. 138).

o estado como centro mais importante a partir do advento da República. Enquanto na Capital Federal havia um financiamento artístico que, sendo subsidiado pelo Império, reduzia drasticamente, em São Paulo havia, mesmo que incipiente e pouco avultado, alguns investimentos: “A burguesia cafeeira é a financiadora da Semana e de alguns artistas em viagens de estudo ao exterior. No caso específico de Tarsila, sua própria família é de cafeicultores, o que viabiliza suas viagens e aquisições de obras” (ELEUTÉRIO In: BASTAZIN, 1992, p. 36). Em seu artigo “Estratégias Modernistas” (FABRIS In: BASTAZIN, 1992), indica um importante documento que, publicado em abril de 1922 traz uma crítica de Sérgio Milliet sobre a Semana e traduz a multiplicidade de tendências apresentadas. Neste momento acho importante apresentarmos a crítica em certa extensão:

Penetremos juntos no hall do Grande Teatro e admiremos um pouco esta exposição.

Eis, da esquerda para a direita, **John Graz**, ex-discípulo de Hodler, que nos apresenta telas de um colorido vigoroso e de um simbolismo místico simples, duro e ingênuo. *A descida da cruz* é o melhor exemplo. Nas paisagens e nas naturezas-mortas esta mesma rudeza de expressão que é um dos princípios de Hodler. **Zita Aita**, do Rio de Janeiro, mais bizarra que original, amando sobretudo a cor e moderna sobretudo nisso, pois ela conservou um certo realismo no desenho que não é de bom quilate. **Anita Malfatti**, vigorosa e ousada, e inteligente. *O homem amarelo*, *Paisagens à beira mar* são puras obras-primas. Seu desenho concentrado e seu colorido sóbrio fazem-na o melhor pintor da exposição (...) **Di Cavalcanti**, do Rio de Janeiro, cujas últimas obras são muito pessoais e modernas e lembram um pouco o método empregado por Frans Masereel em *Souvenirs de Londres* errou ao expor telas antigas. É certo que gosto delas assim mesmo, mas há entre elas duas ou três que pertencem à velha pintura, claros-escuros e telas mais ou menos impressionistas seja pela fatura, seja pela própria interpretação do tema (...) **Rego Monteiro**, do Rio, também apresenta várias telas que podem ser divididas em dois grupos. Aquele das telas impressionistas e mesmo pontilhistas, entre as quais é preciso notar o *Baile no Assyrio* que interpreta o movimento de uma ronda de máscaras volteando sob as serpentinas e os confetes. E aquele das telas cubistas, que marca a evolução do pintor em direção à pintura intelectual. **Ferrignac** com um só quadro, uma natureza morta dadaísta. É a extrema esquerda do movimento paulista.

A escultura admiravelmente representada pelo gênio de **Brecheret**, cujo estilo lembra Mestrovic, dava-nos a ocasião de apreciar as estatuetas de Haarberg, um escultor bastante jovem e a quem não falta talento. (...) Você já ouviu falar em **Villa-Lobos**, minha amiga, pois ele fez executar suas obras em Paris com sucesso. É um compositor vagamente ligado ao grupo dos “seis” e, entretanto, ainda com um não sei quê de Debussy, mas o maior músico do Brasil assim mesmo. Naturalmente ele era ainda completamente desconhecido no país dos cafeeiros. Muito bem executadas, suas obras obtiveram uma consagração definitiva da elite e

foram copiosamente vaiadas pela maioria do público (MILLIET, 1992, p. 202-203).

Vimos que vários dos artistas associados à semana possuíam diferentes visões sobre arte e sociedade e não havia, por assim dizer, um programa que os unificasse como uma vanguarda específica. Havia avanços e conservações, modernidades e retrocessos na produção de todos e, de modo geral, a revolução de fato ainda estaria por acontecer. A ligação com a tradição europeia contra a qual muitos lutavam era impossível de ser quebrada porque eram eles também “europeus” e a coloração dessas obras ainda pagava tributo às vanguardas do velho continente. Três anos antes da Semana de 22, foi instalada no Teatro Municipal de São Paulo, monumento simbólico de afirmação paulistana ao mundo — afirmação de que o Brasil passava a integrar o mundo como uma nação potencialmente importante e que passara a receber inúmeras montagens e assim, entrara no circuito das artes mundiais — uma exposição de pinturas e escultura francesas com obras impressionistas e no dia da inauguração, ao som de Debussy e César Franck, o que indicava um desejo de modernização vindo do poder, da classe dominante.

É interessante observar uma diferença: enquanto a arte moderna na Europa, principalmente na França, teve que abrir seus espaços à margem dos salões oficiais — pensemos na batalha do Impressionismo — no Brasil essa mesma arte ingressa pela via oficial e conduzida pela mão do poder. Essa inversão de situações faz pensar: revela, antes de mais nada, um esforço de modernização de um poder já assentado, mas que quer mais do que isso. Já não basta, para o *café*, a hegemonia num país subordinado, de extração colonial: trata-se agora de realizar uma emancipação ampla que deve passar pelo vestíbulo da emancipação expressional. neste sentido, a arte moderna, pelo seu caráter renovador, teria algo a sugerir, pela sua vocação insurrecional, às mentalidades nacionais satisfeitas com os *mestres do passado* (BERRIEL, 2000, p. 71).

Ao menos no que tange à música lembramos que a via marginal, a qual sugere Berriel, que acomodava a arte moderna na França, não se aplica de forma tão simples. Neste período 1919, a música de Stravinsky e as montagens dos balés Russos gozavam de um prestígio enorme em Paris e no mundo, vindo a influenciar permanentemente o único compositor presente na Semana de Arte Moderna de 1922: Heitor Villa-Lobos. No entanto, isso não impede que a situação nos coloque um problema formal. Oliveira Vianna em seus *Pequenos estudos de psicologia social* apresenta de modo preciso essa problemática da

dívida à Europa e o constante traço de subdesenvolvimento subsistente no pensamento brasileiro:

Isto é, os que julgamos superiores a nós, os criadores, os requintados, os progressistas, os que estão, lá do outro lado do mundo, fazendo civilização. Cada vez que um desses fazedores de civilização se mexe para fazer uma revolução ou para fazer a barba, nós, cá do outro lado, ficamos mais assanhados do que a macacaria dos *junglais*. De uns copiamos a forma de governo e os modos de vestir, os princípios da política e os padrões das casimiras – os figurinos, os alfaiates e as instituições. De outros copiamos outras coisas: as filosofias, mais em voga, as modas literárias, as escolas de arte, os requintes e mesmo as suas taras de civilizados. De nós é que não copiamos nada. E temos assim com a bicharia do apólogo kiplinguiano estes pontos comuns: a inconsciência, a volubilidade e... o ridículo (VIANA, 1942, p. 7).

A crítica de Oliveira Vianna indica que há que se pensar qual a medida dessa ruptura e como ela serviria a um projeto político mais amplo, nacionalista, em um momento histórico brasileiro dos mais complexos e instáveis. Algumas questões acabam por surgir quando pensamos que o projeto dos nacionalistas da Semana de Arte Moderna é mais um dentre vários que tentavam, de algum modo, apontar caminhos e suscitar discussões acerca do caráter identitário brasileiro. Em alguns casos, os desejos econômicos cruzam com os de caráter estéticos e geram curiosas alegorias. O projeto se faz com interesses maiores, o que, de fato, aponta para uma "atualização da inteligência brasileira" nos dizeres de Mário de Andrade, mas em um nível mais sutil, o que o projeto aponta é para um acerto de passo com a Europa. Sobre Paulo Prado, BERRIEL (2000) diz o seguinte:

Seu projeto, de uma ambição mais clássica, impunha que o Brasil encontrasse dentro de si seu próprio ritmo, seu padrão estético e os seus motivos culturais. Emancipação mental. Abandono do sentimento de inferioridade nacional. E isto conduz a um outro lado da reflexão: se não inferioridade, mas também não há superioridade, trata-se então de um desejo de igualdade. O Modernismo, pois, como Paulo Prado o concebia, inseria o Brasil no concerto das nações civilizadas e autônomas, maduro e original. Mas qual era o quadro das artes e da literatura nacionais, que a Semana veio tornar terra arrasada?

Habituada à importação de ideias, a intelectualidade brasileira só incorporou o que havia de pior, e, assim, teria deixado de lado coisas fundamentais. O "romantismo descabelado" de Castro Alves e de seus coetâneos desconheceu o *frisson nouveau* da poesia baudelairiana; "o simbolismo de Verlaine e Mallarmé, o neo-romantismo de Rimbaud (de onde sai todo o movimento poético moderno) quase nenhum vestígio deixaram na literatura pátria" ("Brecheret", *Revista do Brasil*, nº 98, fev./1924, p. 180). Em outras palavras, a chamada terceira geração romântica, ao ignorar o que havia de verdadeiramente importante na

literatura de seu tempo, deixou passar a oportunidade de ser moderna. E, fazendo as contas, eis aí — de 1870 a 1920 — os 30 ou 50 anos de atraso aos quais Paulo Prado se referiu (BERRIEL, 2000, p. 96).

O projeto nacionalista de forma alguma nasce no seio das artes, mas sim, faz parte de um projeto muito maior e que, como é recorrente em vários movimentos artísticos brasileiros, até hoje — e isso poderia ser um traço perene de subdesenvolvimento — está atrelado a questões políticas e econômicas. O desejo de espelhamento entre as artes e a vida social passa a ser buscado e começa a ser colocado em prática, porém o que as obras deixam em seus rastros é que, uma vez elaborado este espelhamento a saída para a efetivação de uma possível mudança não é assim tão simples. *Macunaíma* é um destes momentos em que uma análise profunda da sociedade em questão é tomada através de uma leitura de mundo privilegiadamente artística. Segundo BERRIEL (1990), “*Macunaíma* é um triunfo mimético, pois, aparece aqui, formalizado esteticamente, a mesma oposição tida como decisiva dentro da vida social brasileira pela oligarquia cafeeira” (p. 170). A fase liberal da economia brasileira, a República Velha e o auge do ciclo do café é também o momento de emergência da prática industrial no país. Para José Chasin em *O integralismo de Plínio Salgado – Forma de Regressividade no Capitalismo Hiper-Tardio*,

Não obstante ser verdadeira esta oposição entre *ruralistas* e *industrialistas* na época, é decisivo termos em conta que “na particularidade da formação do capitalismo brasileiro, tendo este se constituído através do que chamaremos (de via *colonial*), e sendo marcadamente próprio desta a conciliação entre o historicamente *velho* e o historicamente *novo*, de tal forma que o *novo* paga pesado tributo ao *velho*, no seu processo de emersão e vigência, o confronto entre as componentes agrária e industrial do modo de produção capitalista, no caso brasileiro, teria forçosamente que assumir modalidade específica; digamos assim, formas *abrandadas* e *veladas*” (CHASIN, 1978, p. 619).

A indústria que nascia ocupava um lugar novo na economia, que não poderia ser ocupado pelos barões do café. Para Francisco de Oliveira, citado por Berriel (2000), observa que,

Restava um segmento do processo de acumulação cujo controle escapava, no entanto, à nova classe social burguesa agrária brasileira. Na forma, o ‘exclusivo’ comercial da colônia havia sido substituído pelos lucros da intermediação comercial dos produtos de exportação, agora pela Inglaterra e logo após pelos Estados Unidos da América do Norte (para citar apenas os dois principais) e pela intermediação financeira da City, que financiava a comercialização interna e externa dos produtos de exportação. O binômio

intermediação comercial e financeira é de realização quase que totalmente *externa*. Em primeiro lugar, a intermediação comercial e financeira retira da economia uma parte ponderável do excedente produzido, que não será reinjetado nela, mas serve à acumulação na economia dos países que a realizam; é, em outros termos, uma repetição de fenômeno sempre presente à economia brasileira, desde os dias da colônia. Fica evidente, enunciados todos os teoremas, que tanto o auge quanto a inviabilidade da economia agro-exportadora brasileira típica da República Velha e suas sequelas que marcaram todo o bloqueio do avanço do capitalismo no país, não podem ser explicadas sem um acurado exame das relações internacionais que a emolduravam. A intermediação comercial e financeira externa, (...) não é um acaso nessa trama de relações: ela é a *relação*. Seu epicentro é a Inglaterra, na fase típica de exportação de capitais; seu nome é Imperialismo (OLIVEIRA, *apud* BERRIEL, 1990, p. 234).

Existe, portanto, neste período, um discurso presente entre a *intelligentsia* brasileira, incluindo o campo artístico, que transita em torno de identificação e revolução. *Identificação* no sentido de que há de fato a constatação de que seríamos um país novo e como tal é necessário que se faça a constituição de sua nacionalidade, mesmo que artificialmente; *revolução* no sentido de que uma vez essa premissa aceita, cabe, por intermédio da força, inclusive militar, levar a cabo o projeto.

Para compreender a problemática do que seria a constituição de uma *intelligentsia* no Brasil, é preciso voltar ao universo cultural da passagem do século, um universo marcado pela "geração de 1870". A abolição da escravatura (o Brasil será o último país do mundo a fazê-lo) e a instituição da República são as duas causas que, pela primeira vez, engajam na ação política os intelectuais da época: filhos de famílias tradicionais educados na Europa, advogados, engenheiros, escritores, jornalistas, em suma o círculo bastante reduzido das pessoas "ilustradas" da segunda metade do século XIX. Suas motivações para essas primeiras tomadas de posição coletivas, enquanto intelectuais que reivindicam a liderança moral da nação, eram diversas; entre elas, encontram-se tanto o sentimento de desonra de viver com o que era condenado pelo "mundo civilizado" como autênticos ideais liberais-republicanos hauridos nos clássicos europeus e no exemplo da revolução americana (MARTINS, 1987, p. 78).

Para Alberto Torres, o nacionalismo é uma necessidade porque encerra em si a própria força com a qual deve ser desenvolvido um país. Fazer-se nação, nesse caso supera em muito a ideia territorial, evoca um conjunto de características sociais, políticas e culturais com as quais possa essa nação ser identificada.

O *nacionalismo*, não é uma aspiração, nem um programa, para povos formados, se, de fato, exprime, em alguns, uma exacerbação mórbida do patriotismo é de necessidade elementar para um povo jovem, que jamais

chegará à idade da vida dinâmica, sem fazer-se “nação”, isto é, sem formar a base estática, o arcabouço anatômico, o corpo estrutural, da sociedade política (TORRES, 1938, p. 24).

Existe um impasse sobre a questão dos dois projetos. Tanto o político-militar quanto o artístico se formam e se estruturam na não contemplação de todas as classes aqui surgidas e presentes. O povo irá passar por outro viés que não atingirá o *status* da questão nacional. Do ponto de vista da *intelligentsia* militar, o povo não seria capaz nem tinha condições de pegar em armas e derrubar os déspotas por não ser aguerrido, justificando assim a tomada do poder pelos militares que, ao menos no nível do discurso, apontavam como necessária a revolta contra os governantes que “mutilam a lei e desrespeitam a Constituição” assim, como outro lado do binômio identificação/revolução havia também o iminente e podemos dizer perigoso risco da insurgência militar, como se fosse possível realizar um projeto de nação a partir das forças armadas ou, como Juarez Távora coloca, “compete à Força Armada colocar-se ao lado destas, ainda que seja mister destruir, provisoriamente, o poder constituído” (Távora, Juarez. *À guisa de depoimento...* São Paulo, 1927, p. 89 e segs. In FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder*, 2000, v. 2, p. 292).

Seria ilógico que o Exército, estipendiado pelo povo, apenas exercesse a sua função repressiva contra este, deixando-se consumarem-se impunemente as violências do poder contra a nação... Quando os governos mutilam a lei e desrespeitam a Constituição, compete à Força Armada colocar-se ao lado destas, ainda que seja mister destruir, provisoriamente, o poder constituído.

É uma leviandade afirmar que, em tal hipótese, cabe ao povo e não à Força Armada derrubar o governo que o tiraniza. A massa imbele da nação dificilmente poderá vencer, sozinha, a guarda pretoriana que defende déspotas (Távora, Juarez. *À guisa de depoimento...* São Paulo, 1927, p. 89 e segs. In FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder*, 2000, v. 2, p. 292).

Ainda sobre o ponto de vista da revolução, há que se pensar que existia um projeto maior sobre como realizar a caracterização do país e que era necessário, parafraseando Edward Said, *nacionalizar* o nacional, pois no campo político as inquietações eram veementes e remetiam a questões de continuidade e ruptura tão complexas quanto às das artes no mesmo período. A medida do quanto modernizar e romper e do quanto conservar era um jogo de difícil equação e dependia muito mais dos interesses, muitas vezes, atrelados à usura imperialista que de uma necessidade propriamente local.

Não corresponde à realidade, portanto, o clichê de reduzir a inquietação de 1922-27 a mero antagonismo pessoal, sem bandeira e sem conteúdo ideológico. Falsa será, de outro lado, confundi-la com mais um surto militarista, obra da indisciplina dos quartéis. A raiz histórica do movimento situa-se numa corrente de elos soltos, mas em formação o estuário, alimentado pelo Exército, o povo e o protesto contra o domínio hegemônico da política dos governadores. A espinha dorsal, muitas vezes mal entrevista, será a reorganização do aparelho estatal, para a realização de tarefas políticas, só exequíveis mediante reformas de maior profundidade. Uma caricatura: um programa liberal por meio de instrumentos ditatoriais. Como sempre acontece com os contestadores, o outro lado deles se aproxima sob a pressão de iguais necessidades, realizáveis com métodos diversos, de cima para baixo, sem ruptura do sistema. Esta feição se revela na mudança, volte-se a insistir, da estrutura presidencial do regime, cada vez mais presidencial e cada vez menos federal (FAORO, 2000, p. 293).

Do ponto de vista cultural o povo era uma matéria a ser trabalhada pela mente de um intelectual que o faria pelos moldes formais europeus. Mais uma vez, há a questão do desajuste entre a matéria popular *versus* forma erudita. O trabalho da cultura popular não seria valorizado enquanto forma porque é visto sob o olhar europeu, do qual, neste momento, nossos modernistas ainda estão tentando se libertar e que não permite entrever nessa matéria “popular” as possibilidades formais que transcendem à racionalização tipicamente ocidental. Essa dupla tensão gera o estranhamento ainda presente em muitas obras desse período no qual o arcabouço formal erudito, assim como a técnica que lhe é inerente, não consegue abarcar o material da cultura popular que, naquele momento, em sua grande parte era quase totalmente rural. Neste tipo de sociedade e de manifestação da cultura temos um quadro bastante interessante. A produção cultural é baseada em critérios de ancestralidade, religiosidade e quase sempre focada no conhecimento intuitivo ao invés do conhecimento racional. Dentro dessa dicotomia poderíamos dizer que as formas de produção cultural que se utilizam de uma ou outra ferramenta cognitiva são diferenciadas e por isso os diálogos entre esses dois “mundos” são tão fortemente marcados por uma relação de dominação e submissão. Conforme WISNIK (1983), ao referir-se ao projeto nacionalista de Mário de Andrade:

O programa tem uma tintura ao mesmo tempo *ilustrada e romântica* que corresponde bem à oscilação quase paradigmática do intelectual letrado no Brasil frente às culturas do povo. O lado romântico marca a concepção do povo como fonte prodigiosa da qual emana a cultura autêntica e criativa, tesouro-inconsciente-coletivo capaz de transformar a *persona* europeizante da nação, remetendo-a a um ponto de equilíbrio profundo onde se daria a

individuação (a identidade atingida ao final de uma via tormentosa de divisões entre a máscara social dominante – que mostra a fisionomia do colonizador ocupante – e o rico repositório submerso de símbolos que habita o inconsciente coletivo – divisado na música popular rural). Sabemos que Mário de Andrade fez dessa verdadeira saga da identidade (projetada em círculos progressivamente abrangentes do plano subjetivo ao plano da sociedade-nação) o eixo da sua obra poética. O lado ilustrado marca a concepção de povo como massa analfabeta, supersticiosa, indolente, verdadeira tábula rasa necessitada de condução firme e de elevação através da instrução letrada e da consciência cívica (em contextos mais críticos, de consciência *política*). Frequentemente essas duas atitudes aparecem separadas, mas não são contrabalançadas como os dois lados de uma gangorra. Em alguns casos (e é o de Mário de Andrade) o intelectual quer ser o orquestrador de sua própria oscilante superioridade/inferioridade frente à cultura popular, e se projeta imaginariamente num ponto-de-epifania de onde divisa o encontro das águas do povo opaco e do povo luminoso, redimidos da sua dualidade numa nova unidade transparente e transformadora. Essa transformação, antevista desse lugar que poderíamos chamar de o *ponto platônico* da questão moderna da cultura, só pode se dar, no entanto, graças e através da ação do intelectual-filósofo que pensa devolver às massas o seu “populário sonoro” convertido em “música artística” (WISNIK, 1983, p. 145).

São estas características de formação sem rupturas que ressoam nas tendências do projeto modernista. Mantendo a questão de que a modernização técnica não trazia consigo a modernidade nas relações humanas, continuávamos sem os direitos e a cosmovisão burguesa, isto é, ficávamos com velhos hábitos e com a lógica do favor e dos privilégios em diferentes espaços públicos, nos partidos e na política. Nas palavras de Pires e Ramos:

Portanto, a Modernização Conservadora, e as Revoluções Vindas de Cima, tiveram como característica o fato de a burguesia nascida da revolução capitalista não ter forças suficientes para romper com a classe dos proprietários rurais, resultando em um pacto político entre a classe dos terra-tenentes e a burguesia. Tal pacto se deu com o objetivo de manter um projeto conjunto de construção de uma sociedade capitalista, contudo arraigada em uma estrutura de dominação, em cujo centro de decisão política do Estado, os interesses da classe dos proprietários rurais se mantivessem enraizados (PIRES e RAMOS, 2009, p. 414).

Nesse momento de nosso contraponto é importante lembrar que o pensamento sobre a modernização conservadora, trazido acima, realça as questões e a problemática apontada na análise de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. No filme, o sujeito da revolução, Manuel, não pode empreendê-la porque não é livre, no sentido burguês, não pode organizar o seu próprio destino em um chão como o sertão coronelista no qual havia duas possibilidades, a submissão aos desmandos dos coronéis – como quer Rosa – ou a morte pela polícia ou pelo cangaço.

Quando afirmamos que o narrador erudito, aquele que elogia a ação popular apesar dos seus limites, consegue forjar uma utopia no *front*, temos uma tradução das questões que provocam certo nó estético tanto em Glauber Rocha quanto em Villa-Lobos, o retorno, a ideia de realidade aporética, conforme apontamos no início, tem como base a música de Villa-Lobos que também padece das questões colocadas pelo terreno social da Semana de 22 e, posteriormente, pelo período Vargas, como consequência de uma modernização pelo alto.

De modo geral, temos vários níveis de sobreposição na inquietude sobre a construção do nacional (arte – política – linguagem) e todos eles falham em um mesmo ponto. O nacionalismo, justamente por não colocar o povo no centro de suas atenções, irá tingir, buscando camuflar, as tensões existentes no terreno social.

A aristocracia é incompleta porque, em primeiro lugar, o seu projeto não é capaz de realizar *também* o projeto de outras classes (da burguesia industrial, do nascente proletariado); se realizasse também o projeto circunstancial destas classes, ao realizar o seu próprio, teria neste processo a hegemonia política, por ter o programa mais abrangente. Mas é o inverso que ocorre: o projeto oligárquico é na verdade *excludente* para as novas classes sociais (BERRIEL, 1990, p. 176).

Assim como na política (e por isso mesmo essa questão estaria refletida no nível artístico-cultural), a participação social das classes populares seria na condição de classe subalterna, subsumida econômica e socialmente ao projeto centralizado pela burguesia ascendente em aliança com a burguesia remanescente na qual o repositório da cultura popular fosse realmente aceito e assimilado pela burguesia intelectual. A questão da alteridade não foi contemplada em nenhum dos dois projetos e a representação nacional da cultura brasileira passava mais por um constructo e por interesses de manutenção do *status quo* do que por um projeto integrador e revelador das capacidades/problemas situados no âmbito da nação. Para situarmos historicamente, esse desejo de nação é mais antigo que o nacionalismo herdado por Villa-Lobos, 34 anos antes da Semana de 22, no mesmo ano da abolição da escravatura, Fradique Mendes (personagem de Eça de Queirós), citado por BERRIEL (2000) aponta um desejo de nação, forte, autônoma e rural, com clamores românticos e nativistas, expondo seu desejo de que,

O Brasil, desembaraçado do ouro imoral, e do seu D. João VI, se instalasse nos seus vastos campos, e aí quietamente deixasse que, dentro de sua larga vida rural e sob a inspiração dela, lhe fossem nascendo, com viçosa e pura originalidade, ideias, sentimentos, costumes, uma literatura, uma arte uma ética, uma filosofia, toda uma civilização harmônica e própria, só brasileira, só do Brasil, sem nada dever aos livros, às modas, aos hábitos importados da Europa. O que eu queria (e que constituiria uma força útil no Universo), era um Brasil natural, espontâneo genuíno, um Brasil nacional, brasileiro, e não esse Brasil que eu vi, feito com velhos pedaços da Europa, levados pelo pacote e arrumados à pressa, como panos de feira, entre uma natureza incongênera, que lhe faz ressaltar mais bolor e nódoas" (In: BERRIEL, 2000, p. 42).

A citação acima é trazida como referência ao ambiente no qual Paulo Prado, um dos principais financiadores da Semana de 22, foi parcialmente formado. Essa ideia romântica de um nacionalismo utópico irá ressoar no desejo de autenticidade brasileira durante a Semana e os anos subsequentes. Temos então, a partir da semana de arte moderna, dois paradigmas conceituais colocados e confrontados e que ainda persistem nas discussões sobre arte, cultura e sociedade: as questões sobre “modernização conservadora” e a dicotomia dos gêneros “erudito e popular”. Há uma modernização nos níveis tecnológico, científico e estético, porém, as relações de poder continuam hierárquicas e atrasadas e trazem, ainda, a marca do país colonial. O que ocorre é uma mudança sem superação que mantém os traços do atraso de um Brasil oligárquico no qual a monocultura ainda reflete e marca o Brasil contemporâneo através dos mecanismos de favor, do mandonismo e da dependência pessoal e do capital estrangeiro.

A gradação entre o erudito e o popular por sua vez, se tomada em termos meramente quantitativos, acaba por diluir a luta de classes envolvida nesse processo e o populismo, de fato, concorre para que isto ocorra realmente. Entre o erudito e o popular, portanto, há a instituição de um modelo paternalista no qual a cultura dominante e as culturas do povo se colocam em espelhamento e procuram referendar-se mutuamente colocando a luta de classes num ponto cego, num ponto onde ela não parece estar. O conceito de modernidade conservadora será assim a matéria prima da arte e representa uma possível explicação de como atuavam os mecanismos de captação do material genuinamente popular e sua transformação em arte culta. Mas como o artista vai resolver na arte – ou propor na arte – aquilo que não se realiza na vida política, social e histórica?

O intelectual estava apartado de seu povo por não considerar que o artista popular tivesse as ferramentas cognitivas e até mesmo conhecesse os caminhos formais pelos quais passa a construção intelectual das obras de arte. Assim, camufla os choques e atenua as questões mais importantes sobre as quais o nacionalismo cultural no Brasil foi erigido:

Se o Brasil é visto através de sua história como uma lenta fusão de povos diversos, rumando para a afirmação da nacionalidade, o percurso que leva do passado ao presente é um percurso de neutralização dos conflitos, de harmonização das diferenças, como se o tempo tivesse depurado toda a diversidade, fazendo do Brasil do centenário da independência um país sem tensões. É exatamente a possibilidade de anular as dissonâncias que gera a euforia: a história culmina na apoteose cívica. As tensões, no entanto, não são apenas neutralizadas (propostas e resolvidas) mas também camufladas (WISNIK, 1983, p. 22).

Uma possível explicação é dada por BERRIEL (1990) ao analisar o texto de Mário de Andrade. Observando a construção “andradiana” em termos de dualismo, Berriel nos coloca que Macunaíma é herói de nossa gente quando vive nos “matos misteriosos” e é anti-herói quando abandona o fundo da mata virgem e dirige-se para a cidade onde “tudo é máquina”. Nesse caso é a própria modernidade que transforma o caráter.¹⁹ Vemos em Mário de Andrade que a experiência da modernidade altera as relações na arte, porém, ainda não era possível vislumbrar o que seria essa modernidade afinal. No desfecho, o herói de nossa gente não é nem rural nem urbano, é utópico, está no não lugar e seu único fim é virar estrela, tendo na explicação mítica sua única saída para o impasse.

Os impasses das formas e da história: o *diabolus* preso no redemoinho

Como observamos na parte I, quando analisamos *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, estão relacionados no filme a ideia de modalismo, associado ao rural e sua circularidade temporal que, na trama, gera um impasse relacionado à própria tradição sertaneja. O nacionalismo musical, presente no filme com a música de Villa-Lobos, traz em seu contexto

¹⁹ Baudelaire escreveu um poema, no qual o poeta atravessa uma rua na cidade, já com veículos puxados a cavalo e já em ritmo frenético. Ao atravessar essa rua a auréola do poeta cai e ele fica sem saber se retorna para pegar o objeto que o caracteriza como tal e corre o risco de ser atropelado, ou se chega até o outro lado da rua, mas sem ser mais o poeta que detém a palavra mágica e sagrada. Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, XLVI (BAUDELAIRE, 2007)

divergências entre o desejo de apontar para um futuro moderno, possibilitando a transformação dos velhos códigos sertanejos de honra e mandonismo em uma hierarquia tonal, na qual uma outra racionalidade se faz presente e o impasse, também próprio do nacionalismo no qual a matéria sertaneja, também na música, é de difícil adaptação à lógica formal erudita. Portanto, a música de origem rural presente no filme, modal e circular, contrasta com o projeto nacionalista de Villa-Lobos, trazendo em um nível mais profundo, os mesmos impasses enfrentados pelos Modernistas da década de 1920 e o próprio Cinema Novo. A questão que parece saltar aos olhos é a de quem seria e quais as características do povo brasileiro e, com isso, como efetuar um projeto que levasse este povo (retratado sempre como místico, e enredado no sistema patriarcal) a uma tomada de consciência de sua condição social de miséria e iniquidade.

Atualmente, há quase um século em distanciamento, podemos analisar que a vanguarda europeia influenciou sobremaneira o olhar e o discurso dos atores da Semana de Arte Moderna e que, especialmente em relação à música, não apresentou muitas rupturas com o que os compositores já estavam realizando, de maneira desfilhada aos intelectuais paulistanos. Mário de Andrade, que de maneira soberba realizou o que foram talvez as primeiras pesquisas etnomusicológicas em nosso solo, se debateu com esse fato longamente e nos coloca que muito anteriormente à Semana se firmaram em uma busca pela identidade nacional compositores como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, baseando essa busca no que Mário chama de lição europeia, em um ensaio escrito em 1943:

Pois era na própria lição europeia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade. Já então o Grupo dos Cinco na Rússia, criando sistematicamente sobre as manifestações musicais populares do seu espantoso país tinham conseguido nacionalizar e tornar independente a música russa. A música espanhola, por seu lado, já criara e definira nacionalmente a zarzuela, mas sempre é certo que Albéniz e Granados ainda eram apenas contemporâneos dos nossos dois compositores (ANDRADE, 1965, p. 31).

Essa referência extremamente consciente sobre a influência do folclore na música erudita nos países europeus e principalmente na Rússia tem um peso importante nesse debate, pois, é a partir desse cânone composicional que Villa-Lobos inserir-se-ia como representante do grande desejo latente da *intelligentsia* brasileira (diríamos que neste caso especialmente a paulista) do início do século de possuir um genuíno compositor que

retratasse a identidade nacional em sua produção. Villa-Lobos irá assumir essa postura, porém, muitas vezes, tentando obliterar os passos tomados e as influências recebidas. No período em que Mário de Andrade está analisando essa perspectiva do nacionalismo e realizando, de certo modo, uma contextualização histórica, transparece em seu texto um certo fervor em relação ao período em que a música brasileira se encontra:

De todos as fases por que tem passado a música brasileira em sua evolução, a mais empolgante é sem dúvida esta contemporânea. Todas as outras foram mais ou menos inconscientes, movidas pelas forças desumanas e fatias de vida, ao passo que a atual, embora também necessária por ser um degrau evolutivo de cultura, tem a sua necessidade dirigida e torcida pela vontade, pelo raciocínio e pelas decisões humanas. Ela vem por isso acrescida de um interesse mais dramático, derivado da luta do homem contra suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país, sempre na esperança generosa de conformar a sua inspiração e as manifestações cultas da nacionalidade numa criação mais funcionalmente racional. Este é o sentido profundo, a realidade grave do nacionalismo musical em que ainda se debate a nossa música erudita dos dias atuais (ANDRADE, 1965, p. 33).

É importante trazer a questão de que essa fase, em sua essência, não seria tão diferente de outras pelas quais nossa música erudita havia passado. Ressaltamos que à data do presente ensaio, 1945, Villa-Lobos já havia composto o ciclo das *Bachianas* brasileiras e o ciclo dos *Choros*, para citar apenas as obras mais significativas. Isto aponta, minimamente para um descompasso entre a crítica e análise e o terreno artístico propriamente dito. Seria uma possibilidade pensarmos que o esteta paulista, neste período já tendo percorrido o Brasil e realizado inúmeras recolhas folclóricas, ainda vislumbrava outra saída que não aquela de Villa-Lobos que, sem ter a mesma profundidade das pesquisas etnográficas realizadas por Mário de Andrade, acabara por utilizar uma parte da música popular muitas vezes fictícia, no que se refere às músicas de tradição rural.

De modo similar, temos uma indefinição entre moderno e rural, tonal e modal, também em *Deus e o Diabo*. No filme, temos a referência ao regionalismo nordestino da década de 1930, com o cangaço e as lutas baseadas nos códigos de honra. Neste momento, a modernização só pode ser entrevista, não era possível ainda, de fato, e na obra consequentemente o que aponta para a possibilidade do moderno é a música de Villa-Lobos. Como se apontasse a direção do tonalismo, do mundo do capital e da própria modernização conservadora, não como saída ideal mas, como uma realidade que já vinha se construindo.

Em *Terra em Transe*, em uma ambientação histórica pós-golpe, os aspectos são outros, temos a modernização inconclusa, a disputa pelo poder — alegoricamente polarizada entre o populismo e a ditadura — e a questão do povo como incapaz de tomar as rédeas da sua própria história e efetivar a revolução. Neste aspecto, como veremos na próxima análise, a ideia de aderência à história como fato dado permanece, enquanto representação de classe, do povo, dentro do filme. Se “a culpa não é do povo” em *Deus e o Diabo*, em *Terra em Transe*, o protagonista, Paulo Martins, divide com este (povo) a culpa pela miséria na qual o país mergulha. Em sua música, *Terra em Transe* trabalha com uma colcha de retalhos com ainda mais peças. O Jazz, o Samba urbano, a música experimentalista de Sérgio Ricardo, Villa-Lobos e Verdi (também Carlos Gomes) e o candomblé, trazem indícios de que a oposição não está mais entre rural e urbano mas que, dentro da própria urbanidade os fios estão soltos e apontam para um consumo acrítico da cultura estrangeira. Apontam também na direção de revelar que a modernização conservadora, que em *Deus e o Diabo* era apenas suspeitada, deste ponto em diante já é matéria histórica, fato dado e irá interferir nas relações sócio culturais ainda por muito tempo.

SEGUNDA PARTE

2.1 — *Terra em Transe*

Com efeito, até o discurso mais solitário do artista vive do paradoxo de falar aos homens, precisamente devido à solidão destes, renunciando a uma comunicação que se tornou rotineira. De outro modo se introduz na produção um elemento paralisador e de destruição, por mais valente que seja a intenção do artista como tal. (ADORNO, 1980, p. 26).

Ewa Ewa Ma Ajô Ewa Ewa
Ewa Ewa Ma Ajô Ewa Ewa
Ewa Olorun Lésé
Ewa Ewa Ma Ajô
Ó Iya Oni Fa Tutu Lo Be Ewá ê
Oluaiê
Ó Iya Oni Fa Tutu Lo Be Ewá ê
Oluaiê
Xe Te Xe Da
Ewá Ewá Oju Ewá²⁰

A tomada inicial de *Terra em Transe* (1967) sugere o desenvolvimento do impasse legado por *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). A vista aérea do mar, agora faz o

²⁰ Tradução do autor: *Ewa a bonita não viajou, a bonita, a bonita, Ewa a bonita não viajou, a bonita, a bonita. A bonita está entre os que cultuam o senhor céu, Ewa a bonita não viajou. A mãe é que atrai alegremente usando sua beleza. Senhora da terra. A mãe é que atrai alegremente usando sua beleza. Senhora da terra. Ser adorável ser aceitável. Ewa bonita dos olhos bonitos.*

Yewá ou *Ewa*, quase não é mais conhecida na Bahia onde é considerada uma qualidade de *Yemoja*. “Em Cuba, Fernando Ortiz, referindo-se a *Yeggua*, define-a como um *Oricha* feminino que raramente se manifesta. De sua mímica permanece apenas a lembrança dos movimentos rotativos dos antebraços, um como o outro, como se ela estivesse retorcendo ou fazendo um rolo com uma corda. Veste-se com um traje cor de rosa e traz na cintura, uma faixa da mesma cor. Usa uma coroa enfeitada com muitos búzios. É tímida na companhia dos homens, pois é virgem, casta e não dança (Fernando Ortiz In: Pierre Verger. *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns*. São Paulo: EDUSP, 2000).

movimento inverso, do mar para a terra, como se nos apresentasse e declarasse um hiato entre a corrida de Manuel, em fuga do sertão coronelista e o plano urbano propriamente dito. Algo não deixa ainda, entrever a esperança. Narrado em *flashback*, o filme apresenta uma montagem complexa e circular, sempre com mudanças súbitas de foco e constantemente com fala *over*. O narrador principal, Paulo Martins (Jardel Filho), é um jornalista e poeta em crise que inicia sua história a partir de sua morte iminente. Nos trechos iniciais, a música, ao contrário do filme anterior que analisamos, não atrai pelo caráter grandiloquente, como foi com o excerto de Villa-Lobos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas retoma em certa medida a circularidade modal e a religiosidade de *Barravento* (1962) primeiro longa-metragem de Glauber Rocha. Porém, neste filme, a ideia de circularidade modal transpassa a linha da linguagem musical e adere à própria montagem do filme, com um desenvolvimento elíptico que, cada vez mais, ganha tensão e leva a momentos de explosão de sons e movimentos, em contraposição a momentos de silêncio (raros) e reflexão. A narrativa é, em grande parte, realizada por Paulo em forma de declamações poéticas que referendam a crise na qual está inserido. Esta crise está fundamentalmente voltada para o plano da política, da sujeição a nichos ideológicos claramente detectáveis e que vão sendo caracterizados, também, pela música. O populista, o anarquista, o militante de esquerda, o ditador, o industrial milionário, o povo, o líder sindical. Em sua visão poética, de dentro da obra, Glauber Rocha apresenta lucidamente um verdadeiro nó entre as questões nacionais e, poderíamos também dizer, latino-americanas.

O local geográfico é fictício, Eldorado, um país convulsionado e em risco, na iminência de um golpe militar. Assim, nossos principais interlocutores no filme são: o jornalista Paulo Martins, aparentemente anarquista (como acusado inúmeras vezes em cena, porém de índole duvidosa como veremos no decorrer da trama); Felipe Vieira (José Lewgoy), o político populista; Porfirio Diaz (Paulo Autran), o político reacionário de direita, ditador; Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), o industrial, dado a festas orgiásticas; Sara (Glauce Rocha), a militante de esquerda que se vincula desde o início até o final à Vieira, e algumas figuras quase anônimas que poderíamos analisar como representantes de uma superestrutura coletiva; o povo, o militante armado que no roteiro tem o nome de Aldo (Francisco Milani) — mas no filme praticamente não é pronunciado — o estudante (Paulo César Pereio). Analisaremos em extensão cada uma dessas figuras durante o percurso do texto. O que ressaltamos é que Glauber retoma uma ideia muito cara aos modernistas e, em especial a

Mário de Andrade, de que a matéria popular é valiosíssima desde que tratada pelo intelectual²¹.

Essa ideia de que música do povo é um bem a ser tratado (racionalmente) pelo intelectual, parece ser uma constante nas escolas nacionalistas em geral. De fato, se pensarmos que o distanciamento gradual ocorrido entre a música artística (leia-se erudita) e a música pertencente à tradição popular (podemos até dizer que seria uma música funcional, que serve a um propósito específico — mágico, ritualístico ou que pertence a outros hábitos) temos como base deste distanciamento as diferentes cosmovisões já apontadas em nosso primeiro capítulo, no qual os diferentes tipos de razão operam qualidades estéticas diferentes. No Brasil houve uma tentativa de orquestração deste binômio racionalidade erudita *versus* cultura popular que nos levou a uma música na qual há um problema que persiste na junção da matéria popular à matéria erudita. Uma das questões é justamente a normatividade presente na proposta modernista na qual o “populário sonoro” seria bem aproveitado, se convertido em música culta, como nos aponta esta fala do próprio Mário de Andrade,

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1962, p. 15).

²¹ Retomo aqui a citação de José Miguel Wisnik sobre o projeto político-estético de Mário de Andrade: “O programa tem uma tintura ao mesmo tempo *ilustrada* e *romântica* que corresponde bem à oscilação quase paradigmática do intelectual letrado no Brasil frente às culturas do povo. O lado romântico marca a concepção do povo como fonte prodigiosa da qual emana a cultura autêntica e criativa, tesouro-inconsciente-coletivo capaz de transformar a *persona* europeizante da nação, remetendo-a a um ponto de equilíbrio profundo onde se daria a *individualização* (a identidade atingida ao final de uma via tormentosa de divisões entre a máscara social dominante – que mostra a fisionomia do colonizador ocupante – e o rico repositório submerso de símbolos que habita o inconsciente coletivo – divisado na música popular rural). Sabemos que Mário de Andrade fez dessa verdadeira saga da identidade (projetada em círculos progressivamente abrangentes do plano subjetivo ao plano da sociedade-nação) o eixo da sua obra poética. O lado ilustrado marca a concepção de povo como massa analfabeta, supersticiosa, indolente, verdadeira tábula rasa necessitada de condução firme e de elevação através da instrução letrada e da consciência cívica (em contextos mais críticos, de consciência *política*). Frequentemente essas duas atitudes aparecem separadas, mas não são contrabalançadas como os dois lados de uma gangorra. Em alguns casos (e é o de Mário de Andrade) o intelectual quer ser o orquestrador de sua própria oscilante superioridade/inferioridade frente à cultura popular, e se projeta imaginariamente num ponto-de-epifania de onde divisa o encontro das águas do povo opaco e do povo luminoso, redimidos da sua dualidade numa nova unidade transparente e transformadora. Essa transformação, antevista desse lugar que poderíamos chamar de o *ponto platônico* da questão moderna da cultura, só pode se dar, no entanto, graças e através da ação do intelectual-filósofo que pensa devolver às massas o seu ‘populário sonoro’ convertido em ‘música artística’ (WISNIK, 1983, p. 145)”.

Similarmente, a questão do trânsito de ideias entre a matéria popular e o tratamento erudito desta matéria, como colocado por Mário de Andrade, parece persistir neste filme de 1968, porém, sobre outra perspectiva. O conflito dicotômico entre a matéria cultural do povo como a salvação da arte nacional e, simultaneamente, a descrença do intelectual de seu valor artístico como um fim em si mesmo, se desnuda no próprio conflito entre narrador erudito, o intelectual Paul Martins e os populares. Em *Terra em Transe*, o povo é o desconforto dos atores políticos envolvidos na revolução, eleições ou no golpe. Aldo, militante armado, de uma possível esquerda radical, atua como um tipo de *éminence grise*; está presente em momentos decisivos, porém seu nome não é pronunciado e só o entendemos como nos é caracterizado dentro da trama, sem muita margem para interpretações outras como ocorre na percepção de outros personagens como Sara e Paulo ou Diaz e Vieira.

Logo de início um epitáfio surge na tela e, após o desenrolar de toda a trama, podemos compreendê-lo como um sinal de síntese, como uma amarra das duas pontas do filme. “Não consegui firmar o nobre pacto entre o cosmos sangrento e a alma pura (...), Gladiador defunto mas intacto (Tanta violência, mas tanta ternura)”. Citamos abaixo o poema de Mário Faustino em extensão.

BALADA

(Em memória de um poeta suicida)

Não consegui firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura.
Porém, não se dobrou perante o facto
Da vitória do caos sobre a vontade
Augusta de ordenar a criatura
Ao menos: luz ao sul da tempestade.
Gladiador defunto mas intacto
(Tanta violência, mas tanta ternura).

Jogou-se contra um mar de sofrimentos
Não para pôr-lhes fim Hamlet, e sim
Para afirmar-se além de seus tormentos
De monstros cegos contra um só delfim,

Frágil porém vidente, morto ao som
De vagas de verdade e de loucura.
Bateu-se delicado e fino, com
Tanta violência, mas tanta ternura!

Cruel foi teu triunfo, torpe mar.
Celebrara-se tanto, te adorava
Do fundo atroz a superfície, altar
De seus deuses solares — tanto amava
Teu dorso cavalgado de tortura!
Com que fervor enfim te penetrou
No mergulho fatal com que mostrou
Tanta violência, mas tanta ternura.

Envoi

Senhor, que perdão tem o meu amigo
Por tão clara aventura, mas tão dura?
Não está mais comigo. Nem contigo:
Tanta violência... Mas tanta ternura.
(FAUSTINO, 1966).

2.2 — A caracterização pela música

Logo no início do filme percebemos a música como elemento unificador ou, podemos dizer, organizador do sentido da montagem, como um elemento que coloca em outro nível, ampliado, as alegorias das quais os personagens são portadores. A música religiosa afro, que inicia com o filme, traz em seu sentido (de texto principalmente), certa ternura, condizente com letreiro que aponta: *Eldorado país interior, Atlântico*. E na música a tradução do texto é a seguinte: *a mãe é que atrai alegremente usando sua beleza. Senhora da terra. Ser adorável ser aceitável. Ewa bonita dos olhos bonitos*. Em seguida a transição nos faz ouvir um rufo de tambores em uma caixa militar e vemos Vieira, governador da província de Alecrim, em seu palácio, caminhando, o movimento da câmera o segue por trás e, na

sequência, o que vemos é a metralhadora carregada pelo personagem que citamos acima como sendo uma eminência parda, Aldo. Vieira caminha pelo corredor de seu palácio, tenso, jogando papéis e é ladeado por Aldo e por Sara, sua assessora que, junto com Paulo, como veremos mais adiante, foram os responsáveis por sua candidatura e eleição. No terraço do palácio de governo de Vieira, encontraremos a ambientação e alguns personagens que retornarão em vários momentos e que, na cena seguinte, passamos a entender como sendo um resgate da memória de Paulo Martins. Neste ponto, o vimos chegar ao palácio de Vieira flagrado por uma câmera posicionada no banco traseiro do automóvel que dirige. Há uma diminuição no volume da marcha militar e no diálogo, compreendemos que se trata de um ultimato do presidente de Eldorado, Fernandez, em fim de mandato, que exige deposição de Vieira ameaçando-o com a invasão da infantaria federal. No momento em que Paulo surge no terraço, o registro sonoro se altera para a *Bachianas* nº 3 de Villa-Lobos. Neste ponto toma em suas mãos a metralhadora e inicia o diálogo com Vieira:

Paulo — *Agora temos que ir até o fim.* (jogando a metralhadora nas mãos de Vieira).

Vieira — *Já disse, o sangue das massas é sagrado.*

Paulo — *O sangue não tem importância, será o começo de nossa história, se perdermos Diaz subirá ao poder.*

Vieira — *É uma luta inútil, seremos esmagados.*

Paulo — *Você não pode trair nós.*

Vieira — *Nossa aventura terminou.*

Nesse momento a polifonia de vozes em cena se acentua e o clima tenso da discussão, traz ao fundo o melancólico solo de violoncelo da música de Villa-Lobos. No desfecho, a fala de Vieira para que *cumpram-se as ordens, dispersem-se os resistentes*. Ao focalizar os rostos dos personagens presentes em círculo e o tom da decepção de uma utopia frustrada, Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento* comenta a cena:

Devolvida a arma, tomada a decisão, Vieira prepara o cenário de sua mensagem ao povo de Eldorado. Pela primeira vez, há silêncio, imobilidade. A câmera interrompe seus movimentos em círculo, os quais se transferem para a única figura dissonante neste *tableau vivant* centrado no governador: câmara fixa, é Paulo quem, no lugar dela, assume o caminhar em torno da cena. Enquanto Vieira dita o discurso a Sara, o poeta se movimenta sem parar, teatral no gesto, indignado na fala, geométrico nos passos, marcando uma presença que perturba o quadro histórico da

renúncia. Ao fechar o seu discurso, Vieira olha em *off*, numa postura solene de quem está convencido da natureza transcendental de seu gesto — “entrego o destino de Eldorado nas mãos de Deus...”. Sara anota as suas palavras; os outros observam com ar consternado. À exceção de Paulo que, a cada passagem junto à câmara expressa sua reprovação ao caráter hesitante da liderança progressista. Dirigindo-se diretamente à plateia, Paulo é, já na primeira cena, figura de um teatro didático. Com a diferença que assume o papel de um mestre-de-cerimônias exaltado e não consegue se conter. Seu tom indignado é a marca de *Terra em Transe* em seu conjunto, numa amplificação que culmina na saturação de efeitos da última sequência. Com a câmara quase sempre em movimento, os cortes bruscos, o som usualmente agressivo, o filme coleciona momentos exasperantes, procura o excesso, exclui o relaxamento. Na tônica da *subjetiva indireta livre* a narração sublinha uma atitude: seu estilo não é sinal de extravagância ou formalismo; é uma maneira de julgar o mundo e exercer a fala que considera adequada para tanto (XAVIER, 1993, p. 40-41).²²

Na cena seguinte Paulo e Sara estão novamente no carro. Ao romper a barreira policial o jornalista é baleado mas continua seu discurso apontando a fraqueza de Vieira, a fraqueza da burguesia e inicia seu monólogo: *não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos, não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição, assim não é possível, a ingenuidade da fé, a impotência da fé*. Neste momento temos um corte seco e vemos o jornalista em uma espécie de tempo suspenso, no alto de uma duna, enquanto irrompe a *Bachianas* nº 3 de Villa-Lobos. Estamos no final do enredo do filme e, neste ponto, o tonalismo presente na música realiza o fechamento que não foi possível em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Neste ponto a ideia de uma finalização, a morte iminente do jornalista/poeta e a tônica final, na mesma proporção, parecem sincrônicas, o *telos* efetiva-se, ainda que de um modo destruidor da utopia. Ainda segundo Xavier,

Quando nas dunas Paulo se pergunta “onde estava, três, quatro anos atrás?”, a resposta traz a lembrança de “dom Porfírio Díaz, o deus da minha juventude”. Ao se iniciar o *flashback*, em vez da representação de algum fato do passado do poeta, temos uma sucessão de imagens a compor um ritual cujo centro é a figura de Díaz. A primeira delas se repete em outros momentos do filme e funciona como o seu emblema por excelência, condensação de atributos que caracteriza Díaz como um “agente demoníaco” dentro da retórica de *Terra em Transe*. Na alegoria, o “agente demoníaco” (que não se reduz ao diabólico cristão) é a figura da ação sempre igual, como a do “possuído” por uma ideia ou valor, cuja tendência

²² O que Ismail Xavier aponta é que empresta aqui “a *subjetiva indireta livre* de Pasolini como categoria descritiva — com a ressalva de que não assumo o Outro da personagem como o autor, mas como uma outra instância narrativa imanente ao próprio filme, uma invenção entre outras do cineasta”. (XAVIER, 1993, p. 39).

é se identificar com uma posição hierárquica, depois com o nome correspondente a essa posição e, no limite, tende a compor com este nome uma entidade única. (...) Enquanto a justiça tem sua balança e o cupido seu arco, Diaz, como imagem congelada da repressão, tem o crucifixo em uma das mãos e a bandeira negra na outra (XAVIER, 1993, p. 50).

Temos então na tela, Diaz, como um santo em um andor, desfilando com os referidos objetos símbolos, a bandeira negra e o crucifixo, no entanto, o registro musical neste momento é novamente a música ritualística do candomblé, porém no lugar da divindade bondosa do início, *Yewá*, temos um canto para o guerreiro *Ogum*:

Ogou onirè o a koro Onire re gbé de
*Aáké Ogou Onire ore gbé de*²³

Segundo relato descrito por Pierre Verger em seu livro “Notas sobre o culto aos orixás e voduns: na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África”,

Ogun era um guerreiro enviado para tomar as cidades em benefício do rei (*Odudua*). Certo dia ele foi a Ire, onde havia sido provocado. Quebrou tudo, junto tudo, cortou a cabeça do rei de Ire. Colocou-a dentro de um saco; amarrou todos os prisioneiros e os levou a seu senhor. No entanto, as pessoas, os ministros ouviram falar do que estava acontecendo. Apressaram-se em ver o rei e disseram: “*Ogun* quer a morte, ele vem apresentar a cabeça do rei de Ire. Ora, jamais um rei deve ver a cabeça recém-cortada de outro rei”. O rei enviou então uma comissão a *Ogun*, diante das portas da cidade, para tomar dele a cabeça do rei de Ire. Uma vez com ela nas mãos os delegados mandaram um emissário ao rei (*Odudua*), dizendo que podia receber *Ogun* sem o menor perigo. *Ogun* surge, portanto, diante do rei que, para livrar-se dele diz: “Confio todos estes prisioneiros a você. Volte para Ire e reine sobre eles” (VERGER, 2000, p. 155).

Na imagem temos novamente o movimento mar-terra e uma espécie de ritual, realizado em uma praia no qual estão presentes, além de Porfirio Diaz, figuras como um conquistador Ibérico e um representante da igreja; quem os recebe aos pés da cruz é um índio emplumado. Diaz, finca a bandeira negra na praia e toma de um cálice. Toda a cena ao som

²³ Tradução do autor: *Ogou Onire* pedimos que traga suas dádivas para este lugar e para nós. *Ogou Onire*, seu machado atrai forças para nós.

do cântico para *Ogum*, anunciando a partir da música e seu texto, a tomada do poder que veremos consumada ao final do filme. Assim como na lenda de *Ogum*, Diaz cortará a cabeça de seus inimigos e reinará soberano. A música vaza para a próxima cena e vemos Diaz subindo as escadarias do castelo com a bandeira negra e o crucifixo. A música termina em *fade-out* e na sequência ambientando o discurso facista de Diaz o que ouvimos é *O Guarani* de Carlos Gomes que, em realidade, criará mais sentidos que simplesmente a ambientação de conotação repressora da música que por tantos anos foi a abertura do programa radiofônico *Voz do Brasil*. O excerto de *O Guarani* de Carlos Gomes serve também para a dança de Diaz e Silvia (Danuza Leão, no papel de um tipo de cortesã) que até então não havia aparecido. E, no diálogo com Diaz, Paulo anuncia o desejo de ruptura com o recém eleito senador, o desejo de fazer uma poesia “nova, falando de coisas mais sérias”. E na conclusão da cena estão o jornalista/poeta e Silvia ao som de Carlos Gomes novamente. E uma amostra de sua nova poesia surge como contraponto à ambientação do palácio de Diaz (Teatro Municipal do Rio de Janeiro).

*Vejo campos de agonia,
Velejo mares do não...
Na ponta de minha espada
Trago os restos da paixão que herdei daquelas guerras,
Umas de mais, outras de menos,
Testemunhas enclausuradas do sangue que nos sustenta.*

E na saída do poeta, o retorno da *Bachianas* nº 3, o solo de violoncelo antecipa a transposição para Alecrim (província de Eldorado) e a partir deste ponto, começamos a perceber certa simetria na disposição música-personagens. Diaz, sempre estará ambientado em termos de música ritual afro-brasileira e música erudita europeia, mais especificamente do período romântico o que para nós é de suma importância porque haverá uma intersecção entre o nacionalismo e a herança romântica europeia. (Os conceitos relativos ao romantismo europeu e suas influências na música brasileira serão tratados no contraponto II). Com Villa-Lobos o que teremos em cena, quase sempre é o populismo de Vieira.

O jazz irá ambientar as orgias de Fuentes — industrial responsável pelos meios de comunicação — indicando já, a abertura do país ao capital estrangeiro e à cultura norte-americana. A música composta operará em termos de ambientação da urbanidade e abertura

para a cultura urbana nacional e estrangeira, cosmopolita, na incorporação dos ruídos e da linguagem musical contemporânea. Assim, toda a música do filme extraída do repertório tradicional da música europeia é anacrônica com o período em que foi filmado, exceto pela trilha de Sérgio Ricardo que desabrocha com força e linguagem contemporâneas.

Retomando o enredo, Paulo Martins, já em Alecrim, surge andando pelas ruas sujas e um grupo sentado à calçada, mendigando, antecipará o diálogo com Sara, desta vez ambientado na redação do jornal *Aurora Livre*, no qual discutem a necessidade de um líder político forte para combater a miséria e na cena seguinte é Vieira quem surge, ao som de um personagem do poeta de José Hernandez, Martín Fierro²⁴ recitado em espanhol por Paulo, ao som de Villa-Lobos. Na sequência em um cenário tipicamente colonial, com uma fonte ao fundo, os três Sara, Vieira e Paulo, discutem os acertos da campanha de Vieira para governador e uma fala específica do jornalista dispara a trilha de Sérgio Ricardo, anedótica e sarcástica, desmascarando a partir da música o conchavo populista. O jornalista/poeta diz: “Eu gostaria mesmo é de fazer política”, e a música irrompe com ares de parque de diversão.

Para governador vote em Felipe Vieira o letreiro nos aponta a sequência e a música continua no sarcasmo de um jocoso contraponto de uma tuba. O ambiente é uma espécie de ocupação, primeira aparição de um ambiente próximo ao rural, mas não rural de fato. O filme é todo ambientado urbanamente. Vieira surge em campanha, cercado por populares e tendo ao lado direito padre Gil (Jofre Soares) com vestes de jesuíta e neste ponto há o primeiro embate entre o político e a representação do povo. Um sujeito se destaca dos demais e

²⁴ Es el pobre en su orfandad de la riqueza el desecho, porque nadie toma a pecho el defender a su raza, debe el gaúcho tener casa, escuela, iglesia y derecho – Martín Fierro.

Jorge Luis Borges convencionou que, com *El gaúcho Martín Fierro*, publicado em 1872 e, sete anos depois, com a segunda parte da obra (*La vuelta de Martín Fierro*), José Hernández coroou o processo desta linha literária no Rio da Prata. Ou, dito de outro modo, com o poema de Hernández todos os recursos e aprovisionamentos do gênero chegam a tal grau de elaboração que o colocam em um lugar de muito debate no campo da literatura latino-americana. Se durante décadas foi possível ler o poema de Hernández como o ponto máximo de um gênero, por outro lado fica claro que, na sua época, Martín Fierro foi uma resposta política à obra Facundo. *Civilización y barbarie en la República Argentina* (1845), a obra decisiva do seu oponente que havia deslumbrado à *intelligentsia* latino-americana. É sabido que a Sarmiento correspondeu consolidar nesse livro a fixação de um rígido esquema que se assenta, num jogo de pares antinômicos: civilização contra barbárie, letrado contra gaúcho, cidade-porto-cultura *versus* campo-deserto-ignorância. Na obra Facundo é a primeira vez em que se faz um estudo do gaúcho com pretensões sociológicas, descrevendo-o como preguiçoso, brutal, supersticioso, hábil no uso da faca, vaqueiro experiente e cantor. O caudilho, ao qual Sarmiento personifica em Facundo Quiroga e, sobretudo, em Juan Manuel de Rosas, não é mais que um produto da fatalidade do meio: “não vejo simplesmente um caudilho, mas uma manifestação da vida argentina tal como foi produzida pela colonização e pelas peculiaridades da terra”. A essência deste “mal” está na natureza bárbara do mestiço, traço selvagem que se agrava mais ainda no índio e no negro (ROCCA, 2009, p. 125).

reivindica melhorias básicas para um assentamento, é clara a dificuldade do popular em articular o palavreado na busca de comunicar ao político as necessidades do lugar onde vive. A música continua sendo a marchinha de coreto, composta por Sérgio Ricardo e que denuncia a fanfarronice de um populismo já muito conhecido. Em seguida, Vieira surge no alto de uma sacada, já eleito, acenando para uma multidão que o ovaciona. No som, o ruído da multidão. Em *fade out* avança para a próxima cena na qual vemos Paulo e Sara, abraçados. Gilda de Mello e Souza comenta em seu artigo *Terra em Transe* de 1967 que,

Terminada a campanha com a eleição para governador do novo líder populista, Sarah e Paulo Martins, de certo modo os responsáveis pela vitória, e que no início se tinham deixado empolgar pelo movimento, começam a sentir que Vieira é um líder fictício, imposto de cima para baixo, como se impõe uma mercadoria pela propaganda. “Agora vamos ver como o governador irá cumprir as promessas de candidato” — dizem ambos. De fato ninguém quer mudar nada e o povo foi apenas um instrumento. Mas a consciência popular, vagamente despertada, põe em choque uma estrutura que permanece a mesma. Surgem as lutas entre o povo ludibriado e Vieira, mas ainda é tempo de sufocar as aspirações informes, que não aprenderam a se exprimir com clareza. Não podendo cumprir as promessas, o governo adota a repressão policial, mas a luta já o desgastou e agora é a estrela de Porfírio Diaz que começa a subir, mostrando que o breve *intermezzo* populista foi apenas um hiato no processo que tendia ao reforço das posições tradicionais (SOUZA, 2009, p. 231-232).

Em sequência, na mesma mesa, com a fonte ao fundo, lugar no qual planejaram a campanha de Vieira, a voz *over* de Paulo Martins reflete sobre a tragédia da campanha e de como seria possível o governador eleito responder às promessas de campanha do candidato, como resolveriam as questões que surgiriam e se perguntava: *sobretudo eu perguntava a mim e aos outros, como reagiríamos nós?* A resposta à pergunta de Paulo é dada na próxima cena na qual vemos o mesmo assentamento visitado em campanha por Vieira e o mesmo popular, Felício, que tem sua voz abafada pelo burburinho da comitiva do governador, ladeado pelos moradores locais. Na música a tensão toma conta em acordes paralelos tocados no piano, acompanhado por um solo de tambores. Indo ao encontro de Vieira, Felício é recebido por uma escolta armada, já indicando que mais uma vez não possuiria voz. Diz o popular:

Felício — *É que nossas família chegou nessas terra já tem mais de vinte ano, e a gente cultivou as terra, plantou nela e a mulher da gente pariu nessas terra. Agora a gente não pode deixá as terra, só porque apareceu uns dono, vindo num sei da onde trazendo um*

papel do cartório e dizendo que as terra é dele. É isso que eu queria dizer seu dotô. A gente confia no sinhô, mas... se a justiça decidi que nós deve deixar as terra, a gente morre mas não deixa não.

Paulo — *Se acalme Felício, respeite o governador.*

Felício — *Doutô Paulo, doutô Paulo, a gente tem que gritar!*

Paulo — *Gritar com o quê?*

Felício — *Com o que sobrar da gente, com os ossos com tudo*

Paulo — *Cala a boca, você e sua gente não sabe de nada.*

Felício — *Doutô Paulo, o sinhô era meu amigo, o sinhô me prometia.*

Paulo — *Eu nunca lhe prometi nada.*

Felício — *Eu num sô mentiroso.*

Paulo — *Miserável, fraco, falador, covarde!*

Felício — *Doutô Paulo, num diz isso, num diz isso!*

E jogando Felício no chão Paulo nos faz lembrar da cena em que Manuel, desafia o coronel Moraes, o coronel o chicoteia e Manuel reage matando-o. Nesta atual situação, disfarçada no ambiente urbano por uma suposta civilização e direitos racionais (portanto diferentes daqueles gerados pela honra do sertão coronelista), a situação surge bem mais tensa, pois nem mesmo a revolta por ser agredido pode se consumir em uma violência homem a homem, pois o aparato do Estado cria uma rede de proteção aos mandatários. Assim, Paulo age desmascarando uma faceta de seu personagem que está sempre aliado a algum lado do poder e seu discurso (aqui uma séria crítica aos intelectuais) é vazio pois, o próprio intelectual deseja, mesmo que inconscientemente, ter o mesmo poder, autoritário. Na música autoral a tensão aumenta, colorindo a cena com frenéticos acordes de piano e uma bateria ruidosa com ataque de pratos que suscitam o próprio caos da situação em tela.

Gostaria neste ponto de realçar que o ruído presente na música de Sérgio Ricardo nos leva à própria paisagem sonora da modernidade no século XX. Conforme a citação de Schopenhauer²⁵ trazida no primeiro capítulo, na página 50, o ruído entra na música do século

²⁵ “O mais indesculpável e infame de todos os ruídos é o estalido de chicotes – uma coisa verdadeiramente infernal quando é feita nas ruas estreitas e ressonantes de uma cidade. Eu o denuncio por impossibilitar uma

XX com o mesmo sentido da perda da auréola do poeta em Baudelaire, a transparência e a sublimação estão cada vez mais distantes da obra de arte refletida pela e na sociedade.

Neste ponto constatamos que as promessas de Vieira foram deixadas de lado para dar prioridade aos acordos com os proprietários que financiaram sua campanha. Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento* comenta a memória e agonia de Paulo ao ver-se como um espelho de Vieira.

Em protesto, Paulo renunciou. Em seu apartamento ele conta todo o episódio do confronto com os camponeses para Sara e, indignado, acusa Vieira. Em plano médio, o vemos a caminhar em círculos pela sala, enquanto repete “vai repelir os agitadores, vai repelir os agitadores” de modo obsessivo. Paulo para de caminhar e a câmara se aproxima do seu rosto. Neste ponto, uma interpolação inesperada, um *flash* rápido, revela a imagem recalcada. Paulo, com seus braços abertos caminha de costas para a câmara, compondo uma figura sinistra com sua capa escura, e detém um grupo de camponeses que recua. Tal imagem, que interpela o discurso de Paulo no apartamento, se afina ao seu comportamento contraditório, por nós observado na primeira cena de confrontação entre Vieira e o povo; lá, fora patente a sua agressão ao líder camponês em sua lealdade protetora ao governador. Paulo, no apartamento, justifica sua agressão como “um desafio”, uma provocação para testar a força do oprimido. O plano trazido pela interpolação, no entanto, interrompe sua fala com uma imagem dele, a reprimir, não vista antes, quando de sua narração dos conflitos. Seria ela a evocação de um fato ocorrido naqueles dias em Alecrim? Ou mostra algo imaginado pelo poeta em função da culpa? Veremos que esta dicotomia perde um pouco o sentido em função de um traço nuclear da representação em *Terra em Transe*. Por ora basta reter o dado contundente desta inversão produzida pela montagem: o que a voz de Paulo atribui a Vieira, a imagem atribui a ele, próprio espelho do governador (XAVIER, 1993, p. 37).

O líder camponês, Felício, é morto em uma emboscada e na cena os sons da Ave Maria, rezada pelos populares contrastam com os sons de tiros, alusão ao assassinato. Na trilha de Sérgio Ricardo, novamente os *clusters*²⁶ do piano junto às notas pontuadas de um contrabaixo e sons percussivos reforçam a agonia da viúva e a apreensão e revolta dos populares. E junto ao corpo estirado em uma pedra, um dos populares que, em realidade trata-se de Aldo, grita: *Foi Vieira, é ele o assassino, ele prometeu e não cumpriu, as*

vida tranquila; ele acaba com qualquer pensamento silencioso... Ninguém que tenha na cabeça qualquer coisa semelhante a uma ideia pode evitar uma sensação de verdadeira dor ao ouvir esse estalo estridente e repentino que paralisa o cérebro, despedaça o fio da reflexão e assassina o pensamento”.

²⁶ *Cluster*: (do inglês cluster, cacho, ramalhete). Bloco sonoro que resulta da emissão simultânea de segundas maiores ou menores, ou ainda de microtons sobrepostos (KOELLREUTTER, 1990, p. 27).

promessas não foram cumpridas, esse desgraçado traiu a nossa gente! O assassino trabalha pro governo...

Na sequência, com um pequeno vazamento da música da cena anterior, vemos duas figuras caminhando em uma varanda e logo percebemos que são Vieira e o Capitão que no início do filme dava a notícia do golpe iminente à Vieira. Ao virarem de frente, inicia-se o diálogo e os dois continuam andando em círculos na varanda:

Capitão — *Há muita agitação nas ruas, aguardo ordens.*

Vieira — *Não disperse, todos tem o direito de protestar.*

Capitão — *Aconselho a prisão do coronel Moreira.*

Vieira — *Está provado que foi ele?*

Capitão — *Tenho testemunho da mulher, depois não é a primeira vez, estamos cansados de saber disto. É um problema que deve ser resolvido, temos que escolher entre as bases eleitorais e os compromissos.*

Vieira — *Não posso prendê-lo.*

Capitão — *Eu quero deixar o senhor avisado que na área federal isto terá uma repercussão profundamente negativa.*

Vieira — *Onde está Paulo?*

E na mudança de cena, caminhando novamente para o terraço, palco de início da crise, vemos Vieira de terno branco e cigarrilha ao som da marcha militar brandida pela caixa de guerra. Neste ponto, começamos a ter ideia de que o jornalista/poeta adentra um caminho de certa lucidez dentro de toda a loucura presente nas relações entre os personagens, poderíamos dizer que Paulo traça uma jornada de busca de sua consciência.

Paulo — *Romper de vez, deixar o vagão correr solto.*

Vieira — *Antes eu preciso demitir os profissionais que você me sugeriu, profissionais da desordem.*

Paulo — *Um homem morreu assassinado, a família, todos pedem justiça.*

Vieira — *Política se faz com habilidade, eu sou um governador*

Paulo — *Eleito*

Vieira — *Moreira, outros fazendeiros financiaram grande parte de minha campanha.*

Paulo — *E eu? E Sara? E os estudantes? Conseguimos o apoio das massas, pra quê?*

Vieira — *Eles sabiam dos compromissos.*

Paulo — *Mas eu tenho compromissos, comigo. Eu não posso admitir uma tamanha mentira. Eu não sou polícia do seu governo, para continuar resolvendo pela força conflitos que você tem obrigação de enfrentar.*

E ao som da canção, *a praça é do povo como o céu é do condor, já dizia o poeta dos escravos lutador*, Vieira tenta convencê-lo de que se as coisas se arrumarem, conseguirá mais verbas para escolas. Ao som desta fala Paulo nos deflagra o desejo da revolução popular ao dizer que a caridade só adia, agrava mais a miséria e, colocando Vieira em *xequê*, cobra que *um líder precisa de força moral* e o manda prender o coronel Moreira. A opção de Vieira surge então da maneira mais contundente e covarde: *repressão policial*. Paulo se demite. Em um dos poucos momentos no qual o silêncio prevalece na trilha, notamos que essa escolha é usada para acentuar os pontos-chaves do diálogo e da didática do filme. E na interpolação surge a cena comentada por Ismail Xavier acima; vemos Paulo declarar obstinadamente: *vai repelir os agitadores, vai repelir os agitadores*. Em sequência vemos o personagem Aldo, o qual chamamos no início de eminência parda — militante armado — a insuflar os camponeses, *nós temos é que ir para a praça pública, o culpado tem que pagar por tudo isto e o culpado disto tudo é o governador Vieira, alguma coisa tem que ser feita, vamos lutar ele tem que morrer*. Tudo isto, dito ao som ruidoso da percussão que nos faz lembrar uma verdadeira guerra. Em corte seco, vemos uma descida da copa das árvores à clareira na qual Sara e Paulo se beijam. Em seguida Paulo inicia uma retórica que revelará — assim como Manuel revelou Rosa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* — Sara como a portadora da lucidez, racional e equilibrada de toda a trama. O diálogo mais uma vez ocorre no silêncio da trilha sonora.

Paulo — *Mas eu recuso a certeza, a lógica o equilíbrio, eu prefiro a loucura de Porfírio Diaz.*

Sara — *Assim é tão fácil.*

Paulo — *Fácil? Rompendo com tudo e com todos, sacrificando as mais fundas ambições.*

Sara — *O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos, como qualquer outra mulher. Eu fui lançada no coração do meu tempo. Eu levantei das traças o meu primeiro cartaz. Eles vieram fizeram fogo, amigos morreram, me prenderam, me deixaram muitos dias numa cela imunda, com ratos mortos, me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram, com as marcas. E mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos. E nunca por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos. E se for uma ambição normal de uma mulher normal? E de que outra ambição posso falar que não seja a de felicidade, entre pessoas solidárias e felizes?* E com a *Bachianas n.º 3* de Villa-Lobos, é a própria Sara que aponta a impossibilidade de realização para Paulo. *A política e a poesia são demais para um só homem.*

Trazemos aqui, como contraponto, uma possível relação entre o personagem Paulo Martins e o próprio Villa-Lobos, no sentido de que por ter se vinculado ao projeto de Getúlio Vargas, o próprio compositor citado no filme, traz em um plano subliminar uma aderência ao personagem do intelectual de ação política. O discurso daqueles que estão a favor do cânone nacionalista brasileiro, afirmam que Villa-Lobos estava acima de qualquer opção política, sendo o maestro²⁷, como diria um de seus defensores, um pouco menos que analfabeto nesta área. "Conforme nos testemunhou Adhemar Nóbrega, musicólogo que, por convívio e por estudo, tornou-se um dos melhores conhecedores de Villa-Lobos, o compositor era pouco menos que analfabeto em política" (KIEFER, 1986, p. 142). O problema todo está colocado por uma espécie de "ventriloquização" do texto biográfico de Vasco Mariz²⁸, que foi sendo reproduzido como cópia carbono e que acabou perpetuando um imaginário sobre o compositor. Deste modo, a história oficial consagra o compositor e se esquece do político; porém, provavelmente não seria possível realização de todo o ideário do maestro sem o aparato do regime de Getúlio Vargas.

Villa-Lobos é consagrado, além de um "cidadão apolítico", como o gênio absoluto, detentor de uma progressiva criatividade e sabedoria, e como compositor autenticamente brasileiro, ligado às nossas raízes folclóricas e às sonoridades da natureza. Ao mesmo tempo, o maestro seria aquele quem

²⁷ Meliandro Gallinari faz um extenso estudo sobre as relações entre os discursos acerca do compositor e a prática deste junto ao Estado Novo. Sua tese pode ser acessada em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslin/defesas/634D.pdf>>

²⁸ MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações/Ministério das Relações Exteriores/Divisão Cultural, 1949.

também teria domado os materiais sonoros urbanos, inserindo-os no complexo “registro da erudição”, o qual não apenas dominava, mas constituía-se como um dos seus maiores expoentes (GALLINARI, 2007, p. 19).

No início da década de 1920, grande parte da *intelligentsia* brasileira passa a flertar com os ideais nacionalistas que se tornavam cada vez mais fortes. Por volta de 1930 a ideologia nacionalizante já havia se alastrado e tomado conta da mentalidade política do país. Na cisão entre a República Velha e a ascensão de Getúlio Vargas vem à tona a insatisfação de vários setores que estavam excluídos da cena política brasileira. Com o advento do nacionalismo o regime de Vargas aglutinou em volta de si estas oligarquias, até então excluídas, que possuíam em comum o desejo da constituição de uma nação brasileira na qual fosse possível representar seus desejos econômicos e sociais.

Assim, não somente Villa-Lobos, mas vários intelectuais, incluindo alguns dos modernistas, passam a ver no nacionalismo de Getúlio Vargas um sopro de unificação dos desejos da nacionalização da cultura artística que iniciou-se em um programa educativo que tinha por principal objetivo legitimar o poder de Vargas, mascarando a ação "revolucionária" (impopular) realizada para tomar para si este poder²⁹.

Ora, sabemos que a implantação de uma empreitada cívico-musical de tal envergadura só poderia ser viabilizada pela tutela de uma organização complexa — no caso, um Estado — que realmente possuísse recursos, interesses e poderes legais para decretar e fomentar a obrigatoriedade do ensino musical nas escolas. Dito isso, reiteramos a importância de sistematizar, através do quadro comunicativo acima, os sujeitos reais da interação discursiva, apoiando-nos em nossa parte histórica e afastando-nos da visão villaloboscentrista da cultura (ainda) oficial. Na perspectiva aqui colocada, o Estado é o sujeito “acima de tudo” na produção comunicativa do canto orfeônico, sendo Villa-Lobos uma parte ativa dessa instituição, nomeado porta-voz e procurador privilegiado das atividades musicais (GALLINARI, 2006, p. 182).

²⁹ Durante os anos marcados pelo Regime do Estado Novo, processaram-se mudanças em todos os níveis de ensino, do primário ao universitário, passando pelo secundário normal e profissionalizante. O Ministério da Educação e Saúde adotara uma série de medidas que operavam a renovação do ensino em todo o país. Esse conjunto de medidas, do qual destacaram-se o projeto da “universidade padrão”, a implantação do ensino industrial e a reforma do ensino secundário de 1942, ficou conhecido como “Reforma Capanema”. Em meio a esse esforço reformador, inúmeros livros didáticos foram queimados pelas autoridades civis e religiosas preocupadas com os problemas da “família brasileira”. Sob a mesma justificativa, modificaram-se todos os programas das disciplinas lecionadas no 1o. e 2o. graus. Essas reformas também atingiram os programas e métodos voltados para a educação artística de crianças e jovens (CHERNÁVSKY, 2004, p. 2-3).

Deste modo, para além de uma alegoria, propomos certas relações de aderência entre a música e a própria história, além de acharmos necessária certa explanação sobre esta faceta do compositor utilizado por Glauber tão extensivamente em dois de seus filmes mais importantes. Voltando à cena protagonizada por Sara, após colocar a impossibilidade da convivência harmônica entre a poesia e a política, é com a poesia que a cena se encerra.

*Não anuncio cantos de paz
Nem me interessam as flores do estilo.
Como por dia mil notícias amargas
Que definem o mundo em que vivo.
Não me causam os crepúsculos
A mesma dor da adolescência.
Devolvo à paisagem
Os vômitos da experiência...*

Em um crescendo do segundo movimento, *Fantasia*, da *Bachianas n° 3* Paulo Martins anuncia sua crise: *As palavras são inúteis!* E num longo beijo se despede de Sara, beijo este que podemos associar ao beijo de Rosa e Corisco na cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ao som da *Bachianas n° 5*.

Em corte seco cena e música se alteram para um corredor escuro com a rua ao fundo, aos poucos a cena vai ser iluminando, a luz estoura e estamos na rua, indicando a volta do poeta para Eldorado. Na sequência mais um corte brusco e estamos em uma festa orgiástica ao som do Jazz e compreendemos a partir da música a ambientação vinculada à metrópole, o Jazz se funde sempre com o papel de Fuentes, o industrial, dono dos meios de comunicação. Assim, a música participa ativamente na caracterização do moderno e em realidade, neste caso, do estrangeiro. Porém, o quarteto do baterista Edson Machado que aparece em cena e que executa a trilha, é abafado pelo ruído das vozes alucinadas, acrescentando uma caótica sonoridade na qual a música *jazzística*, muitas vezes é colocada em segundo plano em detrimento do ruído dessas vozes. Destacando-se do ruído de fundo Fuentes se anuncia: *Eu Júlio Fuentes, declaro estado de alegria permanente em Eldorado e saúdo Paulo Martins, poeta e patriota!* A orgia se intensifica. E assim se dá o reencontro entre Paulo e Álvaro (Hugo Carvana), outro jornalista. Em pleno amortecimento dos sentidos, Fuentes declara, no meio da orgia, com o Jazz, muita bebida e mulheres ao fundo:

As massas deviam invadir os palácios! As massas Paulo, as guerrilhas! E assume uma gargalhada compulsiva. O solo de saxofone vaza para a próxima cena e vemos então Paulo com Silvia nos braços caminhando pela praia e posteriormente no apartamento do poeta, a voz *over* traduz o sentimento:

*Quando a beleza é superada pela realidade,
Quando perdemos nossa pureza nestes jardins de males tropicais,
Quando no meio de tantos anêmicos respiramos
O mesmo bafo de vermes em tantos poros animais,
Ou quando fugimos das ruas e dentro da nossa casa
A miséria nos acompanha em suas coisas mais fatais
Como a comida, o livro, o disco, a roupa, o prato, a pele,
O fígado de raiva arrebatando, a garganta em pânico
E um esquecimento de nós inexplicável,
Sentimos finalmente que a morte aqui converge
Mesmo como forma de vida, agressiva.*

Em um solo de bateria, a câmara focaliza Edson Machado e inicia-se uma balada. Estamos novamente no espaço de Júlio Fuentes. Uma mulher dança, bêbada e alucinada e novamente a cena orgiástica. Uma intensa tela branca surge e da janela do apartamento de Paulo, a balada Jazz se prolonga da cena anterior para a atual, com Silvia na cama e Paulo pensativo.

Em um artigo intitulado “O poeta vai morrer” o jornalista Antônio Rocha comenta:

Este poema, bem como todos os outros, está bem dentro da “realidade do vômito” que Paulo Martins preconiza para a poesia. São versos realistas que permitem poucas divagações, tal a crueza que as imagens sugerem. É a beleza sendo superada pela realidade nem um pouco cartão-postal. Essa realidade crua faz com que os homens que vivem neste “jardim de males tropicais”, o Terceiro Mundo (Eldorado ou o Brasil, ou ainda, o cosmo sangrento), percam a pureza, isto é, o contato com o povo anêmico e pobre respirando-se “bafo de vermes” nas urbes é um caminho para se descobrir a miséria latente, é conviver com ela; é sentir a sua presença como coisas tão reais e tão presentes quanto “a comida, o livro, o disco, a roupa, o prato e a pele”. Mas o poeta se rebela. Esta crua realidade provoca o mal-estar, a raiva, a revolta, o grito e a convulsão. E ele descobre que esta crueldade faz com que os homens se nivelem todos. É o “câncer” social que provoca uma perda de identidade. Somos todos doentes, fracos e pobres e caminhamos fatalmente para a morte, mesmo sendo condenados a suportar a vida presente na forma da miséria, do definhamento e da pobreza. A vida

com todos esses adjetivos é o mesmo que a morte: é a morte como uma forma de vida, é a “vitória do caos sobre a vontade”. Na mesma sequência Paulo “vomita” mais um poema:

*Mar bravio que me envolve neste doce continente...
Posso morder a raiz das canas,
A folha do fumo, posso beijar os deuses,
O milagre da minha pele morena-índia,
A este esquecimento posso doar minha triste voz latina,
Mais triste que revolta, muito mais...
Vomito na calle o ácido dólar,
Avançando nas praças entre niños súcios,
Con sus ojos de pájaros ciegos,
Vejo que de sangue se desenha o Atlântico
Sob uma constante ameaça de metais a jato.
Guerras e guerras nos países exteriores.
Posso acrescentar que na lua um astronauta se deu por achado.
Todas as piadas são possíveis na tragédia de cada dia.
Eu, por exemplo, me dou ao vão exercício da poesia.*

Este poema se liga ao Prólogo de Terra em transe, onde a câmera se movimenta do mar (Atlântico) para o continente, definição perfeita da realidade que será narrada por Paulo Martins sobre Eldorado. O poeta se refere a Eldorado como continente esquecido e declara estar disposto a doar a sua triste e indignada voz latina para tentar mudar esta realidade, para não mais encontrar crianças abandonadas nas praças “sucios con sus ojos de pájaros ciegos”, sem rumo e sem direção. Afinal, Paulo Martins endossa Martin Fierro: “debe el gaucho tener casa, escuela, iglesia y derechos” (ROCHA, 2007, p. 179-180).

Após a voz *over* declamar este poema, ouvimos uma canção de amor e a mudança de cena mostra Sara subindo as escadas e chegando ao apartamento de Paulo, nos versos da canção uma voz feminina, interlocução da militante comenta, triste e solitária:

*Sei que você não quer lutar mais, e também não foi para lhe pedir
mais que eu o procurei, eu concordo é bem melhor assim, para o
tempo e o tempo fez-se fim. Mas saiba você, ainda não se foi, você
está em toda parte onde eu respiro, ou olho, ou sonho, ou sou. A
mudez das coisas falam de você, de nós dois sem nós dois...*

Sara estava lá a pedido de Vieira, para trazer Paulo de volta.

A canção de amor continua ao fundo, enquanto o diálogo entre Sara e Paulo mistura o sentimento de amor de um pelo outro e as questões políticas. Um fato interessante nesta cena é o retorno que ocorre sistematicamente no filme, como que realizando marcações, do militante Aldo, que está sempre presente nas decisões fundamentais da trama. Novamente ele está ditando direções e cobrando posturas e posicionamentos, como se arquitetasse as estratégias da esquerda.

Aldo — *Você é um tipo anarquista, mas ainda pode ser aproveitado.*

Paulo — *Ora, por favor, não seja gentil.*

Aldo — *Eu lhe faço uma pergunta: quando trabalhava para Vieira, pensava em quê?*

Paulo — *Mudar Eldorado, fazer o contrário do que queria Diaz.*

Aldo — *E o que queria Diaz?*

Paulo — *Conservar, é uma múmia....*

Aldo — *Por que é que você deixou Vieira?*

Paulo — *Porque Vieira ainda não tem... entende? Vieira também não queria mudar nada. Vieira é no máximo um paternal.*

Aldo — *Não interessa as qualidades pessoais de Vieira, interessa suas qualidades históricas.*

E o diálogo termina com Aldo cobrando um compromisso de Paulo, cobrando que o poeta utilize a imprensa de Júlio Fuentes para trair Diaz, ao que ele hesita e diz que nunca assumiu os compromissos. Neste ponto é trazida à tona a questão do capital estrangeiro, interferindo e comandando a política em Eldorado. A *EXPLINT*, uma multinacional controla entre outras coisas, Diaz. Sobre essa questão Glauber Rocha aponta em seu texto *Eztetyka da Fome* que,

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros boatos. O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência (ROCHA, 1981, p.29).

Os diálogos são realizados no silêncio da trilha e na próxima cena vemos Paulo, Álvaro e Fuentes, no topo de um edifício. Fuentes comenta seus feitos, *importei os melhores aparelhos*, e coloca as relações dos favores nos quais a partir de um jantar com o presidente Fernandes e de presenteá-lo com *sementes importadas de plantas tropicais* Fuentes consegue novos créditos no banco nacional. *Fernandes queria nomear Silvia embaixatriz de nossa beleza*. Paulo coloca a Fuentes a intenção de atingir Diaz e na trilha a tensão da música de Sérgio Ricardo, uma vez mais baseada em ruídos. Na transição em corte seco, vemos Fuentes ao telefone indignado e na sequência, o industrial revela sua ideologia, olhando diretamente para a câmera desfia seu discurso:

Álvaro — *Cortaram os contratos de publicidade.*

Fuentes — *De que adianta trabalhar, de quê? Quero desenvolver este paizinho, protejo as artes, faço obras de caridade, coisas úteis.*

Álvaro — *O Paulo lhe avisou.*

Fuentes — *Cala a boca, o que entende você de negócios? Eu tenho as cartas de um grande jogo.*

Paulo — *E quando se perde o jogo?*

Fuentes — *Perder o jogo? Como? (sorrindo)*

Paulo — *É perigoso concorrer com inimigos fortes.*

Fuentes — *Eu posso concorrer com qualquer empresa nacional ou estrangeira.*

Paulo — *Pode enfrentar a EXPLINT?*

Fuentes — *Eu é que pergunto, eles podem me enfrentar?*

Paulo — *Já começaram há muito tempo, começam assim, cortando os anúncios.*

Fuentes — *Meu jornal e minha televisão são independentes, continuarei fazendo uma política nacional.*

E quem nos traduz o poder de Júlio Fuentes é Álvaro: *O império Fuentes, a maior organização econômica de Eldorado, o império Fuentes pretende defender nossas riquezas da exploração da EXPLINT, mas o império Fuentes se esqueceu de uma coisa, fazer política para se defender da concorrência da EXPLINT.*

Paulo — *E o que foi que você fez até hoje em matéria de política?*

Fuentes — *Apoiei Fernandez.*

Paulo — *E quem mantém Fernandez na presidência?*

Fuentes — *A constituição.*

Paulo — *A EXPLINT! Escuta uma coisa Júlio, você não lê seu próprio jornal? Anunciei os perigos mas os ricos nunca pensam que um dia podem acordar pobres.*

Fuentes — *Fiz tantos favores a Fernandez...*

Paulo — *Ele prefere os mais fortes, os filhos da cidade luz, os homens civilizados, e foram eles realmente que o colocaram na presidência, para que ele proteja a exploração das nossas riquezas que você pensa em defender. E todos são muitos simpáticos desde ninguém os ameace, Júlio Fuentes cresceu, cresceu tanto que agora a EXPLINT não o suporta; e por isso se a EXPLINT aperta um botão, Júlio Fuentes morre.*

Fuentes — *Não, não, eu não posso morrer. Eu sou mais rico que todo o Eldorado junto, sou dono das minas de ouro, de prata, de urânio, dono das plantações de frutas, das jazidas de petróleo, das metalúrgicas, das televisões, eu não posso morrer.*

Paulo convence Fuentes a se voltar contra Diaz e, em mais uma orgia, ao som de um *Boogie Woogie*, Fuentes outorga a Paulo os poderes para realizar o que quisesse, com plena liberdade para dirigir sua televisão. O jornalista/poeta inicia assim sua crise de consciência em trair Diaz, o homem que havia feito tudo por ele, dizendo iniciar uma aventura da qual nem ele próprio sabia as consequências. E com a voz *over*, novamente entramos no pensamento do poeta que em reflexão comenta:

E nem eu mesmo sabia porque investir contra Diaz, naquele momento iria ferir o homem que tinha feito tudo por mim, eu começava uma aventura política cujas consequências nem eu mesmo sabia, mas eu sabia apenas que eu não aguentava o mundo em que vivia, e que por isso mesmo tinha que começar a abrir os caminhos, começar de qualquer jeito, mesmo que deixasse os caminhos pela metade, à espera que outros mais lúcidos do que eu pudessem chegar ao fim, mas se eu não estivesse morrendo agora chegaria também ao fim, chegaria porque minhas raízes não estavam podres. Só de uma coisa eu sabia Sara, eu ia por amor à você, embora eu estivesse longe, te amava mais do que o próprio ódio que sentia por Eldorado. E destruir Diaz, Sara, era estar livre e voltar para você. Voltar para as promessas de Vieira, acreditar no seu amor à pátria.

Neste ponto o *flashback* se anuncia novamente, e saltamos da orgia para a imagem de Paulo se arrastando nas dunas com uma metralhadora em mãos, novamente, na cena seguinte, Aldo volta a ditar o que o jornalista deveria fazer. Assim, é incumbido ligar Vieira a Júlio Fuentes e destruir Diaz, Paulo Martins seria o único que poderia fazê-lo porque transitava entre os dois lados. Na trilha continuamos com o registro ruidoso do piano atacado em *clusters* e o saxofone e a percussão.

Diaz aparece depois da transição em corte seco, em um desfile sobre um carro, solitário, com a bandeira negra e o crucifixo, o que vemos na verdade é a abertura de um documentário produzido por Paulo atacando diretamente Diaz. Na trilha, o som é de um piano preparado³⁰ e da percussão. No letreiro os dizeres *TV Eldorado apresenta: Biografia de um Aventureiro – Reportagem de Paulo Martins*. Em seguida Diaz aparece ao som de uma marcha de Verdi e a voz do narrador lhe caracteriza como um político feito sem nenhum contato com o povo. Neste ponto começamos a observar que a figura de Diaz sempre é acompanhada de música erudita do período romântico, Verdi, Carlos Gomes e da trilha original, composta por Sérgio Ricardo, quando da utilização de ruídos. Assim o registro musical escolhido para representar Diaz é dos mais sérios, não ouvimos tons de deboche ou de sátira como ouvimos, por exemplo, na caracterização de Vieira e de seu populismo, seria como se na montagem a trilha sonora demonstrasse um olhar de excessivo respeito pela figura do ditador. Também não encontramos presentes, nas cenas com Diaz, o nacionalismo de Villa-Lobos (ligado sempre a Vieira) nem o Jazz (ligado sempre a Júlio Fuentes). Deste modo, a música mais do que ajudar na caracterização destes arquétipos coletivos presentes em *Terra em Transe*, traz uma mensagem em primeiro plano ao que diz respeito à contextualização histórica destes personagens, pois, associar Villa-Lobos à Vieira, por exemplo, aponta para um período determinado na história e no conceito de que a música

³⁰ “Em 1923, Henry Cowell (1897-1965), compositor e pianista norte-americano, compôs a primeira peça para o que ele mesmo chamou de string-piano (piano de cordas). Esse termo se refere a um piano de cauda comum, onde as cordas são manipuladas diretamente com as mãos ou outros objetos. Em *Aeolian Harp* (1923), o compositor explora efeitos como o pinçamento de cordas individuais, o deslizamento de dedos e unhas nas cordas perpendicularmente enquanto um acorde é pressionado silenciosamente nas teclas, o abafamento das cordas, a produção de harmônicos naturais e artificiais ao abafar a corda em posições estratégicas enquanto toca, entre outros. Mais desenvolvida que *Aeolian Harp*, é *The Banshee* (1925), onde o instrumentista se posiciona na cauda do piano, enquanto um objeto deve manter o pedal abaixado para liberar as cordas dos abafadores” (BRANCO, 2006, p. 770)

nacionalista deveria estar a serviço do Estado, como veremos mais à frente, na relação entre o nacionalismo/populismo de Villa — Vargas.

O que nos coloca José Miguel Wisnik em *Getúlio da Paixão Cearense: Villa Lobos e o Estado Novo* é que,

A música de Villa-Lobos não se mede pelo bom senso. Eu acho que ela se mede melhor pela cena de *Terra em transe*. À mistura farsesca e altissonante de cruzada cívica e carnaval, que ele herdou e flagrou lancinantemente, Glauber Rocha acrescentou, segundo a emergência dos movimentos políticos da década de 60, o vértice da *revolução*, no caldeirão onde esses impulsos — revolucionário, carnavalesco e patriótico — reverteram dramática e parodicamente um ao outro. Ou, nas palavras de *Tropicália*: “eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no planalto central do país”. Glauber reforçou o sopro profético revolucionário terceiro-mundista do seu cinema justamente com o fôlego sinfônico dos *Choros* e das *Bachianas*, isto é, daquele complexo político e cultural ambivalente com que Getúlio e Villa-Lobos, no seu modo nacionalista, autoritário-paternalista e desenvolvimentista, hábeis no manejo dos compromissos entre forças contrárias, identificados com a figura do pai da pátria que acende a chispa do Brasil moderno, roubaram a cena histórica. O que não quer dizer absolutamente que Glauber seja um herdeiro-repetidor *ideológico* dos parceiros do Estado Novo: ele é um captador da energia que circula entre os polos, Getúlio —Villa-Lobos, cruzando o campo da arte-política e seu sonho de potência num zig-zague barroco que fez por levar à microfonia mais estridente as pulsões de direita-esquerda contidas no núcleo populista (e rebatidas, por exemplo, em Villa-Lobos e Mário de Andrade). Transando o poder da arte e da política, ele exacerba gritantemente a contradição do intelectual no ciclo nacional-populista, levando à máxima potência paradoxal a cisão desencontrada do povo como *força revolucionária* e como *presa impotente-inconsciente* da apatia, da alienação, do atraso (subtexto recalçado de toda apologética nacional-populista). De *Barravento* a *Idade da terra*.

Glauber junta os fios dos dois polos da corrente que passa por Getúlio — Villa-Lobos e reapresenta todo o monumento do nacional-populismo como alegoria: esplendor e ruína barroca, entre a história da salvação e o nada (WISNIK, 1983, p. 176-177).

Paulo é o único que está presente e transita por todos os registros sonoros, como se pertencesse a todos estes mundos e ao mesmo tempo a nenhum; não há música que o caracterize particularmente pois é como se o poeta/jornalista estivesse fora do tempo do filme, o que de fato é verdade, já que a narração se inicia com sua morte.

Voltando às cenas do documentário de Paulo Martins sobre Diaz, a voz over do poeta/jornalista caracteriza-nos o político:

E atenção senhoras e senhores vejam como se fez um político, vejam com um homem sem nunca ter contato com o povo, pode se fazer grande e honrado nesta terra de Eldorado.

E as imagens são de Diaz em um jardim, pleno de plantas tropicais caminhando com uma pistola na mão. O registro sonoro é dado por Verdi, mais uma vez e a narração continua a caracterização:

Eis as principais manchetes sobre a vida de Porfirio Diaz.

1920 – aparece como líder extremista, promovendo greves estudantis. Eleito deputado.

1933 – trai o movimento estudantil e apoia a ditadura de Vilia Flores. Nomeado secretário de finanças.

1937 – trai Villa Flores e apoia a ditadura de Pancho Morales. Nomeado secretário de cultura.

1938 – trai Pancho Morales e apoia a ditadura de El Redentor. Nomeado secretário do exterior.

1939 – sugere ao governo comprar material bélico em mãos da EXPLINT. Lucra um milhão de dólares.

1941-1946 – Eldorado vai à guerra. Eldorado perde treze mil homens. A EXPLINT financia sua eleição para o senado.

1948-1957 – O Senado depõe El Redentor. Diaz lidera a eleição de Fernandez, força Fernandez a fazer concessões à EXPLINT.

Eis senhoras e senhores os principais traços deste homem que hoje, sem nunca ter visto o povo, articula a queda de Fernandez e usa para isso de todas as armas que o possam levar ao poder. E para isto ele lutará usando todas as facções e ideias políticas, afirmando hoje as mentiras de ontem, negando amanhã as verdades de hoje. Eis quem é a imagem da virtude e da democracia. Eis quem é o pai da pátria.

A música sinfônica dá lugar a sons de guerra e Paulo Martins procura Diaz *carregado de ódio e de remorso* e em silêncio inicia-se o diálogo entre o jornalista e o ditador, que cobra a fidelidade de Paulo, que o traiu agradecendo-o com *a baixa linguagem dos interesses políticos* e o que Diaz cobra com seu discurso é a fidelidade da amizade de Paulo. E com a pistola em mãos brada: *a política é uma arma para os eleitos, para os deuses! Os extremistas criaram a mística do povo, mas o povo não vale nada, o povo é cego e vingativo. Se derem olhos ao povo, que fará o povo?* E apontando a pistola para a cabeça de Paulo lhe pergunta: *Onde está sua consciência?* E Paulo recusando grita: *Nem que você me desse todo o ouro do*

mundo! A música sinfônica explode em um coro misturado a sons de tiros e canhões. *Estamos podres pelos crimes que cometemos*, reflete Diaz e inicia-se um diálogo com Paulo, no qual mostra mais uma vez todo o seu desprezo pelo povo.

Diaz — *Lavei minhas mãos no sangue, mas nem tanto, fui humano.*

Paulo — *Sangue dos estudantes, dos camponeses, dos operários.*

Diaz — *Sangue dos vermes! Lavamos nossa alma, purificamos o mundo!*

Paulo — *As nossas riquezas, as nossas carnes, as vidas, tudo, vocês venderam tudo, as nossas esperanças, o nosso coração, o nosso amor, tudo, vocês venderam tudo!*

E inicia-se uma briga entre os dois ao som de Verdi e tiros, Paulo deixa Diaz caído nas escadarias de seu palácio.

De Verdi, em corte seco saltamos para um comício, com uma batucada de escola de samba e novamente Paulo, Sara, padre Gil, Aldo e um senador estão juntos à Vieira. Inicia-se a oratória:

Senador — *Fiz quatro revoluções e posso garantir que o objetivo revolucionário é o bem estar social!*

Padre — *A missão social da Igreja: por uma revolução sem violência*

Senador — *Aceite meu apoio Vieira. O nosso Presidente quer ser um novo Napoleão e Diaz um novo César! Somente você tem condições para ser um novo Lincoln.*

Padre — *Pedro negou Cristo três vezes! Mas foi Pedro quem fundou a Igreja de Jesus! E Judas, o traidor, enforcou-se nu. Nu!*

Senador — *Abramos trilhas nas florestas, fundemos mil cidades onde antes eram países selvagens! E pontes sobre os rios, estradas cortando desertos, máquinas arrancando o minério da terra!*

Padre — *Não fossem os padres, o que seria das Américas? O que seria dos Incas, dos Astecas, dos Maias? O que seria dos Aimorés, dos Tamoios, dos Tupis, dos Xavantes? O que seria da fé?*

Observamos que o índice de modernização³¹ e, também, de degradação é mais acentuado nesta passagem. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, a modernidade só pode ser vislumbrada muito ao longe, ainda não faz parte daquela perspectiva, no caso de *Terra em Transe*, ela é real e já está inserido no contexto do filme. Nestas oratórias conseguimos entrever os resultados advindos da modernização conservadora, na qual o que interessa é a manutenção do poder e não a modernidade das relações humanas e das liberdades individuais. A passagem acima é muito bem analisada por José Miguel Wisnik em seu texto *Getúlio da Paixão Cearense*:

O político populista entoa seu discurso bacharelesco em meio aos passistas e à batucada, e cai no samba (o contexto é o do comício-manifestação-passeata-populista). Junto com esse samba-clássico-doido as massas (estudantes, operários, demagogos e escola de samba) começam a se deslocar e a câmera se aproxima do intelectual poeta-revolucionário e da militante colocados no *olho-do-ciclone* populista, que se movem lentamente num contraponto com a massa, quando começam a soar impressionantemente os sons iniciais da *Fuga das Bachianas brasileiras*. Ali, entre a guerrilha e a festa, o carnaval político do ciclo populista, que a música de Villa-Lobos atravessa e potencia, recupera a sua dimensão subjacente, que é a dimensão trágica (WISNIK, 1983, p. 177).

E da batucada, surge, ao mesmo tempo em que focalizamos Paulo e Sara, a *Fuga da Bachianas Brasileiras* nº 9, de Villa-Lobos. E a voz *over* anuncia:

Qual o sentido da coerência? Dizem que é prudente observar a história sem sofrer, até que um dia pela consciência a massa tome o poder. Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que pode suportar. O sangue que em seu irmão estimula a dor. O sentimento do nada que faz nascer o amor. A morte enquanto fé e não como temor.

E a batucada se mistura a Villa-Lobos e compreendemos então a dimensão trágica da qual comentava José Miguel Wisnik. Villa-Lobos representa aqui o mimetismo da cultura popular transformada em obra de arte erudita, pensada e retrabalhada pelas mentes intelectuais, porém, sem contemplar o povo de fato. O que o representa (o povo) nesta cena é a batucada e as vozes ruidosas e caóticas, como que sua caracterização sonora se

³¹ Em oposição à ideia de modernidade, entendida como direitos, participação burguesa e civil; um festival de modernizações recheado de tradicionalismos, absorção do mercado e holocausto, pois ao falar da fé o Padre mostra que a civilização também fez-se no sentido da destruição.

encontrasse musicalmente em uma espécie de tábula rasa da manifestação popular, modal, circular e alheada, absorta.

Sara — *Por quê? Por que você mergulha nesta desordem?*

Paulo — *Que desordem?*

Sara — *Veja, Vieira não pode falar!*

Paulo — *E por mais de um século ninguém conseguirá!*

Sara — *Você jogou Vieira no abismo.*

Paulo — *Eu? O abismo está aí, aberto... Todos nós marchamos para ele.*

Sara — *A culpa não é do povo, a culpa não é do povo, a culpa não é do povo.*

Paulo — *Mas sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou uma cruz.*

A fala de Sara nos remete ao cego Júlio, narrador rapsodo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de certo modo a questão de isenção do povo na responsabilidade sobre o governo de suas vidas é um tema recorrente que aumentará exponencialmente em *Terra em Transe*. Neste filme, a fala de cego Júlio que ficou latente e dissolveu-se na questão da honra de Antônio das Mortes, aqui é retomada por Sara e questionada imediatamente por Paulo em uma figuração que faz ressonância com a fala anterior do próprio Diaz. Assim, o anarquista intelectual e o ditador, em certa medida, cada qual por diferentes razões, se validam mutuamente neste desprezo pelo povo. Na sequência Sara, em gesto desesperado puxa Jerônimo e lhe obriga a fala. *O povo é Jerônimo, fala Jerônimo, fala!* A música, os ruídos e a dança aumentam. Jerônimo também não pode falar. Aldo com a metralhadora dispara para o alto, exigindo silêncio. Afinal, pela primeira vez a voz é dada ao povo. O senador reforça, *não tenha medo meu filho. Fale! Você é o povo, fale!* E então Jerônimo fala: *Eu sou um homem pobre, operário, sou presidente do meu sindicato e estou na luta de classes. E acho que tá tudo errado, e eu num sei mesmo o que fazer, o país tá numa grande crise e acho que o melhor é esperar a ordem do Presidente.*

Neste momento Paulo tapa a boca de Jerônimo com a mão e olhando diretamente para a câmera diz: *Está vendo o que o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!*

Já pensou Jerônimo no Poder? A batucada irrompe mais forte ainda. Um popular toma a frente e puxa a mão de Paulo, destapando a boca de Jerônimo (a trilha sonora vai silenciando gradualmente): *Um momento minha gente, um momento. Com a licença dos doutores... Seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo não. O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar.* Imediatamente a figura popular é agredida e chamada de extremista, a batucada volta com toda a força. Um dos seguranças de Vieira passa uma corda no pescoço do popular e coloca o cano de um revólver em sua boca, o padre com sua cruz, coloca a mão em sua cabeça enquanto o senador lê um discurso ao som de tiros:

Meus amigos, meus amigos! A fome e o analfabetismo são propagandas extremistas! O comunismo é o vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, a água e a moral. Em Eldorado não existe fome, nem desemprego, nem miséria, nem violência, nem feiura, nós somos um povo forte, belo e viril como nossos índios...

O popular, morto no chão com a corda no pescoço, dá a cena a Vieira, Paulo, Sara, o estudante e Aldo que repete insistentemente, *a irresponsabilidade política*, ao que o estudante completa: *seu anarquismo*.

Vieira — *Eu tenho quase cinquenta anos... eu não perdi a dignidade... O que é mesmo que você, Júlio e os outros querem? Eu não estou aqui para servir de palhaço para esses políticos.*

Paulo — *Se você quer o poder, você tem de experimentar a luta... Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem e o homem é difícil de se dominar... mais difícil que a massa.*

Aldo — *Chega de teorias reacionárias!*

Paulo — *Reacionárias?*

Vieira — *Nós todos fomos longe demais e talvez agora seja tarde para voltar. Eu lhe entendo...*

Paulo — *O transe dos místicos... Olha bem nossos olhos, a nossa pele... Se começamos a ver as coisas, somente a violência das mãos.*

Na sequência vemos Vieira em seu palácio refletindo sua trajetória que tem como fundo a *Fuga das Bachianas brasileiras* nº 9.

Todas as vezes que lutei a favor das minorias necessitadas eu fui ameaçado das formas mais estúpidas! Eu recuei várias vezes, adiando problemas do presente para pensar no futuro. Mas se eu transfiro o presente para o futuro encontrarei apenas um futuro acumulado de maiores tragédias. Por isso temos a necessidade de começar a enfrentar agora os inimigos internos e externos de Eldorado unir as massas.

Vieira é carregado pelo povo e na trilha temos a sobreposição do primeiro cântico de candomblé apresentado no filme fundido à música de Villa-Lobos em uma referência à união do intelectual, nacionalista e o povo propriamente dito, como se ao menos no plano da trilha sonora esta realidade pudesse se concretizar, já que no terreno político do real, como veremos a frente, nada irá se alterar significativamente. Vieira é carregado pelo povo e as figuras populares que estão em cena, mostram outra vez a festiva e mundana escola de samba (Unidos de Lucas), enquanto na trilha o tom é solene, seja pelas *Bachianas*, seja pelo cântico sagrado de Yewá — *A mãe é que atrai alegremente usando sua beleza. Senhora da terra. Ser adorável ser aceitável. Ewa bonita dos olhos bonitos.* Villa-Lobos e candomblé, porém, estão muitos distantes em seus sentidos e poderíamos dizer que, somente uma alegoria como a que propõe Glauber poderia colocá-los em um mesmo plano, com a mesma força. E abandonamos a cena festiva e popularesca de Vieira para adentrar em ambiente burguês, com Silvia em primeiro plano ao som da balada Jazz, com um saxofone em improviso e a voz de Diaz:

Diaz — *Sabe o que ele queria? Usar toda a imprensa para fazer propaganda extremista, usar Vieira em função dessas ideias! Sabe onde ele está agora? Com o presidente, dizendo que Vieira tem as bases populares. As bases populares! Doutor Kassius me procurou pessoalmente para dizer que estava decepcionado com você. Foi ele mesmo que forçou o presidente a usar a liberdade de imprensa mas não pensava que você ia entregar tudo à loucura de Paulo Martins... Você entende Silvia, porque eles nos acham irresponsáveis? A EXPLINT, por exemplo, lhe facilitou a compra de maquinário...*

Júlio — *Paulo me demonstrou que a concorrência deles era fatal...*

Diaz — *Paulo... Mas Paulo tem alguma coerência política?*

Júlio — *Afinal Vieira é um candidato democrata...*

Diaz — *Democrata? Ele foi do partido extremista na juventude*

Júlio — *Você também.*

Diaz — *Mas eu encontrei Deus!*

Deste modo, Fuentes acaba por se unir a Diaz e a conspiração contra Vieira e o golpe que se anunciara anteriormente acaba por consumir-se. Em determinando ponto do diálogo entre Fuentes e Diaz, novamente o que leva a reflexão e à certeza da alucinação extremista de um ditador é a fala de Diaz. Em uma afirmação precisa, Diaz coloca à Fuentes o perigo da união entre Paulo, Vieira e os militantes de esquerda, ao dizer que uma vez no poder, a esquerda destruiria Fuentes, “eles não honram compromissos”. Ao ser rebatido por Fuentes, que diz ser um homem de esquerda a fala de Diaz é mais uma vez lúcida e cortante:

Diaz: *Olhe imbecil, escute. A luta de classes existe. Qual é sua classe? Vamos diga!*

Fuentes: *Se desenvolvermos a indústria, se dermos empregos, talvez...*

Diaz: *Como feras famintas eles desejarão sempre mais, até o seu próprio sangue. Eles querem o poder. O povo no poder, isso nunca, entende, nunca! Pela liberdade morreremos. Por Deus, pelo poder!*

Em corte seco vemos Álvaro, que estava presente na reunião de Fuentes e Diaz, adentrar à edição do jornal e no diálogo com Paulo lhe sugere o exílio. Ismail Xavier comenta esta seção realizando uma espécie de síntese do núcleo central do filme, ao dizer que diante da multiplicidade de imagens e sons que nos ultrapassa, a coerência e a unidade almejadas tornam-se inalcançáveis mergulhando assim “deliberadamente no *kitsch*” o território de *Terra em Transe* é o do colapso de uma concepção de mundo e o que resulta disto é a indignação da fala no jogo de aparências presente em todos os aspectos da vida nacional. Sara — assim como em *Deus e o Diabo na terra do sol*, novamente é o feminino que nos entrega à lucidez — anuncia dentro do próprio enredo a impossibilidade da revolução popular e a justiça e igualdade infactíveis.

No momento em que a personagem de Sara coloca à Paulo o problema de que o momento histórico, o chão histórico ainda não possibilitava a mudança desejada — alegando assim certo aspecto visionário de uma revolução popular que ainda viria a acontecer — desmascara um certo lugar comum dentro da obra: do início ao fim do filme, sonhamos com

a revolução sabendo de antemão que esta se frustrou. Ou nas palavras de Ismail Xavier: “Impossível uma alegoria da esperança, uma teleologia da história: tem lugar o drama barroco”. Para consolidar esta análise trazemos em certa extensão um trecho de *Alegorias do Subdesenvolvimento*:

O golpe de Estado atual se representa, portanto, como repetição: é o mesmo ato de dominação/domesticação/repressão que definiu a ordem colonial, a hegemonia branca no encontro das culturas. Na circularidade do mito, a vitória de Diaz é reposição ritual de um estilo nacional que encontra suas condições de representabilidade no delírio do poeta, foco onde a totalidade do processo encontra sua caixa de ressonância. É nesses termos que a *subjetiva indireta livre* se faz suporte decisivo para a ambivalência, a sobreposição das determinações: luta de classes, causação mágica, obsessões do poeta, mitos coletivos. E a alegoria leva até o fim sua tarefa de dar expressão a uma “outra cena” subjacentes às lutas do presente: a da força de uma tradição nacional, contrapartida grotesca de uma ordem internacional (em verdade, instaurada por esta) que se põe como algo equivalente a uma instância do mal na história; força que se repõe porque infiltrada em todos os atores da vida política.

Em *Deus e o Diabo*, havia uma outra “força da tradição” que a Revolução prometia repor: a da revolta camponesa, a da violência do opromido com a afirmação sadia de uma dignidade aviltada pela experiência da fome. Uma ambivalência estrutural simila à de *Terra em Transe*, permeava a jornada do protagonista à procura de justiça num filme que tomava o sertão como lugar alegórico de fome e exploração no subdesenvolvimento. A alegoria da esperança definia sua veia profética pela afirmação de uma teleologia que se alimentava do mito enquanto precisava questioná-lo, e a mediação do cordel selava a ambivalência. Em *Terra em Transe*, o elogio da violência se reafirma, agora, num momento de decepção em que esta é um possível adiado (a exasperação vem deste adiamento). A metafísica do poeta assume como via exclusiva de passagem a um novo patamar social que a liderança progressista recusou em nome de nova contemporização (sinal de seu compromisso com a tradição dos “bárbaros adormecidos”). A alegoria barroca é expressão da crise da teleologia, articulação do desespero em que Eldorado se desenha como um inferno ironicamente distante de qualquer utopia quinhentista da cidade do Ouro, da terra Prometida ou do Paraíso Terrestre, o El Dorado dos conquistadores espanhóis. O lugar alegórico do subdesenvolvimento se observa como antiutopia de sofrimento e violência que os séculos consolidaram. E o que se encena é mais um ciclo de repetição conduzido por nomes e ações típicos dentro do paradigma, não só brasileiro mas latino-americano (Porfírio Diaz, o ditador mexicano é a referência mais emblemática de *Terra em Transe*). Com a mediação de Paulo Martins, a recapitulação funde o individual e o coletivo, o sonho e o mito. A interioridade do poeta recolhe os elementos da experiência coletiva recalçados pelos projetos de racionalização; na sua figuração da política, o rosto possível é a feição grotesca da alegoria carnavalesca assumida em chave patética (lembramos o emblema de Diaz, os comícios populistas, a fundação de Eldorado, a coroação (XAVIER, 1993, p. 62).

Na sequência o diálogo de Paulo e Álvaro indicam o início de uma derrocada que levará à morte de Paulo e à ascensão de Diaz. Álvaro tem como última fala: (antes de suicidar-se com um tiro de revólver) *eu não posso fazer nada, diante dos dias de trevas que virão, foi por isso que eu desisti, foi por isso que eu morri*. O som proveniente do tiro de Álvaro vaza para a próxima cena na qual vemos em *close* o rosto de Sílvia e em seguida Diaz com a bandeira negra e o crucifixo inicia uma espécie de duelo retórico contra Vieira, ao som da música ritual do candomblé:

Diaz — *A democracia é o exercício da vontade do povo, nós fomos eleitos pelo povo, logo somos delegados da sua vontade.*

Vieira — *É um tempo de decisões, os reacionários comerão a poeira da História.*

Diaz — *Executamos, pois, o nosso dever histórico pressionando o Presidente no sentido de exterminar Vieira e seus agentes, ramificados por todos os cantos de Eldorado!*

Vieira — *Defenderei nossas riquezas contra o invasor estrangeiro!*

Diaz — *O meu desígnio é Deus! A minha bandeira é o trabalho! O meu destino é a felicidade! O meu princípio é a pureza de caráter!*

Vieira — *De braços firmes, de mãos limpas, a consciência tranquila, construiremos uma grande nação!*

Diaz — *A pátria é intocável! A família é sagrada! A minha esperança é um sol que brilha mais...*

Vieira — *Apenas uma força moverá a História e esta força ninguém poderá deter!*

Diaz — *Este sol iluminará nossos passos. Em cada noite há uma aurora. As manhãs não tardam!*

Vieira — *Esta força, esta força é o povo! Meu povo, meu povo!*

Diaz — *As manhãs radiosas, vivas, eternas, imutáveis, perenes, infinitas!*

Em seguida do alto da montanha da qual proclamava seu discurso Diaz aparece em um carro em movimento desfilando solene com a bandeira e o crucifixo. Neste momento, na trilha sonora, o candomblé cede o espaço sonoro para uma marcha com características de hino e vemos a tomada aérea do litoral, dividida simetricamente na tela, horizontal, entre costa e selva. Na sequência, Paulo dirigindo em alta velocidade por uma rodovia e Vieira

caminhando em seu palácio ao som de tambores militares. Assim, notamos, apressam-se os últimos acordes da trama e em um turbilhão de cenas entrecortadas revemos as memórias de Paulo explanadas anteriormente, quase didaticamente. Neste ponto, em uma colcha de retalhos de imagens, sob o som do cântico de candomblé que se mistura à marcha militar, Paulo rompe a barreira policial e compreendemos estarmos novamente nas cenas de início do filme. Ao som das sirenes e dos tiros a conclusão é dada uma vez mais por Villa-Lobos. Ao som das *Bachianas brasileiras* nº 3 temos em cena a coroação de Diaz, subindo a escadaria do palácio ladeado por Fuentes e Sílvia, neste ponto surge a imagem de Paulo subindo as escadarias deitado, com uma metralhadora nas mãos. Diaz no topo da escadaria é cortejado por figuras de colonizadores espanhóis com espadas em riste e, nas alternâncias de cena, vemos um homem desconhecido surgir ao pé da escada e atirar em Diaz. Todo este trecho é sonorizado por Vila-Lobos e pela voz *over* de Paulo Martins no que poderíamos chamar de uma “poética da desilusão”. Em alternâncias rápidas de cena temos Paulo morrendo, Diaz morrendo, deixando a coroa cair ao chão, ao som de Villa-Lobos e tiros e o que parecia ser um delírio de Paulo parece não ter se consumado. Em seguida, em corte seco, temos a coroação definitiva de Diaz e seu discurso aponta o triunfo.

Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei essas históricas tradições em ordem, pela força, pelo amor na força, pela harmonia universal dos infernos e chegaremos a uma civilização! E com o olhar enlouquecido, em *close*, temos a passagem para a cena de Paulo e Sara, no meio de uma rodovia. Ao som de tiros a música de Villa-Lobos se intensifica, Paulo fica caído ao chão e desta vez, em contraposição à corrida de Manuel pelo sertão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (que deixa Rosa para trás e segue obstinado), quem avança em linha reta caminhando diretamente para o ponto de vista da câmera que se afasta é Sara, que deixa Paulo para trás e avança em direção ao futuro. Novamente um céu branco é filmado e em sua focalização temos Paulo, nas dunas onde resta à direita inferior do vídeo com a metralhadora na mão direita na mesma cena já vista anteriormente. Paulo cai ao som caótico deste final, com as *Bachianas brasileiras*, sons de tiros e de sirenes em um mesmo plano.

Mais uma vez a escolha do cineasta para a finalização do filme é a música nacionalista de Villa-Lobos. Mais uma vez a esperança que parecia apontar para um final redentor, se frustra e temos uma transposição da utopia que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* nos levava a crer no processo de modernização como possibilitador das alterações entre

as relações de poder nas diferentes camadas da sociedade, para a perda da utopia e a descrença total. Este é o indício de que a via da revolução e, junto com esta, a via da modernização, também não poderiam ser acertadas e, deste modo, traz para a superfície a própria incapacidade política e a impossibilidade histórica para que as infelicidades da pobreza, misérias e desmandos se alterassem para a justiça e o equilíbrio de forças. Villa-Lobos, mais uma vez aponta para o nacional-popular, desta vez com uma finalização tonal, ou seja, a territorialização da música em seu ponto de chegada conclusivo, coincide, em *Terra em Transe*, com o ponto de chegada de Diaz ao poder e da ditadura como fato realizado e concluso.

2.3 — A circularidade aporética

O final de *Terra em Transe* deixa-nos entrever sob outro prisma, e de certo modo realça, uma questão trazida no início do primeiro capítulo deste trabalho quando da análise de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, sobre a ideia da circularidade aporética. Relembrando, Umberto Eco no livro “Obra Aberta” propõe a ideia de circularidade aporética em relação ao *koan* “a resposta propõe novamente a pergunta e assim por diante até o infinito, até a razão assinar um ato de rendição aceitando o absurdo como textura do mundo” (ECO, 1971, p. 215). Se em *Deus e o Diabo* o sentido da circularidade é um conceito no qual iremos adentrando conforme a trama se desenrola, em *Terra em Transe*, a própria montagem torna-se aporética. A narração em *flashback* e a caracterização dos personagens pela música faz com que voltemos sempre a um mesmo ponto, até assinarmos o “ato de rendição” descrito por Eco. Diferentemente dos outros filmes nos quais a música atua em sentidos ora poéticos, ora narrativos, mas sempre como uma superestrutura que transcende e muitas vezes nega o que está sendo dito pelo texto verbal, em *Terra em Transe* a trilha sonora atua como uma força centrífuga que leva-nos a aglutinações em pontos comuns. É pelo par dicotômico ópera-candomblé que Diaz é caracterizado, porém não há uma síntese entre essas duas correntes musicais. A fé que o ditador prega é a sua própria e não a de um ritual que demanda entrega. Imbricando um pouco mais, o mesmo é válido para os compositores empregados na caracterização do personagem; como veremos no contraponto II, Carlos Gomes e Giuseppe Verdi, em termos estéticos poderiam ser um só, já que o compositor brasileiro utiliza-se de

um mecanismo de renúncia e esquecimento de sua herança barroca (mineira) em detrimento da influência estrangeira, tendo em Verdi seu principal interlocutor.

Esta circularidade também é denunciada quando vemos sempre a figura de Vieira ao som de Villa-Lobos; a própria caracterização do político encenado por José Lewgoy nos lembra o “índio de casaca”, nome pelo qual Villa-Lobos era chamado. O colete e o charuto ou a cigarrilha são marcas inconfundíveis da figura do maestro e claro, sua música nacionalista com traços de influência do Choro e do Samba nitidamente urbanos, nos trazem em cena a associação entre o nacionalismo e o populismo e se formos um tanto além, a própria relação entre Villa-Lobos e Getúlio Vargas. Relação que também não era possível nas composições de Villa utilizadas em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Como colocado anteriormente, este filme atua como se fora uma espécie de desenvolvimento (pensando os três filmes trabalhados em perspectiva); sendo assim, como núcleo central, acaba por gerar uma forma autônoma em relação às outras obras. Como desenvolvimento, é nesta parte que o compositor cineasta irá demonstrar seu domínio e ousadia na utilização dos materiais e, como na parte intermediária de uma forma Sonata em três partes, irá caracterizar a própria essência criadora. O *intermezzo Terra em Transe* torna-se, portanto, o *cluster* do qual falamos. Não é acorde, não possui acordes, nos joga vertiginosamente em várias direções e retornamos sempre a um mesmo ponto, a morte como poesia. Se em *Deus e o Diabo*, a saída era de difícil vislumbre — lembramos que a onomatopeia indígena de Villa-Lobos ao final do filme nos coloca novamente para o mundo modal e sacrificial, sem saída —, em *Terra em Transe* esta saída foi testada e negada. A modernização conservadora (modernização levemente apontada no filme anterior) não permitiu que de fato houvesse uma integração de classes ou que os direitos individuais fossem respeitados. É nesta configuração de *cluster* que vemos a irracionalidade oposta à do acorde (a ordem consonante de um acorde tem as vozes internas se inter-relacionando — por mais tensas que sejam — de modo interdependente). Como dissemos anteriormente, o *cluster* é o próprio terreno da dissonância, do desacordo e da tensão, pois cada elemento presente em sua constituição opera de modo independente e a única coerência em sua estrutura é a do ruído, no entrechoque dos harmônicos de cada uma de suas partes. A forma deste filme nos revela esse outro par aparentemente inconciliável: *cluster e koan*.

A outra chave estética que se abre em relação à música do filme é a do Jazz. Trazido sempre como ambientação orgiástica nas festas proporcionadas por Júlio Fuentes, a própria caracterização deste estilo no filme remete à influência estrangeira (lembramos que estamos no período das marchas contra a guitarra elétrica e o surgimento da *Tropicália*). Glauber aponta já para essa invasão da cultura estrangeira, principalmente a norte americana, em todos os segmentos da sociedade, dos domínios das telecomunicações às manifestações musicais do *Boogie-Woogie*, *Iê Iê Iê*, e posteriormente do *Rock*.

Terminamos este capítulo com uma breve análise de Jean-Claude Bernardet, em *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, na qual o crítico comenta sobre a recepção do filme, sua repercussão e a incompreensão por parte daqueles que seriam os interlocutores principais de Glauber Rocha.

Uma primeira presunção das “pessoas que entenderam” é de que tenham de fato entendido. Em geral a compreensão se limitou a ver na fita, uma revisão romântica dos erros cometidos por certos grupos de esquerda que tiveram uma atuação política nos anos que antecederam 1964. Mas, a fita, pretende ir e vai mais longe: ela é o processo de uma forma de relacionamento com a realidade social, ou melhor, de uma incapacidade de relacionar-se com a realidade, e do processo de substituição dessa realidade por uma camada de imagens e palavras. Mas raramente as pessoas “que entenderam” foram além da significação que oferece imediatamente o enredo. Primeiro engano.

O segundo engano é que não seja necessário fazer filmes para tais pessoas. Elas supõem, no caso de *Terra em transe*, que já fizeram a devida reavaliação dos valores errados de antes de 64, que agora estão na posição certa, e que se deve levar essa posição certa aos outros. Pessoas tão confortavelmente instaladas nas suas ideias quanto os “bons burgueses” nas suas poltronas. Estou certo, sou de esquerda, portanto protegido contra as críticas; então se deve levar a verdade — que é a minha verdade — àqueles que não são iluminados, os pobres, os proletários, os camponeses. Assim se manifesta verbalmente uma agressiva posição de classe. Um fragmento da classe média vê-se a si mesmo como classe dirigente do ponto de vista cultural, e quer difundir as suas ideias de cima para baixo. É justamente esse um dos temas de *Terra em transe*. Essas pessoas percebem a presença do tema na fita, mas sua posição de classe as impede de relacioná-lo com sua atual ideologia, ficando a fita exclusivamente dedicada ao passado.

Já que essas pessoas pensam ter feito a devida reavaliação e rejeitam a fita no passado, elas não se sentem concernidas por *Terra em transe*, o que lhes dá a possibilidade de localizar o critério de validade da fita fora de si mesmas. Não encontram em si força suficiente para aprovar ou recusar a fita em seu nome; não consideram a si mesmas como critério que possa justificar ou invalidar a fita — o que leva a uma abdicação da responsabilidade diante de *Terra em transe*. Não tenho que definir diante

da fita se não é em função de mim que sua significação deve ser avaliada (BERNARDET, 2009, p. 219-220).

A preocupação com a recepção dos filmes passa a ser um ponto importante para Glauber Rocha que possuía em seu programa intelectual um desejo de que o Cinema Novo fosse, em certa medida, também didático. Era desejo do cineasta que o público fosse levado a um pensamento crítico a partir dos filmes. Assim, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, a filmagem será colorida e com uma montagem menos frenética que em *Terra em Transe*. De fato, a montagem deste filme nos remete a ideia de um tempo sempre presente. Com os conflitos, alternâncias bruscas, poucos pontos de resolução, ressonâncias entre a trilha sonora e os personagens, a percepção do espectador passa a anular a perspectiva (focada no futuro) e passa a detectar o presente imediato com uma valoração diferenciada. Mesmo com a narração em *flashback* que poderia fazer com que o passado fosse despertado, a alternância de planos e da trilha é tão frenética restando-nos — como em grande parte da música do pós-guerra, no século XX — vivenciar o tempo presente, características nas quais o conflito gerado pelo choque das cenas nos dá um outro significado.

TERCEIRA PARTE

3.1 – *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*

Neste ponto é necessário retomar a epígrafe presente no *Contraponto F*³², de que a importação das ideias se consuma em certos curtos-circuitos no pensamento brasileiro, não só na expressão artística mas também na política e como dirá o próprio Glauber Rocha na própria estrutura da revolução. De modo parecido ao de Mário de Andrade, propondo a descoberta da música nacional a partir da própria ruralidade e das manifestações mais afastadas do centro (tonal, capitalista), Glauber irá propor uma revolução pela *anti-razão* presente nos hábitos de vida dos sertanejos e na ideia de que existia um substrato na cultura brasileira que ainda não havia sido trazido à tona e que este mesmo substrato representaria a libertação da razão opressora, trazida da Europa pelos colonizadores que, neste período, estavam associados à busca frenética da dominação pelo consumo.

A existência descontínua desta *arte revolucionária* no Terceiro Mundo se deve fundamentalmente às repressões do *racionalismo*.

Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres.

O Povo é o mito da burguesia

A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.

As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa europeia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir.

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída

As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a

³² Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão de mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes hostil, somos uns desterrados em nossa própria terra (HOLANDA, 1995, p. 31).

anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*.

Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza.

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psicologicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística (ROCHA, 1981, p. 219-220).

Em sua abertura, o filme nos traz em dizeres brancos sobre três imagens escandidas de São Jorge com sua lança sobre um dragão, didaticamente uma nota sobre o que seria o cangaço e quem seria Lampião:

Os cangaceiros, bandidos místicos, desapareceram do Nordeste brasileiro e do Brasil em 1940.

O mais célebre de todos os cangaceiros foi Lampião, que manteve uma luta de 25 anos contra o governo.

Atualmente surgem bandos de cangaceiros que tentam reencontrar a lenda de Lampião.

São Jorge é o santo mais popular do Brasil, uma divindade análoga à Oxossi. São Jorge e (seu duplo) Oxossi são chamados pelo povo de “Santo Guerreiro”.

O que vemos na sequência desta introdução é um plano da caatinga com Antônio das Mortes e seu rifle caminhando sobre um platô de pedra. Na música um tipo de processamento realizado na montagem, com o áudio em movimento reverso (contrário), gerando uma textura ainda não utilizada em nenhum dos outros filmes de Glauber Rocha. Esta música parece ser *Rhythmetron* de Marlos Nobre, porém com o processamento é difícil afirmar com certeza, pois além da utilização desta técnica, característica da música eletro-acústica, o que ouvimos em primeiro plano são os sons dos tiros, creditados à Antônio das Mortes e os gritos agonizantes de um cangaceiro ferido. Em uma encenação teatral a figura cambaleante atravessa a cena de um lado a outro até cair no chão e a trilha silenciar.

Em corte seco, na sequência, temos o personagem do professor, rodeado de crianças, realizando perguntas sobre datas históricas importantes, descobrimento do Brasil, ano da independência, abolição da escravatura, proclamação da república e, como que recolocando no cânone histórico uma manifestação popular e marginal, o ano da morte de Lampião. Ao fundo temos casas com suas portas coloridas e movimentação de homens a cavalos,

ambientando a ruralidade. Como realizando uma ligação de sentido, o próximo corte nos leva a uma manifestação popular, um ponto de Cosme e Damião que diz o seguinte:

Bahia é terra de dois, é terra de dois irmãos, governador da Bahia é Cosme e São Damião.

Neste cortejo nos são apresentados os populares carregando estandartes com gravuras de santos, em um deles, São Jorge e um dragão vermelho. Neste momento surgem também, Santa (uma representação de Iansã) e Coirana, cangaceiro ressurgido que atuará como um dos pivôs da trama. Obedecendo à mesma lógica de alternância entre a música de manifestação popular tradicional e a música erudita, que está presente desde *Deus e o Diabo*, quando da aparição de Coirana (Lourival Pariz), Santa (Rosa Maria Penna) e Antão (Mário Gusmão) como personagens em primeiro plano, o registro sonoro passa do cântico de candomblé para *Rhytmetron*³³ de Marlos Nobre que se prolonga enquanto os três caminham em uma praça no centro de Jardim das Piranhas (Milagres-BA). São apresentados neste espaço e sob esta ambientação sonora também o delegado Matos (Hugo Carvana), coronel Horácio (Jofre Soares) e seu adido Batista (Santi Scaldaferrri). Em sequência a imagem do coronel, a fala de Coirana em declamação:

Eu vim aparecido, num tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento, pra espantá os último dia da fome. Eu trago comigo o povo deste sertão brasileiro, e boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. Quero vê aparecê os homi desta cidade, o orgulho e a riqueza do dragão da maldade. Hoje eu vou embora mas um dia eu vou voltar e neste dia sem piedade nenhuma pedra vai restá. Porque a vingança tem duas cruz, a cruz do ódio e a cruz do amor. Três veiz reze o padre nosso, Lampião nosso senhor!

Deste local saltamos em corte seco para uma cena urbana, em meio a um desfile cívico com colegiais empunhando estandartes e uma grande faixa na qual se insere a inscrição *Independência ou Morte*. Na trilha um marcha com tambores e cornetas, soadas como fanfarra com sua sonoridade caracteristicamente ruidosa.³⁴ Neste momento Matos, o

³³ Um dos dois ballets escritos por Marlos Nobre. *Rhytmetron* (1968) para 38 percussionistas.

³⁴ Uma curiosidade é que a própria marcha executada pelos colegiais, muito difere de uma marcha militar estrita. Neste trecho percebemos um tipo de síncope e condução rítmica que está muito próximo de uma batucada, mais do que uma marcha. É como se mesmo querendo a racionalidade e a precisão germânica de um compasso binário (no qual o 1º tempo é forte e o 2º tempo fraco) soassem mais como um samba (no qual o 1º tempo é fraco e o 2º tempo forte).

delegado de Jardim das Piranhas reconhece na multidão, Antônio das Mortes (Maurício do Valle) e vai ao seu encontro. Seguindo os dois o desfile a caracterização de Antônio é a mesma da de *Deus e o Diabo*, o delegado de terno branco, porém, lembra uma espécie malandro, figura típica da Lapa no Rio de Janeiro. E em uma mudança para o plano fechado, dentro de um bar com a garçonete à sua escuta Antônio das Mortes, desfia seu rosário melancólico, ao dizer que lembra como se fosse hoje seu encontro com Lampião. A figura de Antônio das Mortes, incógnita em *Deus e o Diabo*, neste filme, reaparece deixando-nos a impressão de que algo neste matador de cangaceiros necessitava de extensão e em certa medida, explicação. Segundo Célia Tolentino em seu *O rural no cinema brasileiro*, a possibilidade de Antônio das Mortes como homem sertanejo, pobre, não possuía em seu destino muitas opções que não fossem aquelas experimentadas por Manuel. Somente neste ponto entendemos que Antônio das Mortes, era em realidade “macaco”, mas poderia ter sido cangaceiro, pela admiração que nutria por Lampião, seu espelho; o mesmo sentimento nutrido também por Corisco que com muita pena teve de matar. “Estava na volante como poderia estar num bando de cangaceiro. E por isso se considerava condenado naquele destino, o de servir de braço armado para a ordem, muito embora pudesse ter ido para a desordem” (TOLENTINO, 2000, p. 252).

O monólogo de Antônio das Mortes finaliza-se com o acordo de ir até Jardim das Piranhas para ver se de fato ainda existem cangaceiros. Do silêncio de dentro do bar, temos Antônio pedindo à garçonete (Madalena) que abra seu baú velho e pegue seu papo amarelo e seu chapéu, indicando sua viagem. Neste ponto em *fade in* temos a música de Sérgio Ricardo, tema de Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo*.

*Jurando em dez igrejas,
Sem santo padroeiro,
Antônio das Mortes,
matador de cangaceiro.*

A música serve de transição do espaço urbano no qual Antônio se encontrava para uma visão panorâmica do sertão e do vilarejo de Jardim das Piranhas. Porém já apontando um tempo outro, impregnado por índices de modernidade, o matador de cangaceiros chega ao local de automóvel, junto ao delegado Matos que o leva até o coronel Horácio. Com a música silenciada, o diálogo entre Matos e o coronel aponta para a crise entre a modernização

que quer adentrar o interior do país e os valores e a lógica das velhas tradições de mandonismo às quais o coronel Horácio está vinculado. A primeira coisa que Matos faz ao chegar com Antônio das Mortes em Jardim das Piranhas é revelar Antônio ao coronel, como que esperando seu aval e autorização, na desaprovação do coronel há um outro índice de manutenção da velha oligarquia, o velho Horácio indica que mandou Matos à cidade para trazer reforço policial, o que indica que a modernização chega nos automóveis e nas indústrias que Matos negocia com o “pessoal do sul” mas não nas relações de equiparidade entre os homens pobres e ricos. Neste diálogo reside uma parte substancial do conceito de modernização conservadora no Brasil.

Matos — *Coronel, eu ia esquecendo, trouxe Antônio das Mortes.*

Coronel — *Quem? Antônio das Mortes?*

Matos — *É, vai ficar uns tempos por ai, para vigiar os cangaceiros*

Coronel — *Eu não disse pra você trazer reforço da polícia?*

Matos — *Antônio das mortes é melhor. Se eles passar fogo nessa gente, não vai haver problema nenhum. Não vai haver inquérito, interrogatório, exploração da imprensa, e a gente resolve da nossa maneira. E depois, ele veio de graça.*

Coronel — *Matos, jagunço de graça traz desgraça! Eu acho até que não era preciso. Pelo que ouvir dizer, esse cangaceiro é puro teatro.*

Matos — *O senhor pode não ter medo, coronel, mas qualquer desordem pode esculhambar o futuro de Jardim das Piranhas. Eu quero instalar uma indústria aqui, e o pessoal do Sul que vai botar dinheiro, que vai investir, exige ordem. É preciso acabar com essa fama de violência do Nordeste.*

Coronel — *É...*

Matos — *E depois a reforma agrária vem ai pra acabar com os conflitos.*

Coronel — *O quê? Reforma agrária?*

Matos — *É coronel, reforma agrária, é o progresso, sinal dos tempos.*

Coronel — *Eu não vou dividir minha terra com esses miseráveis, você ficou doido, eu lá vou dividir minha terra com esses preguiçosos, o governo tá ficando maluco, porque que esses doutores ficam se metendo com as coisas da terra? As coisas da terra é comigo,*

eles podem entender de máquina, sei lá. Mas a terra é comigo. Eu não quero saber da ajuda de americano, de reforma agrária, de indústria de desgraça nenhuma. Só quero saber de minhas vacas...

O coronel Horácio finaliza dizendo que o jagunço pode ir embora e que só precisa de Laura (Odette Lara), que está na janela observando a conversa. Matos o ignora, pedindo a Antônio que coloque suas coisas na pensão e aguarde as ordens.

Basta... Se o doutor Getúlio Vargas fosse vivo, ninguém queria tomar terra dos outros mas a culpa de tudo isso, é a bomba atômica!

Em corte seco temos um rompante na música que agora apresenta os sertanejos em uma gruta que servirá de cenário para estas figuras muitas vezes durante o filme. Observamos que a música é também um ponto de *Erê* de São Cosme e Damião. Na forma, a música é cantada três vezes, inicia-se em corte seco e termina do mesmo modo, obedecendo ao que chamamos em música de quadratura, quatro frases, entrecortadas pelas palavras Cosme e Damião. Esta estrutura serve de substrato para o tempo que a imagem permanece focado nos sertanejos. Como manifestação de cultura popular, tradicional, esta Forma não ocorre dessa maneira. Não existe um momento de início exato nem de um fim exato, mas o tempo é o tempo do cortejo, da festa, da manifestação em si, podendo durar horas, no nosso entendimento há aqui, mais um indício de que a música interfere na forma do filme de maneira muito mais concreta do que aparenta, pois ao escolher determinada estrutura musical para basear o tempo da cena, o cineasta demonstra que esta música serve não só de ambientação.

A próxima cena nos apresenta a figura do professor (Oton Bastos) em uma disputa de bilhar com Matos, na conversa sobre temas importantes, os dois fazem digressões satíricas. Nesta conversa estão em pauta, o romance do delegado com a mulher do coronel, o desejo do padre (Emmanuel Cavalcanti) de que o professor seja candidato a prefeito, o interesse de Matos na carreira política e o apontamento deste de que o país entraria em um grande ciclo econômico e de que o que o salvaria seriam os dolares americanos, ao que o professor questiona ironicamente: *vai salvar o país ou vai salvar o bolso de quem recebe?* E cantando *Consolação* de Baden Powell e Toquinho os dois se despedem. Matos sai e o professor senta na mesa com Antônio das Mortes.

Em corte seco, a mesma alternância de registro, voltamos ao cântico de *Erê* e aos sertanejos incrustados como pedras preciosas na rocha, cantando e dançando. Porém, ao invés da volta à Jardim das Piranhas o que vemos é Santa, sentada junto à Coirana e Antão, mais os sertanejos. Em sua fala Coirana aponta para a deflagração do conflito.

Coirana — *Dona Santa, chegou a hora de queimar os vivos e destruir a cidade, foi uma promessa que eu fiz e tenho de cumprir. Pra felicidade dos anjo e alegria do povo.*

Antão — *Arespeita Deus capitão Coirana, arespeita Deus e o governo.*

Coirana — *Arespeitá? E quem é nesses mundo que arespeita nós? Pobre infeliz desgraçado. A vingança tem que vir pra cura os anos de sofrimento. Sem respeito e sem arespeito.*

Antão — *O passado provou e o futuro tem de provar, que se levanta contra o imperador paga com a cabeça. Quem é desgraçado chora, chora, chora. O destino da miséria é o inferno, é o inferno. Eu quero é pegar meu navio de vela branca e voltar pra África. Voltar pra África do meu avô.*

Coirana — *Nego Antão! Tu tá nos cafundó do medo. E nos confins da ignorância. O futuro tá em cima do futuro e não debaixo do passado. Eu andei por esse mundo gente, e conheci a desgraça dos outros, e aprendi uma verdade que estava na sagrada biblia, é olho por olho e dente por dente.*

Depois de um tempo focalizando o olha de Santa, em corte seco retornamos ao bar e ao diálogo entre Anônio das Mortes e o professor que descortina um não lugar na história que estão vivendo, uma guerra que não se avista mais, a falta de perspectiva e a desilusão total. O professor é o representante de uma intelectualidade que viu suas projeções se esfacelarem devido aos anos de chumbo da ditadura militar.

Mas o olhar narrativo parece criticá-lo, numa sugestão de que, enquanto um levante se descortnia diante de seus olhos, este chora uma revolução que não veio, sem perceber o verdadeiro povo revolucionário à sua frente. Numa discussão com Antônio das Mortes, revela que já perdera o inimigo de vista, além de todas as guerras. O professor é a imagem da desilusão, mas também da fraqueza de caráter (TOLENTINO, 2000, p. 257).

Para Antônio das Mortes, a questão é a de que a presença de um cangaceiro, representa para ele um retorno a uma vida baseada nos códigos de honra que, na cidade

desaparecem. O cangaço representa, ainda que de maneira espelhada, sua vida. De fato, as questões que impõem o professor e Antônio, como veremos mais à frente, são semelhantes. Antônio é convertido pelo olhar da Santa e passa para o lado do povo, com a coragem característica, não tem medo da morte nem da luta. O professor representa, como dito anteriormente, a fraqueza de caráter que se modificará quando for impelido à luta pelo próprio matador de cangaceiros.

O dragão da maldade trata da possibilidade de uma coalizão espontânea de forças para uma batalha que se trava em função de uma conjuntura histórica momentânea, e não pela existência de uma convicção política amadurecida ou uma estratégia política pré-estabelecida. Duas conversões se operam no filme, a de Antônio e a do professor, gerando a união do intelectual com o homem de armas. O filme fala de diferentes dragões a se combater (o coronel, em âmbito local, o imperialismo, combatido pelo próprio filme), e trata a guerra como sucessão de batalhas em que os papéis não são permanentes, mas intercambiáveis (GUTIERREZ, 2008, p. 12).

Depois da crise representada em *Terra em Transe*, Glauber propõe aqui uma retomada das possibilidades de revolução baseadas no campesinato. Ao retomar o rural como tema, aponta para a saída na junção das forças intelectuais e do povo, rural, sertanejo como prontos para efetivar a verdadeira revolução, o que é possível lermos como uma alusão à luta armada, de guerrilha.

Mais uma vez o retorno ao popular é a grande esperança, neste caso não só estética mas, também, política, de que no retorno às origens rurais pudesse estar a salvação de uma consciência genuinamente nacional. Se estas conquistas não se efetivaram de fato, ao menos, no nível artístico a busca foi válida e produziu uma estética que se alinhou às mesmas proposições da Semana de 1922, à posterior pesquisa de Mário de Andrade, o povo, a cultura popular rural, tradicional, conteria a pedra de toque, o germe da autêntica cultura nacional.

O cinema brasileiro deu uma resposta crítica a este processo peculiar, engajou-se politicamente e se alinhou ao espírito radical dos anos 60. Ao mesmo tempo, como parte de sua agenda política, o Cinema Novo, em particular, problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado mas procurando ser a sua negação, procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural erudita. Como parte de sua crítica social lhe era necessário colocar-se como primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar de forma mais consequente com os segmentos mais consolidados da cultura, em especial a tradição do Modernismo dos anos 20, movimento de atualização da arte brasileira que articulou em termos novos a questão nacional na literatura, música e artes plásticas (...) Ou seja,

no Cinema novo e, de forma mais acentuada, no Cinema Marginal, a tendência a um “cinema de poesia” favorecia a dimensão expressiva que, sem prejuízo da política e adensando o campo de debate, colocava no centro as determinações subjetivas, a *performance* do autor, este que Glauber desenhava como a antítese da indústria (XAVIER, 2001, p. 24-25).

Ao chegarem no vilarejo, Santa, Antão e Coirana, acompanhado dos outros cangaceiros e dos sertanejos, as imagens afirmam a diferença de caracterização de cor e perspectiva cinematográfica entre estes personagens e os outros apresentados anteriormente. Nas primeiras cenas em que são apresentados, Matos, Laura, professor, coronel Horácio e Antônio das Mortes, o ambiente é apagado, em sua maioria em planos fechados e com uma coloração soturna. Em contraposição, as cenas dos sertanejos são em amplos espaços tomadas em perspectivas e quando em *close* apresentam um colorido acentuado em um trabalho fotográfico que lembram-nos belas pinturas barrocas. Aqui na própria Forma da filmagem e montagem, está uma diferença na valoração dos personagens, no sentido de que o interesse pelo povo é sempre mais intenso e levado a cabo como um ideal de beleza e pureza que não dos quais não se investem os personagens citadinos.

Após a cena dos sertanejos chegarem na cidade, temos um corte e vemos Laura e Matos cantando *Carinhoso* de Pixinguinha e João de Barro. Matos já havia anunciado a canção, incidentalmente. Ainda no nível da música, ocorre um fato inédito em relação aos filmes que analisamos anteriormente. Na conversa entre o coronel Horácio e o delegado Matos, este entra na casa assobiando a mesma canção, *Carinhoso*. É a primeira vez que a música salta, do nível de trilha sonora, na qual a fonte sonora permanece oculta, para o plano principal, executada pelos próprios personagens. Mesmo em *Deus e o Diabo* no qual temos o cego Júlio, cantador, que narra parte da história, não o vemos em momento algum cantando de fato e as manifestações de ladainha presentes no filme, não são exatamente uma *performance* musical, estão em outro nível, em uma relação de religiosidade que transcende o plano individual das personagens. Neste momento ao cantarem à capela (sem acompanhamento) uma canção popular urbana, ocorre uma ligação direta com o advento do rádio e, em outro nível, com a própria narração sinfônica das obras de Villa-Lobos utilizadas em *Deus e o Diabo*, pois nas *Bachianas* nº 5, por exemplo (que serve de trilha para o beijo entre Corisco e Rosa), já se apresentava a estrutura rítmico/melódica do Choro, gênero urbano carioca, que tem em Pixinguinha um dos seus maiores representantes. Villa-Lobos

não está presente nesta trilha, mas ao inserir Pixinguinha poderíamos dizer que o diretor lança mão de uma metáfora da própria influência presente em Villa-Lobos em muitas de suas obras. É como se quisesse traduzir aqui, na música, um retorno também às origens da música popular urbana que havia passado pelo processo de modernização na década de 1910 com a tecnologia da gravação. Em outro nível, mais superficial da narração, a música do *chorão* serve de fundo para uma encenação de romance entre Matos e sua amante, Laura (que é mulher do coronel Horácio). “Podemos dizer que o casal se parece com os típicos casais que encontramos nos contos de Nelson Rodrigues, em que a pasmaceira e a decadência da vida pequeno-burguesa se convertem em libido e morbidez” (TOLENTINO, 2000, p. 255).

E manuseando várias jóias, colares e pulseiras arrematam:

Serei feliz... Bem feliz...

Na sequência o que nos toma de assalto é a manifestação popular novamente, que parece contrastar muito mais neste momento, devido à ruidosidade que lhe é característica, em contraposição à canção cantada pelas vozes de Matos e Laura. Neste ponto a mudança de registro é bastante acentuada. De *Carinhoso* para um ponto de São Cosme e São Damião.

Oi Cosme e Damião chegou, Cosme bate caixa, Damião bate tambor, Cosme dá remédio, Damião é curador.

E sob este cântico da tradição afro-brasileira os sertanejos invadem a praça de Jardim das Piranhas. Os rostos atônitos e indignados do padre, coronel e Laura, indicam que, além de terem perdido, a esta altura do processo de modernização, as relações com as manifestações de cultura popular, também anunciam um certo receio em relação aos sertanejos (lembramos que nas cenas de invasão dos cangaceiros em *Deus e o Diabo*, o que cantava primeiro eram os fuzis, e não o povo), que promovem a partir desta manifestação uma imposição da cultura afro-brasileira neste canto de Cosme e Damião. Em contraste ao canto sagrado, as gargalhadas do professor, anarquicamente deslocado, sem adesão a nenhuma crença, nenhuma ideologia. Esse não lugar do professor, essa desilusão já era apontada como inevitável por Paulo Martins, em *Terra em Transe*. Com o desejo de revolução popular frustrado pelo golpe de Diaz, morre o intelectual, mas os que não optaram pela escolha da fidelidade poética aos princípios, como foi o caso de Paulo, que tardiamente

toma a consciência e se volta contra todo o sistema, resta a fuga e o refúgio. O professor de *O Dragão da maldade* representa esta fuga, este não lugar.

E de *Terra em transe*, filme que tematiza a “guerra maior” que não se vislumbra com clareza, o *dragão da maldade* herda a questão central que dá forma à incompletude da antítese nos conflitos de classe da história brasileira, comprovada pelo golpe de Estado que reafirma o processo da nossa modernização conservadora. Essa incompletude está no centro da estética barroca de *Terra em transe*, lugar onde Glauber Rocha põe em questão a justaposição de coisas e formas que lhe parecem configurar um destino nacional, obscurecedor da razão. Como tema do filme, o golpe militar visto a partir da experiência da esquerda brasileira e o desacordo entre a fantasia iluminista e a realidade, para usar a expressão de Berlinck, que faz a utopia transformar-se em pesadelo (TOLENTINO, 2000, p. 241).

Após o AI-5 e o endurecimento da ditadura, a volta ao rural e à ideia de que a revolução possa ser feita pelo campesinato é uma tônica neste filme, ideia que tem a influência de Che Guevara conforme aponta Maria Alzuguir Gutierrez, após a morte de Che Guevara, este imediatamente foi convertido em mito, Glauber procura dar forma a este mito, “recolocando a história dos vencidos” com os beatos e cangaceiros em *Deus e o Diabo* e colocando os rebeldes em relação próxima com os guerrilheiros em *o dragão da maldade* incluindo também Zumbi e os quilombolas, procurando uma construção da mitologia de nossos heróis e mártires. Tendo Che como o verdadeiro herói épico, aponta para o mito como ideograma primário na construção de uma épica latino-americana e terceiro mundista. Este mito seria portanto “uma saída política realmente atual e válida, e que responda a todas as insuficiências teóricas dos Partidos Comunistas tradicionais” (GUTIERREZ, 2008, p. 14-15).

Minha intenção final de um cinema/didático não poderá anteceder mas se confundir à epopeia/didática posta em cena por Chê. Um *western* ao contrário, com os substantivos da nova poética que uma revolução integral provoca, destruirá as fronteiras idealistas do cinema. Se, pré-continental Buñuel *remove* em panorâmicas precisas, no cinema tricontinental, é necessário desmobilizar e explodir. No momento que *la mise-em-mort* de Chê se faz legenda é impossível negar, Tricontinental, que a poesia é uma práxis revolucionária (ROCHA, 1981, p. 77-78).

Assim, voltando a cena, o escárnio do professor aparenta uma crítica aos cidadãos que se amedrontam frente à manifestação popular. Em seguida temos um corte seco e no centro da praça o duelo entre Antônio das Mortes e Coirana em uma luta de faca com lenço na boca.

Coirana — *Tenho mais de mil cobrança pra fazê mas se eu falar de todas a terra vai estremecer, quero só cobrar as preferida do testamento de Lampião, quem é homi vira muher e quem é mulher pede perdão! Prisioneiro vai ficar livre, carcereiro vai pra cadeia, mulher dama casa na igreja com véu de noiva em noite de lua cheia, quero dinheiro pra minha miséria, quero comida pro meu povo, se não atenderem meu pedido vou vortá aqui de novo.*

Antônio das Mortes — *Tu é verdade ou é assombração? Diga logo cabra da peste! Eu de minha parte não acredito, nessa roupa que tu veste.*

Coirana — *Primeiro diga teu nome, fantasiado, quem abre assim a boca fica logo condenado.*

Antônio das Mortes — *Pois abra bem o ouvido e ouça, meu nome é Antônio das Mortes, pra espanto da covardia e desgraça da tua sorte. Mas uma coisa eu digo, no território brasileiro, nem no céu nem no inferno, tem lugar pra cangaceiro.*

Coirana — *Se prepara gente! Se prepara que agora vai ser o duelo do dragão da maldade contra o santo guerreiro!*

Em seguida temos a cena da luta, cada um com uma ponta de um lenço vermelho na boca, impedindo que os adversários saiam de um determinado raio de alcance. Depois de se degladiarem durante algum tempo, Antônio das Mortes solta o lenço e desfere o golpe que acerta Coirana. Santa, com sua indumentária de Iansã, se coloca frente a Antônio, segurando um punhal de frente a testa, impedindo que o jagunço, definitivamente mate o cangaceiro. Enquanto Coirana é levado por Laura, o professor e o padre, coronel Horácio entra em cena gritando desesperadamente para que os populares parem a maldita cantoria. Esta cantoria é um ponto de Ogum, São Jorge, ou o “Santo Guerreiro”. Matos com o revólver na mão dispara para alto na intenção de coibir o canto, o que, de fato, não ocorre e o canto permanece. Santa fica em pé à porta da casa para onde é levado Coirana em posição de defesa daquele espaço. O coronel Horácio inicia seu discurso.

Eu sou um homem bom, Eu sou um homem bom, eu sou como um pai pra vocês. Mas Jardim das Piranhas é uma cidade pobre, olhem para mim, para minha roupa, para minha casa; o governo está me enganando, me prometue mandar mais comida, mais verba para o açude, remédio, doutor e não mandou coisa nenhuma. Eu não posso fazer nada, eu não sou Jesus Cristo pra dar comida de graça pra vocês. Eu sou um homem bom, eu não sei fazer milagres, vocês

ouviram? Vocês ouviram? Vão todos embora! Vão todos embora! Mas esperem, que eu vou fazer uma caridade, Batista, abre o armazém e dá farinha e carne seca pra todos. Mas lembrem-se, é uma caridade! É uma caridade Batista. Matos meu filho! Eu vou fazer uma caridade, vou dar farinha e carne seca pra todos. Batista, farinha e carne seca pra todos! Vão e digam pra todo mundo que eu sou um homem bom, que eu sou um homem caridoso.

E após esse discurso, a voz *over* do próprio coronel anuncia uma série de nomes, de Antônio Conselheiro à Padre Cícero, *e mais um mundão de gente ficaram loucos querendo mudar este sertão, mas o sertão foi feito por Deus, ninguém muda*. Em seguida lamenta-se por Antônio das Mortes não ter acabado de uma vez com Coirana, *faço mais fé em Mata-Vaca* (Vinícius Salvatori). E assim, aciona um outro lado do braço armado coronelista, um jagunço, matador contratado e fiel ao coronel. Célia Tolentino comenta a caracterização do personagem do coronel em relação ao terreno social subjacente ao filme.

Em princípio, a sua retórica não varia muito em relação à dos demais membros de sua classe, para os quais a propriedade da terra é ponto inegociável. Mas, ao incluir a bomba atômica na mesma fala, sugere que o fim do exclusivismo agrário se lhe assemelha ao holocausto. A cegueira física do coronel revela que sua visão de mundo parou no tempo, nos anos 40 de Getúlio Vargas, época também dos últimos cangaceiros. Por isso, embora suponha que Coirana seja “puro teatro”, não deixará de contratar um bando de jagunços sob a chefia de seu afilhado Mata-Vaca, para exterminá-los, reeditando as velhas leis do sertão, do mesmo modo que os cangaceiros fanáticos aí o fazem. E se, como reza a tradição, Coirana e seu grupo não estão aliados ao coronel, são seus inimigos em potencial. Neste caso, depois da fala do chefe dos cangaceiros, são inimigos declarados (TOLENTINO, 2000, p. 256).

Na trilha sonora *Ukrinmakrikrin* (1964)³⁵ de Marlos Nobre, uma composição com linguagem próxima ao atonalismo livre, uma cantata para soprano e conjunto instrumental com texto do compositor baseado no dialeto indígena Xucuru, essa cantata aponta para um outro momento do nacionalismo brasileiro, Marlos Nobre conseguiu elaborar uma linguagem brasileira sem cair no folclorismo. Em toda sua obra é fecunda a relação com a matéria popular nordestina e a linguagem erudita, traçando possíveis relações com o húngaro

³⁵ http://marlosnobre.com.br/index.php/pt_br/catalogo-completo/7-catalogo/55-works-for-voice-a-instruments-voz-e-instrumentos

Béla Bartók³⁶. Conforme veremos, a apropriação do folclore, transpondo-o para Formas eruditas, não foi invenção dos modernistas, nem de Villa-Lobos, mas pertence a uma tradição europeia que, em solo nacional, ganhou fôlego em grande parte com os modernistas paulistas da década de 1920, mas não foi inventada por estes. Em Glauber Rocha, segundo o próprio cineasta, a influência da cultura popular traz a ideia de pertencimento àquela própria cultura, o que é discutível uma vez que, deslocada de seu território e transpostada em uma arte culta como o cinema ou a música erudita, esta só pode restar como referência.

A cultura popular não é — obviamente — a arte populista que o burguês dá ao povo (este é um comportamento quando mais paternalista, que leva diretamente ao neo-realismo, ao naturalismo, ao realismo socialista) mas aquele que o povo exprime e que reflete sua realidade mais completa.

A música popular, por exemplo, é formada de estilos e tendências. Música negra, música árabe, música flamenga, que espanhóis e portugueses importaram, música religiosa europeia, que os padres importavam. Esta música tem estruturas dramáticas de representação que são robustas, originais, riquíssimas. Assim como o Teatro, aquele que é produzido e consumido pelo povo.

Eu sempre me interessei por um cinema épico e por isto sempre me interessei pr estas formas populares de representação. Depois me dei conta das semelhanças — claro, indiretas — que existiam entre este tipo de estruturas teatrais e musicais e populares e o trabalho de Brecht.

Brecht, de fato, se inspirou nos modos populares e os utilizou para uma dramaturgia política.

A descoberta correspondia à tomada de consciência disto que existia, já, na minha formação. Claro que *Deus e o Diabo* e *Antônio das Mortes* são pessoais. O são na medida em que sou integrado naquele munto, naquelas estruturas, mas efetivamente, naturalmente, não artificialmente. São coisas minhas que não correm o risco de serem fruto de uma pesquisa tipo formalista.

Aí está: o meu cinema nasce desta tradição a que pertença, e do cinema épico.

Deus e o Diabo é um filme feito com euforia, voluntaristicamente também, *Antônio das Mortes* é uma meditação (também esta eufórica, mas de maneira diferente). Uma meditação feita como expiação desta euforia, e também uma espécie de liberação. Existe, neste filme, uma relação entre a minha integração na cultura popular (mas não pragmática) que é um fato absolutamente irracional e os outros elementos em jogo, a minha efetividade, a racionalização política e individual, o irracional do filmar que virá depois racional na montagem, para revirar irracional na montagem do som (ROCHA, 1981, p. 124).

³⁶ A questão do nacionalismo musical no Brasil, assim como a estética nacionalista de Béla Bartók será discutida no *Contraponto II*.

Quando a música de Marlos Nobre silencia, vemos Coirana deitado sobre uma mesa do bar, com o professor ao lado, empunhando uma garrafa de cachaça e Antônio das Mortes, admirando o chapéu do cangaceiro e demonstrando em sua fala uma súbita admiração pela Santa. Coirana delirante retoma toda a tradição do cangaço desfiando o nome dos cangaceiros e jurando matar Antônio das Mortes. Na sequência, mais um plano da gruta na pedra, com Santa sentada, taciturna e o povo cantando *Oxóssi é, Oxóssi á, Oxóssi é marambolê, marambolá!* Repetidamente. Esta cantoria serve de base para que Antônio das Mortes e o professor tragam Coirana para o local no qual os sertanejos se encontram. E ao colocar Coirana aos pés da Santa, Antônio das Mortes beija-lhe os pés. Em corte seco vemos Santa deitada em um galho de uma árvore em uma cena belíssima com uma coloração que nos lembra os quadros de Rugendas, surge em distância Antônio das Mortes, se aproximando da Santa que até então se calara, fala à Antônio,

Santa — *Aí arrebenta a guerra sem fim.*

Antônio das Mortes — *E onde foi que a senhora ouviu isso?*

Santa — *Da boca de Deus, mas não fala no nome de Deus não. Meus pais, meus avós, foram ser beatos e morreram tudo nas suas mãos. Meus irmãos foram pro cangaço e morreu tudo nas suas mãos. E agora esse povo aí, vai morrer também nas suas mãos? Se Coirana morre, morre o resto do povo, pensando de fome, de sede.*

Antônio das Mortes — *Dona Santa, eu já andei por mais de dez igreja, num tenho santo protetor, mas eu juro que eu só vim aqui, pra saber se era verdade, se existia cangaceiro mesmo, pois eu pensava que Corisco tinha sido o último. Mas eu não quero mais matar, e se eu matei seus pais, seus avós, seus irmãos, me perdoa dona Santa.*

Santa — *Quem mata um irmão é jogado no fundo do mar. Vai embora Antônio e cruze os caminhos de fogo do mundo, pedindo perdão pelos crimes que você cometeu.*

E na sequência Coirana, acompanhado pelo som de um violão (temos de dizer, requintado e muito diferente do violão “batido” que acompanhava o canto de cego Júlio em *Deus e o Diabo*), já com traços urbanos, canta uma melodia extremamente complexa para uma cantiga sertaneja tradicional misturando linha melódica e texto declamado — aparentemente uma influência do cancionero medieval e renascentista, como retrabalhado

por Elomar Figueira Melo, que em sua obra faz exatamente essa junção da música renascentista com a temática sertaneja³⁷ — que conta a história de Coirana, seu êxodo para a cidade no sonho de ficar rico, chegando em Minas Gerais, feito escravo foi vendido para serviço nas matas de Mato Grosso ...*só os fortes se aguentavam, e os fracos se rendiam, veio a raiva e a saudade foi, desandei lá pra Bahia. Chegando em Juazeiro eu vi, chegando em Juazeiro eu vi, um velho vendendo a filha por cinco contos de réis, aí eu roubei ela e fui sertão adentro até os confins das Alagoas.* Neste ponto quem responde à declamação de Coirana é negro Antão, contando-nos, também, sua história. *Quando eu vi ele chegando eu disse: e vem os ajudante da miséria, e desenterrei as roupas de minha avó, e dei pra ela. E pra ele eu dei o nome de Coirana, a cobra venenosa e saímos errantes pelos caminhos, pelas feiras pelos lixos, recolhendo os infelizes.*

E em *flashback* a cena retoma a maldição da Santa para Antônio *Quem mata um irmão é jogado no fundo do mar. Vai embora Antônio e cruze os caminhos de fogo do mundo, pedindo perdão pelos crimes que você cometeu.* E na transição da cena temos um batuque de Minas Gerais servindo de transição para a fala de Coirana à Antônio das Mortes. Antes desse fala porém temos, mais uma vez em um trabalho belíssimo de fotografia, a imagem de Santa, como numa pintura barroca, com seus trajes de Iansã que agora sabemos terem sido herdados da avó de negro Antão. Coirana diz: *o dragão é você Antônio, é você! O sertão todo sabe que debaixo dessa capa tem uma camisa de ouro, por isso que bala não entra no seu peito. Ouro, ouro que você ganhou dos rico matando os pobre.*

Em seguida o canto é o de Oxóssi, o mesmo cantado anteriormente quando Antônio e o professor carregam Coirana para junto da Santa. Observamos que o sincretismo na Bahia ocorre entre São Jorge (o santo guerreiro) e Oxóssi, portanto se anteriormente não ficava claro se o canto do santo guerreiro estava sendo entoado para Coirana, aqui ele marca a passagem de Antônio das Mortes de dragão da maldade para santo guerreiro, pois é Antônio quem caminha pelos sertanejos ao cântico de Oxóssi, indicando sua mudança de posição, que fica claro quando vemos na próxima cena, Antônio na igreja ajoelhado no altar.

Em uma súbita mudança, temos Laura em uma varanda, junto à Matos. Nesta cena percebemos a trama de Laura que quer o coronel morto pelas mãos de Matos. Na imagem, uma lata de óleo automotivo da *Havoline* serve como vaso de flor, na música um ponteio de

³⁷ Sobre a obra de Elomar Figueira Melo visitar sua porteira: <http://www.elomar.com.br>

viola nordestina. Na fala de Laura o desejo de herdar os bens do coronel Horácio e a cobrança à Matos de que cumpra a promessa de matar o coronel e de levá-la daquele lugar.

Laura — *Eu tenho que mudar de vida e só posso começar de novo com ele morto.*

Matos — *Mas Laura entenda, eu não sou assassino.*

Laura — *Você é delegado, você prende e mata pra ajudar Horácio e não é assassino? É assassino sim, assassino de segunda, quando você me falou em matar Horácio eu pensei que você tivesse coragem pra isso. Agora eu já nem sei o que é pior, matar ou não ter coragem de matar.*

Outra vez na igreja, temos a conversa entre Antônio das Mortes e Matos. Na fala de Antônio, a exigência de que Matos peça ao coronel que abra o armazém e dê a comida que resta ao povo de Coirana e que deixe eles em paz, plantando em suas terras. Célia Tolentino comenta a mudança de posição de Antônio das Mortes sinalizando que para muitos estudiosos este trecho indica uma tomada de consciência de classe do matador, que até então lutara em favor dos ricos, porém como vimos, a perspectiva é a da fé cega, não a da política.

Isto porque, na sua fala ao delegado, a quem devia o fim do ostracismo, observa que só agora sabe o seu verdadeiro lugar. Por isso passa para o outro lado e exige do coronel a abertura do armazém e das terras para os beatos famintos. E diante de Matos estupefato afirma que: “Deus fez o mundo e o Diabo, o arame farpado. Se o coronel pecou, tem de pagar...” Quer dizer, Antônio das Mortes assume o outro lado da luta, mas o faz a partir da prédica dos místicos. Desse modo, vemos que, mais do que qualquer consciência política, o velho matador assume a lógica do movimento messiânico que ali se instala. Afinal, esse também é o seu terreno social. E, nesse campo, em que a oposição de classe assume os contornos de uma luta do bem contra o mal, a sua tomada de posição só pode adquirir essa perspectiva irracional, de uma conversão mística. Afirmará mais adiante que seus negócios são com Deus e não com a política, deixando claro que se move por uma outra ordem de vínculos que não os da consciência de classe entendida classicamente. Mas, para o nosso narrador, move-se, entretanto, com grandeza e dignidade.

Além disso, colocando esse pedido ao coronel atualiza a tática cangaceira de estabelecer exigências para a realização ou não dos ataques. Isto é, restabelece o campo dos pactos de honra (TOLENTINO, 2000, p. 260).

E a decadência de Matos vem à tona mais uma vez, depois de acusado de covarde por Laura, propõe a Antônio das Mortes um bom negócio: *arranja um jeito de matar o coronel e eu atendo esse pedido seu, e ainda te dou uma fazendinha pra você morrer em*

paz. A resposta de Antônio expõe a fragilidade de caráter do delegado:

Antônio das Mortes — *O senhor é um homem letrado mas minha ignorância tem vergonha, eu só vou matar o coronel se ele não atender o meu pedido.*

Matos — *Enão porque que você não vai logo falar com ele?*

Antônio das Mortes — *Foi sua mão doutor, foi sua mão que entrou no meu destino, por isso ela vai ter de continuar, até o ponto final. Se eu fui lá atrás um homem sujo, é no fundo da sujeira que vou me limpar. Assim é a vida doutor, Deus escrevendo certo por linhas tortas.*

Enquanto temos essa fala de Antônio, concomitantemente temos a cena de Laura, coronel Horácio e Matos na casa do coronel, sentados à mesa. Laura passa o punhal a Matos para que ele assassine o coronel, o que não ocorre pela falta de coragem do delegado. Matos é humilhado pelo coronel e volta para Antônio das Mortes tentando se explicar. Fica claro aqui que o terreno em que o delegado está operando muda para o da honra e não é conhecido por este que acaba sem condições de ação. A retomada da honra como ponto principal nas relações indica que o desejo de Matos, de que indústrias se instalassem ali — que também apontava discretamente para a associação da modernização com o fim da violência no Nordeste — iria ocorrer de qualquer forma, independentemente porém, a violência continuaria. Enquanto o delegado, fragilmente desesperado, implora a Antônio que retire as exigências feitas ao coronel, o professor entoava a canção popular de Mário Lago: *Eu assisti de camarote o seu fracasso, palhaço, palhaço...*³⁸ E o professor continua: *povo de Jardim das Piranhas, venham assistir o julgamento de um grandessíssimo canalha!* E segue, *Eu assisti de camarote o seu fracasso, palhaço, palhaço...* na sequência surge a briga entre Matos e professor, separada por Antônio das Mortes que arremata: *Doutor, há muito tempo que eu tô procurando um lugar pra ficar, agora eu vou ficar do lado de lá, bem junto da Santa. Eu já tô entendendo quem são os inimigo.* Em corte seco vemos um caminhão surgindo, carregado de jagunços e entendemos ser o bando de Mata-Vaca, afilhado do coronel que foi

³⁸ Orlando Barros em *A guerra dos artistas* explica em nota que essa canção de Mário Lago era constantemente parodiada por aqueles que se riam da deposição de Vargas. “Getúlio Vargas sempre foi objeto de paródias musicais: havia sido recebido em 1930 com uma marchinha que descrevia a queda de Washington Luís (sob a música de ‘Tai’, de Henrique Vogeler, samba-canção, 1929). Já sua deposição foi comemorada por paródia de ‘Fracasso’ (Mário Lago, samba, 1946), que o autor parodiado, comunista, não apoiaria, uma vez que o PCB se aproximava do deposto Vargas (BARROS, 2010, p. 83, nota 183).

acionado por este, para dar fim ao conflito.

O que surge em cena então é Mata-Vaca aprisionando Laura, depois do coronel ter descoberto sua traição com Matos. E no fundo da cena em que Matos e Laura são agredidos, na iminência de suas mortes o que surge é a música de Luiz Gonzaga *O cheiro de Carolina*³⁹ em uma ironia sem precedentes no filme. O delegado atira e mata alguns jagunços e Batista, o adido do coronel, denunciante do caso amoroso, entrando para dentro do bar com Laura e o professor. Laura sai e anuncia que ela própria irá liquidar com Matos e pegando o punhal de Mata-Vaca, assassina o seu amante, teatralmente na frente de todos. Na sequência Coirana, na pedra, canta antes de morrer: *Lá vem Corisco e Lampião, chapéu de couro, fuzil na mão*. Antônio pede a Santa que deixe que ele enterre Coirana bem no fundo do sertão, ratificando sua adesão ao grupo de sertanejos. Ao som de uma incelença, *Bendito de defuntos*, o corpo de Coirana é velado. O coronel na sequência anuncia o massacre dos sertanejos dizendo a Mata-Vaca que: *está na hora de continuar a obra da justiça, vá la em cima e acabe com aquelas pestes*.

Na imagem o que vemos são os sertanejos cantando e em corte seco, música e cena se alternam para o professor carregando o corpo de Matos com Laura vindo atrás com seu vestido roxo esvoaçante, carregando flores de plástico, indicando entre outras coisas, como o *kitsch*, a falsidade do luto. Na trilha sonora, a voz da soprano em *Ukrinmakrinkrin* de Marlos Nobre, com sua linguagem atonal, apresenta uma atualização da estética ruidosa já utilizada em *Terra em Transe*. Em seguida há a sobreposição do canto dos sertanejos à peça de Marlos Nobre assim como há a alternância das cenas dos enterros de Matos, realizado pelo professor e Laura e o de Coirana, efetuado por Antônio das Mortes. O narrador musical

39 Carolina foi pro samba, pra dançá o xenhenhen, todo mundo é caidinho, pelo cheiro que ela tem, hum, hum, hum, Carolina, hum, hum, hum. Gente que nunca dançou, nesse dia quis dançar, só por causa do cheirinho, todo mundo tava lá, Carolina, hum, hum, hum. Foi chegando o Delegado, pra oiá os que dançava, o xerifê entrou na dança, e no fim também cheirava, Carolina, hum, hum, hum. Falando: Aí chegou dono da casa, o dono da casa chegou com a mulesta, chamou atenção de D. Carolina e:

-D. Carolina venha cá. O povo anda falando aí que a senhora tem um cheiro diferente, é verdade?

- Moço, sei disso não, é invenção do povo.

- Ah, é invenção do povo, não é?

- É sim senhor

- Então dá licença, hum, hum, hum, Carolina, hum, hum, hum.

Eu quisera está por lá, pra dançar contigo o xote, pra também dá um cheirinho, e fungar no teu cangote, Carolina, hum, hum, hum.

erudito de *Ukrinmakrinkrin*, contrasta em uma dicotomia sagrado *versus* profano, no qual o sagrado está vinculado ao canto da tradição popular, a estética vanguardista de Marlos Nobre traduz na música todo o peso da cultura musical europeia, distanciando ainda mais os personagens citadinos dos rurais. Após certo tempo da câmera focalizar o professor carregando Matos e Laura o acompanhando, surge o padre avisando sobre o massacre eminente. *O coronel mandou matar os beatos, procurei Antônio das Mortes, ele sumiu, precisamos fazer alguma coisa!* Grita o padre repetidamente, aqui uma certa redenção se aproxima do personagem de Antônio, mesmo o padre o procura na tentativa de impedir a chacina que se anuncia a mando do coronel Horácio. E mais uma vez o professor envolve-se em uma luta corporal, desta vez com o padre, enquanto Laura, se deita no corpo do amante estendido no chão, em meio a caatinga.

Enquanto o massacre está prestes a se efetivar, Laura e o professor se entregam um a outro sobre o corpo do delegado, em uma cena mórbida. As alternâncias se seguem nas cenas da pedra onde estão os beatos e jagunços com o batuque e suas vozes ásperas e cruas contra a cena de profanação do professor, Laura e o padre, sob a orquestração do narrador erudito. Ao cessar-se *Ukrinmakrinkrin* voltamos para a cena da pedra e o massacre se efetiva, desta vez temos o vazamento da música de Marlos Nobre para a cena de Antônio das Mortes e Coirana, a quem prometeu enterrar bem no fundo do sertão. Neste ponto Antônio se sobressalta, como que pressentindo a chacina, em seguida voltamos à pedra, agora com os beatos todos estendidos ao chão, restando apenas Santa e Antão, atados à cintura, um ao outro, por uma corda, enquanto Mata-Vaca se ergue escarnecendo dos dois, a música continua com a voz da soprano recitando o texto de Marlos Nobre sobre um dialeto indígena, Mata-Vaca foge como que com medo da Santa. Em sequência temos novamente o coronel Horácio gritando por Laura. Em uma sequência rápida temos o padre correndo para a igreja, em seguida Antônio das Mortes, seguido pelo professor chegam no local da chacina. Antônio das Mortes lamenta-se à frente de Santa: *foi o destino dona Santa, foi o destino que segurou meus braços, eu perdi as forças, agora não vale mais nada.* Em seguida o professor recolhe o elmo de Negro Antão e o estandarte com São Jorge e o Dragão e ataca o negro. Segundo Célia Tolentino,

O professor, que até então não tomara a sério a presença dos beatos e a possibilidade de um ajuste de contas, ao interar-se do acontecimento, entra em desespero e espanca Negro Antão, afirmando sua culpa passiva pelo trágico desfecho. E aqui o professor (*alter ego* de Glauber?) mostra sua

relação de amor e ódio ao povo e sua compreensão do mundo. Por que essa mesma massa mobilizada para rezar não se levanta em armas, não cumpre a promessa feita por Coirana de não deixar pedra sobre pedra? E aponta para a sensação de que os conflitos na vida nacional parecem obedecer a uma estrutura circular e repetitiva, tanto na cidade quanto no campo (TOLENTINO, 2000, p. 261-262).

Eu vou me embora, negro, eu vou voltar pra cidade, vou voltar pra cidade! Vou encontrar a mesmo desgraça, negro, a mesmo desgraça, a mesmo desgraça negro! E vou ficar girando, girando, apanhando. Sofrendo, sofrendo, apanhando e sofrendo... Brasil, Brasil, Brasil...

De fato, na próxima cena vemos o professor correndo pela rodovia, com carros passando rápido, o personagem sempre com uma garrafa de cachaça em mãos. Paralelamente Antônio das Mortes também se encontra no mesmo ambiente, de beira de estrada, e em certo momento lhe vem à mente a imagem e a fala de Santa *Aí arrebenta a guerra sem fim, aí arrebenta a guerra sem fim, aí arrebenta a guerra sem fim...* E em uma transição inesperada, as notas graves de um violão anunciam a canção de Paulo Vanzolini, *levanta, sacode a poeira e dá volta por cima*. Terminando com Antônio das Mortes carregando o professor nas costas.

Chorei, não procurei esconder, todos viram, fingiram, pena de mim, não precisava, ali onde eu chorei qualquer um chorava. Dar a volta por cima que eu dei, quero ver quem dava. Um homem de moral não fica no chão, nem quer que mulher venha lhe dar a mão. Reconhece a queda e não desanima, levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima.

E a música, e Antônio das Mortes conduzem a volta do professor ao sertão, impedindo-o de fugir efetivamente. Nesta volta se deparam com o corpo de Coirana estirado em uma árvore, à maneira de crucifixo. Neste ponto temos Coirana, morto, Antônio das Mortes, o padre, Santa e Negro Antão. A narração musical comenta no cordel *a chegada de Lampião ao inferno* (José Pacheco da Rocha)⁴⁰ reproduzido em nota na sua totalidade.

⁴⁰ Um cabra de Lampião, por nome Pilão Deitado que morreu numa trincheira em certo tempo passado, agora pelo sertão anda correndo visão fazendo mal-assombrado, e que foi quem trouxe a notícia que viu Lampião chegar. O inferno neste dia faltou pouco pra virar, incendiou-se o mercado morreu tanto cão queimado que faz pena até contar. Morreu a mãe de Canguinha, o pai de Forrobodó, três netos de Parafuso, um cão chamado Cotó, escapuliu Boca Insossa e uma moleca nova quase queimava o totó. Morreram dez negros velhos que não trabalhavam mais e um cão chamado Traz-cá, Vira-Volta e Capataz, Tromba Suja e Bigodeira, um por nome de Goteira, cunhado de Satanás. Vamos tratar da chegada, quando Lampião bateu um moleque ainda moço no

Interessante observar as características raciais colocadas pelo cordelista dentro das quais todo o braço armado de Satanás é composto de negros, segundo a análise de Gutierrez,

A música “Descida de Lampião aos infernos” torna-se uma narração paralela: narra o duelo de Lampião com o demônio e seu exército, enquanto na imagem se prepara entre Antônio e o professor contra o coronel e seus asseclas. A música descreve, no momento da procissão, a chegada de Lampião aos infernos e sua conversa com o porteiro. Lampião manda chamar o patrão, e o exército do demônio é enviado. Somente quando assistirmos o combate na imagem é que passaremos a ouvir o trecho da música que narra o confronto entre Lampião e o exército infernal (...) Mas também chama atenção, na música, o fato de o inferno ser descrito como mundo do trabalho, espécie de armazém em que este exército trabalha

portão apareceu: — Quem é você, cavalheiro? — Moleque, eu sou cangaceiro Lampião lhe respondeu — Moleque, não! Sou vigia e não sou seu pariceiro e você aqui não entra sem dizer quem é primeiro — Moleque, abra o portão, saiba que sou Lampião assombro do mundo inteiro então esse tal vigia que trabalha no portão dá pisa que voa cinza não procura distinção o negro escreveu não leu a macaíba comeu, lá não se usa perdão. O vigia disse assim: — Fique fora que eu entro vou conversar com o chefe no gabinete do centro, por certo ele não lhe quer mas conforme o que disser eu levo o senhor pra dentro. Lampião: — Vá logo, quem conversa perde hora vá depressa e volte já, eu quero pouca demora se não me derem ingresso, eu viro tudo aos avesso, toco fogo e vou embora. O vigia foi e disse a Satanás no salão: — Saiba, vossa senhoria aí chegou Lampião dizendo que quer entrar e eu vim lhe perguntar se dou-lhe o ingresso ou não — Não senhor, Satanás disse, vá dizer que vá embora só me chega gente ruim, eu ando muito caipora estou até com vontade de botar mais da metade dos que têm aqui pra fora, Lampião é um bandido ladrão da honestidade só vem desmoralizar a minha propriedade, e eu não vou procurar sarna para me coçar. Sem haver necessidade disse o vigia: — Patrão a coisa vai arruinar, eu sei que ele se dana quando não puder entrar. Satanás disse: — isso é nada convide aí a negrada e leve os que precisar, leve três dúzias de negros entre homem e mulher vá na loja de ferragem tire as armas que quiser, é bom escrever também pra virem os negros que tem mais compadre Lucifer. E reuniu-se a negrada, primeiro chegou Fuxico com um bacamarte velho gritando por Cão de Bico que trouxesse o pau da prensa e fosse chamar Trangença na casa de Maçarico. E depois chegou Cambota endireitando o boné, Formigueiro e Trupizupe e o crioulo Quelé. Chegou Benzeiro e Pacaia Rabisca e Cordão de Saia e foram chamar Bazé. Veio uma diaba moça com a calçola de meia, puxou a vara da cerca dizendo: — A coisa está feia hoje, o negócio se dana. E disse: — Eita baiana agora a ripa vadeia e lá vai a tropa armada em direção do terreiro, pistola, faca e fâcão, clavinote e granadeiro e um negro também vinha com a trempe da cozinha e o pau de bater tempero. Quando Lampião deu fê da tropa negra encostada disse: — Só na Abissínia Oh! Tropa preta danada! O chefe do batalhão gritou: — As armas na mão toca-lhe fogo, negrada! Nessa voz ouviu-se tiros que só pipoca no caco Lampião pulava tanto que parecia macaco, tinha um negro nesse meio que durante o tiroteio brigou tomando tabaco, acabou-se o tiroteio por falta de munição mas o cacete batia, negro embolava no chão, pau e pedra que pegavam era o que as mãos achavam sacudiam em Lampião — Chega, traz um armamento! Assim gritava o vigia, traz a pá de mexer doce lasca os ganchos de caria, traz o birro de Maçau, corre vai buscar um pau na cerca da padaria. Lucifer mais Satanás vieram olhar do terraço, todos contra Lampião de cacete, faca e braço, o comandante no grito dizia: — Briga bonito negrada, chega-lhe o aço. Lampião pode apanhar uma caveira de boi sacudiu na testa dum, ele só fez dizer: — Oi! Ainda correu dez braças e caiu enchendo as calças mas eu não sei de que foi. Estava a luta travada já mais de hora fazia, a poeira cobria tudo negro embolava e gemia porém Lampião ferido ainda não tinha sido devido a sua energia. Lampião pegou um seixo e o rebolou num cão a pedrada arreventou a vidraça do oitão, saiu um fogo azulado incendiou-se o mercado e o armazém de algodão. Satanás com esse incêndio tocou um búzio chamando, correram todos os negros os que estavam brigando, Lampião pegou olhar, não viu mais com quem brigar também foi se retirando. Houve grande prejuízo no inferno nesse dia, queimou-se todo dinheiro que Satanás possuía. Queimou-se o livro de pontos, perderam seiscentos contos, somente em mercadorias. Reclamava Satanás: — Horror maior não precisa os anos ruins de safra e mais agora essa pisa Se não houver bom inverno tão cedo aqui no inferno ninguém compra uma camisa. Leitores, vou terminar tratando de Lampião, muito embora que não posso vos dar a resolução, no inferno não ficou, no céu também não chegou, por certo está no sertão. Quem duvidar nessa história pensar que não foi assim, querer zombar do meu sério não acreditando em mim, vá comprar papel moderno escreva para o inferno mande saber de Caim.

batendo ponto, e onde a confusão gera prejuízo de 600 contos na perda de mercadorias. Desviando o foco da análise da questão do negro, o que importa é o caráter épico que esta narrativa musical confere à batalha, e a reposição do mito de lampião que, afinal, não fica no céu nem no inferno, mas permanece no sertão. (GUTIERREZ, 2008, p. 46-47).

E no desfecho, coronel Horácio, com seus jagunços, desafia Antônio das Mortes para um ajuste de contas *diante da praça, diante da igreja e com a testemunha cega deste povo covarde que fica atrás das janela embaixo das cama! Antônio das Mortes! Se Deus vai ficar do lado de um criminoso, vai ficar do meu lado porque derramei menos sangue do que você! Apareça homem!* Mas quem aparece gritando e pronto para a luta é o professor. Ao que o coronel responde indignado marcando-lhe como anjo ruim.

Um errante desgraçado, que vem da cidade para semear a ideia de destruição. Estou lhe ouvindo peste! Estou lhe ouvindo anjo ruim!

Logo no início do confronto o narrador, cantando anuncia, *Antônio das Mortes chegou Mata-Vaca correu com medo de seu facão, misericórdia meu Deus.*

Antes porém temos o seguinte diálogo entre Antônio das Mortes e o professor:

Professor — *Tudo bem Antônio, eu divido o inimigo contigo, só que você briga com sua valentia e eu brigo na tua sombra.*

Antônio das Mortes — *Isso não professor, lute com a força das suas ideias, que elas valem mais do que eu.*

E na luta de facão entre Antônio e Mata-Vaca, o cordel *a chegada de Lampião no inferno*, retoma a narração. Mata-Vaca joga o facão pega um revólver e dispara contra Antônio, o que dá início a uma *mise-en-scene* típica do *western* hollywoodiano. Ao final do conflito, Laura é atingida e cai nos braços do professor, Negro Antão chega em um cavalo e enterra uma lança no peito do coronel, simbolizando aqui a própria luta de São Jorge contra o dragão da maldade que, neste fim, adere suas características ao proprietário rural. Negro Antão circula a cena junto com Santa, na garupa de seu cavalo, puxado pelo padre. O professor fica com Laura nos braços, com a morbidez já apresentada na morte de Matos.

Por fim, o cordel que indicava que Lampião não possuía lugar nem no céu nem no inferno, sendo obrigado a vagar pelo sertão, dá lugar à trilha de Antônio das Mortes devolvendo o também para um não lugar (porém sem a mítica de Macunaíma, que vira estrela), ele é devolvido para o mesmo chão da impossibilidade e da modernização conservadora que ao final se apresenta no letreiro de um posto de gasolina *Shell*. Antônio

caminhando lentamente pela beira da estrada, se redime mas continua impossibilitado de participar de qualquer classe ou grupo.

Jurando em dez igreja

Sem santo padroeiro

Antônio das mortes

Matador de cangaceiro

O dragão inicialmente é Antônio das MorteS assim como S. Jorge é o cangaceiro. Porém, depois, o verdadeiro dragão é o latifundiário, enquanto o Santo Guerreiro se transforma no professor quando pega as armas do cangaceiro e Antônio das MorteS. Um suma, eu queria dizer que tais papéis sociais não são eternos e imóveis, e que tais componentes de agrupamentos sociais podem mudar e contribuir para mudar, é só que entendam onde está o verdadeiro Dragão.

A revolução brasileira só será possível com o encontro das mentalidades místicas e não politizadas como Antônio, e da tomada de consciência dos camponeses e dos negros analfabetos. Porque o povo tem necessidade da clareza política que a vanguarda intelectual pode lhe dar. No final do filme, estão Antônio e o professor lutando, porque o primeiro recebendo as armas das mãos da Santa se faz herdeiro da tradição popular, e o segundo pegando as armas do cangaceiro, antropofagiza o patrimônio da luta popular (ROCHA, 1981, p. 124).

Assim, o salto significativo em termos da utilização de uma estética nacionalista nos filmes de Glauber Rocha da década de 1960, será dado pela inserção — do que poderíamos chamar de “segunda fase” do nacionalismo brasileiro — da música de Marlos Nobre, que parece ter conseguido melhores soluções na utilização da matéria rural na forma de suas obras, talvez por ele próprio ser pernambucano e ter uma relação mais direta com a música tradicional de sua região. O que quero afirmar aqui é que a relação entre matéria popular e forma erudita, em Marlos Nobre nos parece mais equilibrada que em Villa-Lobos e os outros compositores de sua geração.

CONTRAPONTO II

O nacionalismo musical no Brasil: o dilema entre o popular e o nacional

Há uma tradição que se pode observar na maioria dos projetos culturais e políticos de intelectuais ou de grupos de intelectuais que considera o poder do Estado no Brasil como o poder histórico por excelência. Esta concepção vai determinar, de uma maneira muito acentuada, não apenas o lugar do intelectual, mas a própria visão que ele tem de si mesmo, da sua função e de sua relação com a sociedade: o Estado realiza a história; o homem só é histórico na medida em que participa do Estado ou de um projeto de Estado (NOVAES, In: SQUEFF, 1983, p. 9).

Se tomarmos a perspectiva de Adauto Novaes, em sua apresentação do texto de Ênio Squeff, *Reflexões sobre um mesmo tema*, o governo de Getúlio Vargas pode ser considerado autoritário e absoluto. Como uma invenção abstrata e intelectualizada, o nacionalismo no Brasil serve a quem? Claro que por trás desta pergunta há um impasse do qual não pode se escapar de modo ingênuo. O Estado como "teologia laicizada", nos dizeres de Novaes, torna-se um Espírito Absoluto e incorpora, assim como incorpora a tudo o que se diga, o discurso nacional e mais, "o que importa é que o Estado e o poder saem ganhando na sua 'realidade substancial'. Povo e nação tornam-se momentos objetivos ou símbolos de uma ideia" (NOVAES, In: SQUEFF, 1983 p. 9). Desse ponto de vista, segundo o autor, a subjetividade e riqueza da cultura se perde e tudo passa a ser e ter requintes de uma grande apologia ao nacional, perde-se o indivíduo pois torna-se parte de um todo maior do qual não participa realmente, cooptado, torna-se símbolo e não pode mais dizer nada sobre si mesmo:

Operação diabólica e eficiente que faz com que o desejo não recaia sobre um objeto real — a própria cultura — mas sobre um sentimento externo e abstrato. Assim, nos projetos de cultura nacional-popular, determinada cultura — a negra, por exemplo — perde a relação com o seu tempo e sua história; perde ao mesmo tempo o desejo de progresso consciente e voluntário; perde enfim, o próprio ato de revelar-se a si mesma e aos outros. Ganha-se por outro lado, uma identidade cultural, construída de fragmentos de representações colados pela linguagem de interesse para produzir a "síntese" regulada e unificadora que torna cada vez mais imprópria a diferença, a distorção, o enigma e a revelação do novo. Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que somos todos iguais (NOVAES, In: SQUEFF, 1983, p. 10-11).

Uma outra perspectiva é a de que o regime de Vargas operou a aplicação de controles institucionais já existentes não modificando estruturalmente os hábitos políticos vigentes. Para CODATO (2011), em *A sociologia política brasileira em análise*, "O coronelismo e sua base econômico-social, o latifúndio, permaneceram para garantir a reprodução do sistema de dominação rural. O corporativismo, que não foi inventado pela ditadura, foi

mantido para promover a reestruturação do universo das elites" (CODATO, 2011, p. 275). O populismo serviu para o aumento do prestígio de Vargas, sob a alcunha de "pai dos pobres", através da utilização dos símbolos nacionais, fazendo dele um competente manipulador e representante das massas urbanas. Segundo VELLOSO (1987), no texto *os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*, a estrutura de poder patriarcal e a posição periférica, com grande contingente de analfabetos, contribuíram para que os intelectuais brasileiros assumissem o papel de agentes da consciência e do discurso. Sentindo-se consciência privilegiada do "nacional" eles constantemente reivindicaram para si o papel de guias, condutores e arautos:

É a partir da década de 30 que eles passam sistematicamente a direcionar a sua atuação para o âmbito do Estado, tendendo a identificá-lo como a representação superior da ideia de nação. Percebendo a sociedade civil como corpo conflituoso, indefeso e fragmentado, os intelectuais corporificam no Estado a ideia de ordem, organização, unidade. Assim, ele é o "cérebro" capaz de coordenar e fazer funcionar harmonicamente todo o organismo social. Apesar das diferentes propostas de organização apresentadas pelos intelectuais ao longo das décadas de 20 e 30 — jurídica (Francisco Campos), econômica (Azevedo Amaral), espiritual (Jackson de Figueiredo) — todas convergem para um mesmo ponto: a solução autoritária e a desmobilização social (VELLOSO, 1987, p. 3).

No caso da busca de uma música nacional esse desejo de poder do intelectual chega mesmo ao limite da utilização da arte como ferramenta de cooptação e controle das massas. Esses dizeres podem ser ilustrados com uma carta de Heitor Villa-Lobos a Getúlio Vargas na qual o compositor coloca-se à disposição do governante para um projeto de nação baseado na disciplina e entendimento cívico e social a partir da música e de um projeto de educação musical para o povo brasileiro.

Vossa Excelência julga difícil estabelecer disciplina entre o povo em nossas eleições, não? Tenho uma proposta. Sou capaz de produzir esta disciplina, e com ela o entendimento cívico e social bem como a noção de reponsabilidade no mesmo sentido. Posso realizar por meio da minha arte o que Vossa Excelência talvez não consiga com seus soldados (VILLA-LOBOS *apud* DOWNES, 1969, p. 192).

Se a tentativa de definição do nacionalismo em âmbito geral é das mais complexas, na música essa abordagem se transforma em um arriscado labirinto. Para iniciarmos essa questão precisaremos tratar das diferenças entre o nacionalismo como vertente estética que

tomou conta de vários países no início do século XX e do caso específico brasileiro que, além de todo o interesse e força do Estado a forjar essa identidade nacional, possui manifestações musicais nativas, indígenas, que não foram abarcadas pelas teorias e estruturas musicais tradicionais disponíveis à época da qual estamos tratando. Antes de abordarmos as questões nacionais no Brasil faremos um breve esboço sobre a situação do nacionalismo na Europa, tomando o universo da música privilegiadamente para nossa análise.

O surgimento do nacionalismo europeu

ANTOKOLETZ (1992) em *Twenty Century Music* contextualiza a crise pela qual passava a Europa no período de emergência dos nacionalismos que irão influenciar diretamente essa tendência no Brasil. Durante a transição entre os séculos XIX e XX, a interação entre elementos das músicas não ocidentais e o novo vocabulário harmônico de compositores franceses e russos estabeleceram as bases para uma linguagem musical, sob muitos aspectos, oposta ao ultra-cromatismo alemão do período de Richard Wagner e Richard Strauss que, no caso de Wagner, coincide com a unificação da Alemanha levada a cabo por Otto Von Bismarck. Ambos, Bismarck e Wagner possuíam um projeto nacionalista muito bem definido, respectivamente nos campos político e cultural, envolvendo a identidade da nação alemã.

As condições políticas do período anterior a Primeira Grande Guerra fizeram com que, após a derrota de Napoleão III por Bismarck na guerra Franco-Prussiana de 1871, a Prússia se tornasse um império unificado. Essas condições, de certo modo, também contribuíram para o embotamento de um nacionalismo musical alemão. Novas alianças políticas foram formadas e as hostilidades internacionais polarizaram-se entre a Tríplice Aliança (Prússia, Império Austro-Húngaro e Itália) e a Tríplice Entente (Rússia, França e Inglaterra). Desde os tempos de Pedro, o Grande, no século XVIII, a Rússia interessava-se pelos modelos culturais e políticos da Alemanha, mas, com o aumento das tensões no final do século XIX, passou direcionar-se para a França e para uma nova e recíproca relação. A longa hegemonia estabelecida pela Alemanha na Europa começou a ser desafiada pelo crescente sentimento nacionalista na Rússia e pela nova era de mudanças artísticas na

França. Este surgimento de interesses nacionais acabaram por gerar um enfraquecimento da esfera de influência musical alemã na Europa.

FUBINI (1970, p. 124), em *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*, alerta para a ideia de que o nacionalismo na música alemã esteve vinculado, desde meados do século XIX, à ideia de *Gesamtkunstwerk*, conceito de obra de arte total que, embora efetivada por Wagner, já era antevista por Carl Maria Von Weber alguns anos antes e que previa a perfeita fusão entre música e poesia:

Este melodrama — escreve Weber em seu ensaio sobre a *Undine*, de Hoffmann — que a Alemanha espera, será uma obra de arte completa em si mesma e as distintas artes que contribuirão para sua criação, fundidas entre elas, desaparecerão como contribuições isoladas e reaparecerão para formar este novo mundo (FUBINI, 1970, p. 125).

Dentro deste contexto da obra de arte total com características nacionais, temos a questão do surgimento da estética⁴¹ como disciplina autônoma e a colocação de Enrico Fubini, recorre à ideia de que a crítica de Weber à ópera *Undine*, do músico e teórico E. T. A. Hoffmann, discute em realidade os desdobramentos do conceito inerente à ideia de romantismo. Para Hoffmann, dentre todas as artes, a música é aquela que irá incorporar o princípio romântico da maneira mais pura, “revelando ao homem um reino desconhecido que nada tem a ver com o mundo dos sentidos, um reino do inefável, do incomensurável, do infinito” (VIDEIRA, 2010, p. 92), antevendo a ideia de obra de arte total. Nesse período a música instrumental surge como a verdadeira arte romântica, fato que alguns anos após será modificado por Wagner com o conceito de *Gesamtkunstwerk*. Hoffman, citado por Videira, propunha:

Ela é a mais romântica das artes — poder-se-ia quase dizer: a única

⁴¹ Em sua *Crítica da Razão Pura*, editada em 1781 e portanto algumas décadas antes, Kant aponta para a discussão da forma e apresenta o estado da discussão sobre o conceito de estética do período. “São os alemães os únicos que atualmente se servem da palavra *estética* para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Essa denominação tem por fundamento uma esperança malograda do excelente analista Baumgarten, que tentou submeter a princípios racionais o julgamento crítico do belo, elevando suas regras à dignidade de uma ciência. Mas esse esforço foi vão. Tais regras ou *critérios*, com efeito, são apenas empíricos quanto às suas fontes (principais) e nunca podem servir para leis determinadas *a priori*, pelas quais se devesse guiar o gosto dos juízos; é antes o gosto que constitui a genuína pedra de toque da exatidão das regras. Por este motivo é aconselhável prescindir desta denominação ou reservá-la para a doutrina que expomos e que é verdadeiramente uma ciência seja (assim nos aproximaríamos mais da linguagem e do sentido dos antigos entre os quais era famosa a distinção do conhecimento em *aisthetà kai noetá*), [ou partilhar a designação com a filosofia especulativa e entender a estética, ora em sentido transcendental, ora em significação psicológica]” (KANT, 1997, p. 62-63).

puramente romântica. A lira de Orfeu abriu as portas do Hades. A música abre ao homem um reino desconhecido; um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior dos sentidos que o circunda, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para se entregar ao indizível [*Unaussprechlichen*]. Quão pouco os compositores de música instrumental reconheceram essa essência característica da música, ao tentar representar aqueles sentimentos determináveis, ou até mesmo acontecimentos, tratando de maneira plástica a arte que é a mais oposta às artes plásticas! (HOFFMANN, *apud* VIDEIRA, 2010, p. 92).

Para Hoffmann, não só os compositores do século XIX, mas muitos do século anterior já apresentavam em suas obras o ideal romântico. Utilizando paráfrases poéticas, descreve o caráter das obras de Haydn, Mozart e Beethoven, definindo algumas das características do Romantismo manifestadas na música. Haydn apresentara um desejo melancólico, Mozart inserira em suas obras um pressentimento do infinito e que colocaria o ouvinte num anseio indizível, a música de Beethoven provocara a dor do anseio infinito e que esta, seria essência mesma do Romantismo.

Opostamente à ideia de Hoffmann exposta acima, após a revolução de 1848, grande parte dos intelectuais e artistas tiveram suas expectativas frustradas às transformações político-sociais esperadas. Wagner, engajado nos movimentos revolucionários, travou contato com a filosofia de Schopenhauer somente após a derrocada que nublou as tentativas de transformações políticas e sociais da Alemanha. Nietzsche e Wagner compartilhavam das mesmas paixões quando se conheceram: a música e a filosofia pessimista de Schopenhauer. Essa relação foi, principalmente entre os anos de 1869 e 1872, particularmente intensa. Segundo Beckenkamp, no texto *Seis Modernos*,

A década de 1850 é marcada por um grande pessimismo da parte de todos aqueles que acreditavam na possibilidade de uma transformação radical da sociedade: clima ideal para a recepção da obra de Schopenhauer, este pessimista sem trégua, que terá a partir de agora seus leitores e continuadores. Na obra de Wagner, este pessimismo deixará marcas profundas sobretudo em *O Anel do Nibelungo* e no *Parsifal*, portanto nas últimas obras do dramaturgo. Na década de 1840, no entanto, o ideário de Wagner encontrava-se muito mais próximo de Feuerbach cujo humanitarismo compartilha. A ideia feuerbachiana de um desenvolvimento global das potencialidades do homem leva Wagner à concepção de uma obra de arte global, cujo programa elabora em escritos como *Opera e Drama, uma comunicação a seus amigos* e *A obra de arte do futuro*, cujo título faz eco a uma obra de Feuerbach, *Princípios da filosofia do futuro* (1843). A obra de arte global deveria superar a tendência moderna à divisão e fragmentação da percepção voltando a articular numa só obra música, drama, dança, mito, etc. (BECKENKAMP, 2005, p. 121-

De certo modo, a *Gesamtkunstwerk*, dominante no pensamento Wagneriano, justificava teoricamente a crença, herdada do Iluminismo através de Rousseau e Kant, na origem comum da música e da palavra na linguagem primitiva. Esta origem comum remete ao fato de que, na filosofia, a questão do nacionalismo teria surgido pouco tempo antes, com Hegel, já no período romântico. Sendo assim, de certo modo, a questão nacional estaria vinculada à questão linguística e desse modo também às questões musicais, uma vez que texto e música são essenciais para a compreensão do ideal romântico de compositores como Wagner, preocupado não só com a representação da nação, mas também com a invenção e perpetuação de uma tradição musical⁴², que iria culminar no racionalismo exacerbado na corrente da música serial no início do século XX. Segundo o musicólogo italiano Marcello Piras:

A música serial floresceu na *finis Austriae*, era o retrato deste país e espalhava suas alucinações contagiosas. Expressava uma vontade de dominação sobre o homem e sobre a matéria sonora baseada numa racionalidade irracionalmente extrema, disposta a aderir a qualquer princípio como se fosse uma ordem indiscutível, com coerência absoluta, até as últimas consequências: o instinto de morte e de destruição que aquela cultura traz em si desde antes de Teutoburgo. Trata-se, enfim, da ideia metafísica da *Urpflanze* goethiana, aplicada a tudo: desde o cálculo das aposentadorias até os quartetos de cordas, desde a criação das vacas à porcentagem de cobre no bronze dos lampiões das ruas de Viena (PIRAS, Prefácio, In: SIQUEIRA, 2011).

Música e filosofia estariam entrelaçadas nas questões da língua, da ideia de nação e na concepção estrutural da obra de arte total. Hegel chama a atenção para a quebra da unidade linguística, verificada na época moderna e declara expressamente a questão de que uma ciência pertence verdadeiramente a um povo quando este a possui em sua própria língua: "A quebra da unidade linguística é uma componente inelutável da formação das nações e, antes destas, não poderia haver filosofias nacionais" (PROTA, PAIM e RODRIGUES, 1999, p. 295).

⁴² Este parece ser um traço perene na cultura musical alemã. Se pensarmos em Schoenberg e a criação do sistema dodecafônico, a intenção também estava relacionada a manutenção da supremacia da música alemã, no sentido de garantir ferramentas estéticas que permitissem a continuidade de uma tradição.

Enquanto os estilos do romantismo tardio continuavam a exercer forte influência na Alemanha e Áustria no século XX, diz ANTOKOLETZ (1992), reações ao idioma ultra cromático desses estilos causaram, por parte de muitos compositores, a busca veemente por novas matrizes e por novas linguagens e estilos musicais. Demandas nacionalistas induziram os compositores a um olhar para a música do leste europeu (assim como para a França) e suas próprias riquezas literárias, artísticas e folclóricas. Assim, no final do século XIX e início do século XX, três forças musicais divergentes prevaleciam: o romantismo tardio alemão, nas figuras de Wagner, Strauss, Bruckner e Mahler; os novos estilos nacionais, primeiramente evidentes na Rússia e logo espalhando por outros países; e o novo estilo francês de composição percebido nas singulares abordagens de Debussy e Satie.

Deste ponto em diante, começamos a estabelecer algumas relações entre esta fase do nacionalismo inspirado no folclore e a estética presente na trilha sonora dos filmes de Glauber, pois o cineasta irá reconstruir o mesmo caminho ao colocar, ora em contraposição ora em justaposição, a transmutação erudita da música do povo e a própria manifestação popular tradicional. Assim, Villa-Lobos herda desta tradição nacionalista europeia sua técnica composicional, com uma trajetória parecida à dos próprios compositores europeus. Assim, as frases modais e pentatônicas encontradas na música de Debussy poderiam ser atribuídas a uma influência indireta do folclore russo através dos nacionalistas; Mussorgsky principalmente. De modo parecido, os primeiros trabalhos de Stravinsky revelam sua origem também na música folclórica russa, parcialmente influenciado pelos nacionalistas anteriores, mas com ênfase muito maior nas raízes folclóricas de seu país (muito maior do que a ênfase folclórica possível na música de Debussy)⁴³. Evidências documentais revelam uma conexão direta de Stravinsky com a etnologia e revelam um vínculo comum na inclinação para as construções musicais baseadas no uso das escalas pentatônicas e construções modais da música folclórica que viriam a formar a base de uma harmonia não funcional, estabelecendo um novo tipo de tonalismo.⁴⁴ De modo semelhante, o Villa-Lobos presente em *Deus e o Diabo* e em *Terra em Transe*, recebe a influência de Bach, Debussy, Stravinsky e da música popular urbana carioca, especificamente o Choro.

⁴³ Sobre a influência comum do folclore russo na música de Stravinsky e Debussy, ver: *Musikblätter des Anbruch*, Viena, 3/5, 1921, p. 87-90.

⁴⁴ Sobre as questões referentes à música modal e tonal ver capítulo sobre a análise da trilha sonora de *Deus e Diabo na Terra do Sol*.

O rompimento com a música alemã, portanto, conduz a duas orientações tonais extremas no início do século XX. O ultra cromatismo de Wagner, Bruckner e Mahler converteu-se em um cromatismo mais dissonante em certos trabalhos de Strauss e, finalmente, no expressionismo atonal e posteriormente serial da segunda escola de Viena com Schoenberg e seus discípulos, dos quais a influência aparecerá em *Ukrinmakrinkrin* de Marlos Nobre em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Ao mesmo tempo, o modalismo pentatônico/diatônico, que formam a base da música folclórica de várias nações, foi transformado em um novo tipo de construção escalar modal com a utilização principalmente das escalas de tons inteiros e octatônica. Essas interações são comumente encontradas na música de Debussy, Scriabin, Stravinsky, Bartók, Kodaly, Ives, Villa-Lobos e outros compositores de verve nacionalista. A emergência desses novos sistemas de organização das alturas⁴⁵ promoveu, conseqüentemente, uma crescente autonomia da abordagem métrica e rítmica nos procedimentos composicionais utilizados. Com a dissolução das funções tonais tradicionais, nas quais o conceito básico de consonância e dissonância era inextricavelmente vinculado à regularidade métrica, uma nova liberdade rítmica tornou-se possível. Compositores utilizando as matrizes da música folclórica, principalmente orientais (leste europeu, Rússia, Ásia e África), introduzem a irregularidade de tempos, característico de danças, quando em utilização no tempo estrito (*tempo giusto*) e um estilo vocal livre (*parlando rubato*), quando em sua utilização em trechos de maior flexibilidade métrica. No Brasil, como veremos abaixo esta tentativa de utilização do folclore data do século XIX, com a utilização de um Lundu pelo compositor alemão Sigismond Neukomm.

Muitas das divergências musicais do início do Século XX podem ser vistas como diferenças fundamentais nas esferas social, política e musical que opõem a cultura germânica às outras culturas. Essas divergências serão cruciais para o entendimento da música feita no Brasil no mesmo período, pois, com a relação de dependência estética brasileira das produções europeias, esta, também será marcada pela crise entre a influência musical

⁴⁵ A organização do parâmetro musical "altura" relaciona-se com modos de disposições intervalares no âmbito de um sistema. O sistema tonal, por exemplo, baseia-se no fato de que existem 12 semitons no interior de uma oitava (intervalo padrão de retorno do primeiro som gerador da sequência), que são dispostos de forma diatônica, a partir de tons e semitons, com uma sequência fixa de intervalos: T-T-st-T-T-T-st (T - tom, st - semitom), sendo nesse modelo o semitom a menor distância possível. Os árabes ou hindús, por exemplo, possuem outros sistemas de divisão intervalar da oitava.

tradicional do romantismo alemão e, de certo modo também Debussy — que em nossas terras era bem aceito — e a revolução que Stravinsky promovia, já em sua estadia francesa e que influenciou diretamente Villa-Lobos. Neste período, as tendências estéticas nacionais surgiram com muita força e inúmeras vezes entraram em diferentes tipos de conflito de acordo com o país de origem. Na Itália, por exemplo, alguns compositores guerreavam contra a influência de uma "sereia além dos Alpes"⁴⁶ referindo-se à estética de Claude Debussy. Já no Brasil, bastante influenciados pela cultura francesa, muitos dos compositores que aqui produziam no mesmo período, inclusive Villa-Lobos, tomavam Debussy como um compositor modelo. Após sua primeira estadia em Paris, de 1923 a 1924, Villa-Lobos entraria em contato com a música de Igor Stravinsky o que iria alterar sobremaneira sua forma de compor. De fato, o sucesso de Stravinsky em Paris foi estrondoso e nesse período já se sustentava por mais de dez anos. Atrelado à Companhia de Balés Russos de Sergei Diaghilev, a música de *Pássaro de fogo* estreado em 1910 obteve um grande sucesso e já utilizava temas do folclore russo. "O *Pássaro de fogo* fez com que o compositor se tornasse repentinamente célebre aos 28 anos e fosse alçado à posição de estrela da cena musical parisiense" (GUÉRIOS, 2003, p. 129). Esse sucesso segue em 1911 com *Petrushka* e a grande revolução ocorreria em 1913 com *A sagração da primavera*. De fato, após as revoluções musicais operadas por Stravinsky na *Sagração*, a ruptura de Debussy já não se sustentava como tão ousada. Como observa a pesquisa de Gil Jardim,

Heitor Villa-Lobos tinha motivos de sobra para se identificar com o que ouvira, sobretudo porque já conhecia a obra de Stravinsky por intermédio de partituras, como atesta a cópia de *Pribautki*. Seu contato com Arthur Rubinstein, durante os anos que antecedem a sua primeira viagem a Paris, é outra hipótese a ser considerada, pois muitos dos seus procedimentos composicionais guardavam enorme correspondência com gestos stravinskyanos.

Nesse primeiro período de Igor Stravinsky, é muito forte a presença de raízes populares em sua obra, como as que encontramos na *Berceuse*, no quadro final de *L'Oisueau de Feu* e em *Petruschka* obra em que o compositor já demonstrava domínio de seus meios mais pessoais, sobretudo no uso peculiar da politonalidade. Essas raízes populares estão presentes também em *Le Sacre du Printemps*, o ponto máximo da habilidade stravinskyana no trato da policromia e da polirritmia, que, aliás, foram desenvolvidas com espantosa rigidez no exíguo período de três anos,

⁴⁶ Giacinto Sallustio, Ottorino Respighi e Alfredo Casella. Os três compositores trabalhavam sob uma estética neoclássica, enraizados na tradição germânica. Casella chegou a sugerir que a música italiana deveria resistir ao que ele chamou de "sereia além dos Alpes", referindo-se ao impressionismo francês. (SIQUEIRA, 2011, p. 49).

que vai desde *L'oiseau de Feu* até *Le Sacre du Printemps* (JARDIM, 2005, p. 60).

O nacionalismo musical brasileiro

Ao tentarmos diferenciar música nacional de música brasileira estaríamos gerando um problema epistemológico. Como seria possível haver distinção entre ambas? Como seria possível uma música brasileira que não fosse nacional e o contrário? Assim como acontece com a cultura de modo geral, na música temos a invenção incessante de uma identidade forjada, ora sobre preceitos políticos, ora sobre preceitos econômicos e mercadológicos, muitas vezes essas duas esferas se interpenetrando. No caso de uma música brasileira autêntica, genuína e perene, o (romanticamente) óbvio: a música dos índios, desde sempre. Isto corresponde dizer que, independentemente das construções intelectuais realizadas sobre esse terreno, se ocorreram modificações na música nativa, ocorreram porque a cultura dominante incidiu sobre praticamente todos. Se pensarmos em um conceito mais amplo de música brasileira teremos, assim como o querem alguns literatos, a ideia de que toda a música feita em nosso solo seria música brasileira. Nesse ponto, Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, aponta essa questão de forma interessante e, em realidade, dúbia:

E afirmando assim não faço mais que seguir um critério universal. As escolas étnicas em música são relativamente recentes. Ninguém não lembra de tirar do patrimônio itálico Gregorio Magno, Marchetto, João Gabrieli ou Palestrina. São alemães J. S. Bach, Haendel e Mozart, três espíritos perfeitamente universais como formação e até como caráter de obra os dois últimos. A França então se apropria de Lulli, Gretry, Meyerbeer, Cesar Franck, Honnegger e até Gluck que nem franceses são. Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velásquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um ruim que não é ruim propriamente, é um *ruim esquisito* para me utilizar numa frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe. Então na lírica de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Osvaldo, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicológico bem forte já. Que isso baste pra gente adquirir agora já o critério legítimo de música nacional que deve ter uma nacionalidade evolutiva e livre.

Mas nesse caso um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada de *universal* faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela

deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Strawinsky e Kandinsky (ANDRADE, 1973, p. 17).

No caso de uma música nacional a questão se torna bem mais complexa. Visto que este nacionalismo irá buscar seu material nas matrizes populares temos, além do elemento indígena em sua enorme diversidade e amplidão nas diferentes culturas nativas — que foram tomados como exóticos e acabaram pouco desenvolvidos pelos compositores nacionalistas da primeira metade do século XX — temos a influência da música africana que também possui seu universo específico e que, em nosso país, tomou diferentes conotações dependendo da região geográfica. Não podemos desconsiderar ainda o peso grande da influência europeia que, em muitos casos, atua em um nível subliminar, disfarçadamente, como se fora uma música tipicamente nossa. A influência desta última estará muito bem delineada quando abordarmos a questão de Heitor Villa-Lobos que, construindo uma música brasileira com vistas ao gosto europeu, lança mão inúmeras vezes, da própria música europeia transformada e devolvida pelos músicos populares do Rio de Janeiro ao velho continente como genuína música nacional, brasileira⁴⁷ (poderíamos pensar em Joaquim Antônio da Silva Callado e o próprio Ernesto Nazareth como precursores da antropofagia?).

Como veremos mais abaixo, a música popular urbana no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, se consolida a partir de uma base harmônica europeia, mais especificamente do romantismo e dos *lieder* alemães. Essas manifestações musicais urbanas do final do século XIX e início do século XX, apresentam estruturas harmônicas que condensam características próprias da música europeia, associadas a estruturas rítmicas próprias da tradição afro-brasileira (porém sem nenhuma, ou quase nenhuma, influência da música indígena). Portanto, é a rítmica que causa essa impressão, aos europeus, de uma música genuinamente brasileira. A ideia de que os músicos devolvem à Europa sua própria música — (erudita) transformada e, excetuando-se a questão rítmica, sem nenhuma novidade estrutural do ponto de vista harmônica ou formal — fica clara se tomarmos o padrão formal

⁴⁷ O choro seria oriundo dessa operação, ao combinar elementos da música europeia como a forma Rondó, a harmonia romântica e instrumentos propriamente europeus como a flauta, violão e piano, a rítmicas de origem afro-brasileira.

do choro que, além de sua própria estrutura harmônica baseada naquela do período romântico, possui também uma forma muito próxima ao *Rondó*.⁴⁸

É importante realizarmos uma ressalva e explicitar que as ferramentas para uma possível compreensão da música indígena — que mesmo não sendo livre de influências europeias, apresenta uma estrutura bastante diferente das manifestações da música urbana em questão — seria possível apenas a partir do período pós Segunda Guerra Mundial, já que em sua maioria essa música "nativa" circula a partir de elementos timbrísticos e ritualísticos que só poderiam ser melhor compreendidos com o desenvolvimento da etnomusicologia e da própria ascensão do timbre como elemento estrutural na segunda metade do século XX. Nossos compositores nacionalistas da primeira metade do século XX tinham dificuldades mesmo na aceitação de nossa música popular que se utilizava das estruturas melódicas e rítmicas mais tradicionais. Portanto, a situação da corrente nacionalista musical brasileira concomitante ao período da Semana de 1922, por exemplo, está em consonância à crítica que o compositor húngaro Béla Bartók fez a seus contemporâneos em relação a não compreensão das manifestações populares de sua região e que classificou como "da mais alta perfeição artística" ao referir-se à música do leste europeu. Desse modo, a maioria dos compositores nacionalistas brasileiros, conseguiam captar apenas uma parte das manifestações de cultura popular, lembrando que estas deveriam ser retrabalhadas pelo crivo musical erudito que obedecia às regras europeias, fossem elas de Wagner, Debussy ou de Stravinsky.

Esta ideia de retrabalhar a matéria popular em uma forma erudita irá permanecer e impregnar-se também na obra de Glauber Rocha, já que o cineasta trará esta questão da música para a cena segundo seu texto, já exposto anteriormente, coloca a necessidade de que a clareza política do povo deve ser dada pela vanguarda intelectual.

A revolução brasileira só será possível com o encontro das mentalidades místicas e não politizadas como Antônio, e da tomada de consciência dos camponeses e dos negros analfabetos. Porque o povo tem necessidade da clareza política que a vanguarda intelectual pode lhe dar. No final do filme, estão Antônio e o professor lutando, porque o primeiro recebendo as armas

⁴⁸ A forma do choro é por regra em três partes que se repetem da seguinte maneira: Parte A duas vezes, Parte B duas vezes, parte A uma vez, Parte C duas vezes, voltando a parte A uma vez e finalizando. A forma *Rondó* possui exatamente como característica o retorno a uma mesma parte, que torna-se uma espécie de "âncora" na percepção do ouvinte, toda vez que ocorre essa volta ao primeiro tema o ouvido se acomoda e compreende a estrutura da forma. Uma observação importante é que a forma *rondó*, na realidade, surge no período barroco, sendo portanto ainda mais antiga.

das mãos da Santa se faz herdeiro da tradição popular, e o segundo pegando as armas do cangaceiro, antropofagiza o patrimônio da luta popular (ROCHA, 1981, p. 124).

A crise apresentada em *Terra em Transe* é um bom exemplo deste curto-circuito entre o nacional e o estrangeiro. A ideia de povo está distante e a consciência de nós mesmos que eclode no filme irá gerar a crise de que nem o povo e nem o intelectual terão ferramentas para lidar, um com o outro (em um nível interno) e com o imperialismo (em um nível externo), fato que se consolidará no *Dragão*. Essa tônica será reafirmada inúmeras vezes e a partir dela traçaremos um grande e conhecido problema na construção das obras nacionalistas: o conteúdo da música popular, aparentemente dotado de um exotismo e ao mesmo tempo de certa pobreza – segundo o olhar erudito – em seu constructo (é exatamente isso o que fascina àquele que a persegue), era um conteúdo incompreensível aos intelectuais brasileiros do período.⁴⁹ Para contextualizar uma outra posição intelectual possível, apresentaremos a saída encontrada pelo compositor húngaro Béla Bartók, de que o próprio folclore continha em si a riqueza necessária, sem a necessidade de operações e encaixes eruditos para sua validação. A cultura popular deve ser válida *per si*.

Ele (Bartók) encontrou a justificação disso em sua descoberta de uma grande tradição musical, completamente estranha às regras clássicas, a de um folclore ainda bem vivo e de uma riqueza tão fabulosa que a existência inteira de vários pesquisadores do calibre de um Bartók, de Kodaly e de Lajtha não bastou para inventariá-lo. É preciso compreender bem que não temos, na França, nenhuma ideia do que é folclore (BARRAUD, 1968, p. 65).

⁴⁹ Este conteúdo afro-brasileiro foi utilizado como marca de exotismo em muitos casos, segundo o alerta do francês Darius Milhaud, músico que acompanhou a missão francesa no Brasil entre 1917 e 1919 e que via na música dos boêmios e chorões uma importante fonte para o rompimento com a estética passadista europeia. Durante esta visita, o compositor francês chamou a atenção dos compositores nacionais sobre a riqueza daquela música. Para que ocorresse a apropriação de uma música popular, mesmo que urbana e totalmente “europeizada”, foi necessário o olhar de um europeu. Darius Milhaud lamentava que os compositores brasileiros desvalorizassem o folclore musical do país e que, quando se utilizavam de temas populares, o fizessem de modo impregnado da velha cultura europeia: “Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através dos olhos de Wagner ou Saint-Saëns, se tem sessenta anos, ou dos de Debussy, se tem apenas 30” (Milhaud *apud* WISNIK, 1983, p. 45). O curioso aqui é que Milhaud, ao se referir ao “elemento indígena”, está se referindo às músicas urbanas do Rio de Janeiro do início do século XX, ou seja, há uma confusão generalizada e uma completa ausência de pesquisa etnográfica em relação à nossa música tradicional e mesmo um aparentemente desconhecimento do folclore. Lembramos que Béla Bartók e Zoltán Kodaly, nesse período, já haviam recolhido e catalogado um sem fim de materiais musicais das culturas tradicionais do leste europeu.

Sobre essa determinação estrangeira do que seria ou não música brasileira, Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, alerta para a complexidade de nossa constituição cultural e de como seria problemática a tentativa de um fechamento do ponto de vista europeu:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populário brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. O ameríndio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua ameríndio e não brasileiro. O que evidentemente não destrói nenhum dos nossos deveres para com ele. Só mesmo depois de termos praticado os deveres globais que temos para com ele é que podemos exigir dele a prática do dever brasileiro (ANDRADE, 1962, p. 15).

O nó da questão é dado por esse trecho do texto de Mário de Andrade, "O artista tem só de dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística (...)". É possível aqui, pela característica de sua pesquisa e pelas intenções normativas de uma possível estética "Andradeana", o paralelo com Bartók. A contraposição à fala de Mário de Andrade é colocada pelo compositor húngaro da seguinte maneira:

Estou convencido de que cada uma de nossas melodias populares no sentido estrito da palavra, é um verdadeiro modelo da mais alta perfeição artística. No campo das formas simples, considero-as obras mestras, exatamente como no campo das formas complexas o são uma fuga de Bach ou uma sonata de Mozart. Mas sua concisão e seu insólito modo expressivo constituem justamente os elementos que as fazem de difícil efeito sobre a média dos músicos ou dos fanáticos pela música... A música popular ensina a essência da expressão, ou seja, substancialmente, justamente aquilo que nós buscávamos depois da prolixa expansividade da época romântica (BARTÓK *apud* MENEZES, 2002, p. 272).

Essa percepção sobre a música popular ou folclórica como a saída para o impasse na criação de uma nova linguagem que fosse, ao mesmo tempo, de cunho nacional, tratada

como “grande arte” e que pudesse ter inserção nos meios eruditos europeus tem sua origem no século XVIII, quando a produção musical brasileira possuía ainda um caráter utilitário, religioso ou profano. Mesmo a música religiosa que tentava manter o cânone europeu utilizava recursos da música popular (como danças) para uma maior penetrabilidade. Começa a ocorrer a partir desse período a afirmação de uma música erudita e, conseqüentemente, a cisão entre esta e a música popular no Brasil:

A distinção entre arte popular e arte erudita de que falamos será agora marcante: de um lado a música do povo, que caminha para a nacionalização de seus elementos constitutivos e de suas formas, de outro a música erudita, primordialmente religiosa, que retoma com todo o vigor os grande modelos europeus, sem maiores características nacionais (NEVES, 1981, p. 15).

Não será diferente no Cinema Novo, a questão popular será trazida em termos parecidos com os da Semana de 1922. Se retomarmos a abordagem de Mário de Andrade, perceberemos uma crise que está presente na forma de *Deus e o Diabo*, de certo modo mais resolvida em *O Dragão da Maldade* (por ser Marlos Nobre um compositor de uma segunda fase do nacionalismo, na qual as questões de Forma e conteúdo já estavam mais amadurecidas), se escancaram em *Terra em Transe*, quando Paulo Martins tapa a boca de um popular e pergunta para a câmera: *este é o povo?* Como reconhecê-lo sem a fantasia da idealização, forjada pela razão política europeia? O conceito que permanece como chave de leitura nos filmes é a de que “fora do rural, não há salvação”, uma clara retomada da pesquisa etnográfica realizada por Mário de Andrade, sem a qual a etnografia brasileira estaria em um estágio ainda mais precário e subdesenvolvido. Com o cinema de Glauber Rocha, nos filmes analisados, ocorre algo parecido. A matéria sertaneja é o motor principal da beleza (entendida aqui da maneira mais clássica possível, sublimação) a força está na faces rústicas, nas vozes rústicas, nos textos de cordel que trazem as referências ao medievo ibérico. A crise é representada exatamente na dificuldade de apropriação pelo intelectual, deste substrato cultural que foge, como está explícito em *Deus e o Diabo* e em *O Dragão da Maldade* do racionalismo europeu. Em *Terra em Transe*, não há o rural, portanto o intelectual só consegue enxergar o lado no qual a cultura popular luta de forma mais fraca. Os códigos da cidade, naquele período, ainda não estavam totalmente assimilados, o êxodo rural-urbano, ainda em ascensão, comprovaria que o povo tripudiado por Paulo Martins, estava deslocado de seu território, herdando códigos de honra que, como vemos na figura de Antônio das

Mortes, não seriam tão válidos em território urbano. Talvez por essas questões, a música de *Terra em Transe*, apresenta uma amplificação tão grande das alegorias presentes nos personagens. Não há uma adesão música-cena, tão clara quanto há nos filmes em que o nacional está vinculado ao rural.

A influência da música popular urbana e o surgimento do samba

Esta relação entre a influência da música popular urbana e o surgimento do samba será apresentada como um meio de ligação entre os conceitos do nacionalismo musical, principalmente aquele desenvolvido por Villa-Lobos e que está presente nos dois primeiros filmes analisados, e a citação de vários trechos de Sambas (urbanos), presentes em *O Dragão da Maldade*. Se em *Deus e o Diabo* temos já uma presença da música urbana no acompanhamento da *Bachianas* nº 5, em *Terra em Transe* temos a batucada da escola de Samba como representação da festa popular e sua música, assim como a cooptação desta festa pelo aparato publicitário dos políticos. Portanto, temos nos três filmes a representação de uma música popular, autêntica, rural — nas cenas de manifestações religiosas e nos cantadores, rapsodos — mas também temos uma outra instância de música popular que pertence ao mundo urbano e, porque não dizer, moderno. Se em Villa-Lobos, a influência, em certa medida oculta, é a do Choro (da transição entre o século XIX e o século XX), em *Terra em Transe*, o Samba já aparece como gênero musical urbano, consolidado e que transita facilmente pelos meandros da indústria fonográfica (talvez o maior índice de modernidade tecnológica em relação à produção musical na época). Em *O Dragão* esses fios se ligam de maneira crítica, satirizando, não só os personagens aos quais estes Sambas vinculam mas, também, realizando uma espécie de auto crítica ao demonstrar que também ele próprio, enquanto gênero, que surge rural e ritualístico, quando transposto para o ambiente urbano e moderno, perde sua consciência de coletividade, passando a veicular como autoral, individual e como produto vendável.

Analisaremos a seguir a situação da música popular na transição entre os séculos XIX e XX, procurando demonstrar como esta música se inscreve diretamente na questão social e racial.

A música que irá desabrochar o nacionalismo e, principalmente o nacionalismo de Heitor Villa-Lobos, na realidade é uma grande mistura da música europeia e da música de origem afro-brasileira. Essas manifestações desempenhariam, em um futuro próximo, importante papel na propaganda do Estado Novo e na divulgação da cultura brasileira para o exterior. É claro que em nossas terras a situação do músico autenticamente popular diferia bastante de seus, se é que podemos assim dizer, pares eruditos e o Samba, por exemplo, era tido como manifestação criminosa repreendida com força policial a qualquer custo.

Presos nas teias das concepções *clássicas* de um Estado universal e homogêneo, os autores de tais projetos de cultura sonham com a criação de um indivíduo que seja ao mesmo tempo a síntese de particularidade cultural com universalidade de seu discurso. Delírio cheio de conseqüências quando se sabe que tais teses sempre ganharam, ao longo de nossa história, força de palavras-de-ordem: o Estado, poder transcendente, não é apenas o lugar da obediência e da coesão da sociedade; mais que isso, torna-se o único lugar possível de realização do indivíduo. É lá que se manifesta a individualidade humana porque é lá que se atribui ao particular uma realidade e um valor universalmente reconhecidos (NOVAES In: SQUEFF, 1983, p. 9).

A influência da música europeia, que sempre esteve presente, seria absorvida aos poucos nas estruturas harmônicas e melódicas da música afro-brasileira. Se analisarmos os sambas de roda ou outras manifestações de origem rural, perceberemos a ideia de uma estrutura harmônica circular muito próxima ao modalismo, com melodias de âmbitos pequenos. Poderíamos compará-las às melodias dos cantos gregorianos da idade média (desconsiderando o recorte rítmico).

Na sua versão urbana, surge uma importante modificação estrutural em relação aos encadeamentos dos blocos sonoros e das melodias; há certa predileção, ainda no século XIX, por um discurso muito próximo aos compositores românticos europeus. O fato curioso é que, se em outros procedimentos, o samba aparenta certo “congelamento” temporal, como na questão rítmica, na questão harmônico/melódica o samba é praticamente sincrônico à música praticada na Europa no mesmo período. As melodias são amplas, com intervalos mais complexos (a isso, soma-se a rítmica sincopada, de influência africana) e a harmonia possui estrutura semelhante às dos *lieder* alemães.

Fora todo contexto das diferenças sociais, do negro e da forma mais livre de realização musical, diferenciando-a do contexto formal que caracteriza a música erudita, sob

quais aspectos restariam então a diferença entre o “erudito” e o “popular” nessa música surgida (da população marginalizada) na transição entre os séculos XIX e XX?

Essa diferença não se encontra na estrutura musical melódica e harmônica, uma vez que os materiais utilizados, no Samba como na música erudita europeia são muito próximos. A diferença crucial está na ideia de desenvolvimento. Os sambistas conseguem, em uma canção de aproximadamente 3 minutos, utilizar praticamente o mesmo material que um compositor erudito utiliza em uma sonata ou em um concerto. É o formato da canção, essa intrincada combinação *texto x música* que possibilita uma coerência tão precisa entre as estruturas musicais diversas emprestados da música europeia e, por isso mesmo, uma belíssima forma de transgressão musical que se associa aos temas da vida popular, a chamada temática do morro.

A partir do advento da gravação, o samba, que nunca fora do domínio escrito, passa a cristalizar-se como gênero. Isso se dá em um momento específico no qual a *belle époque*⁵⁰ ainda ditava as regras dos comportamentos da sociedade carioca, portanto, obedecendo a um código de condutas ditado pelo governo que repreendia quaisquer manifestações que guardassem resquícios das classes baixas. Essa repressão se inicia de modo mais veemente na reforma urbana de Pereira Passos, 1903-1906, e que já era arquitetada desde a virada do século XIX para o século XX, especificamente no final da administração de Campos Salles em 1902. A partir da possibilidade do crédito financeiro de Londres e a estabilidade política, o tão desejado “toque de civilização” concretizou-se. Sob seu sucessor, Rodrigues Alves, outro paulista fazendeiro de café e estadista conservador, as reformas urbanas iniciaram-se no Rio no mais perfeito estilo Haussmann, trazendo à cidade tropical sua aura de *belle époque*.

À luz da nova ética, tão almejada pelas elites, muitos dos comportamentos tradicionais eram agora mal vistos. Foi o caso do estilo de vida anti-convencional dos boêmios, cuja condenação transformou em vilão o instrumento musical que simbolizava a malandragem por excelência: o violão. Até então presença constante nas festas e bailes dos trabalhadores, o violão tornou-se alvo de campanhas da imprensa que encorajavam a polícia a confiscar os instrumentos dos violeiros da cidade (PAMPLONA, 2003, p. 67-68).

⁵⁰ Luiz Edmundo, um dos cronistas do Rio, ironizou a admiração pelos valores e atitudes europeus que impregnavam muito fortemente as elites intelectuais e políticas da cidade. Segundo ele, todos acreditavam que “o que temos não serve pra nada”, e “só o que vem de fora é bom”. Mais do que isso, “só o que vem da França”.

A resistência e a manutenção do Samba ganharia na memória um lugar específico no qual era possível, no Rio de Janeiro pós reformas e códigos de condutas severos, realizar tal manifestação, neste momento já ampliada para vários tipos de “Samba”. Esse espaço encontrava-se na casa de Tia Ciata, uma negra, mãe de santo casada com um mulato, profissional liberal.⁵¹

A habitação – segundo depoimento de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.) na parte dos fundos, samba de partido alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada. Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso). Os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”), os sambas (onde atuava a elite negra da *ginga* e do sapateado) nos fundos; também nos fundos a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus “biombos” culturais da sala de visitas (noutras casas, poderia deixar de haver tais “biombos”: era o alvará policial puro e simples) (SODRÉ, 1979, p. 64).

De sua origem como gênero musical por volta de 1912⁵² a sua cooptação, pelo regime Vargas, como modo de divulgação e propaganda do governo na década de 1930, passaram-se quase vinte anos nos quais as manifestações musicais dos morros e a força policial que representava o poder atuavam uns e outros numa constante tensão quase sempre marcada pela violência física. Em realidade, o samba sempre esteve associado às classes mais baixas da população no início do século XX e era reprimido com força policial. O local geográfico no qual essa manifestação ocorria era restrito aos morros, uma vez que, paulatinamente, a

⁵¹ Segundo alguns pesquisadores, Tia Ciata teria nascido em 23 de abril de 1854 com o nome de Hilária Batista de Almeida. Era em sua casa que numerosos boêmios, músicos e batuqueiros eram recebidos e, dizia-se que um samba para alcançar êxito teria quase que obrigatoriamente passar pela casa de Tia Ciata e ser aprovado nas rodas de samba das festas. Seria justamente em sua casa, à Rua Visconde de Itaúna 117, em frente ao colégio Pedro II, na Cidade Nova, que o samba viria a ganhar forma. Várias composições eram criadas e cantadas em improviso, como é o caso do samba “Pelo Telefone”.

⁵² Antes de ser gênero musical, o samba é manifestação de cultura popular. Está inserido dentro de um ambiente rural e possui uma função social que musicalmente, muitas vezes, se mescla às práticas religiosas afro-brasileiras. Anacronicamente, a autoria só passa a ser requerida junto à primeira gravação, em 1913 (“Em casa de baiana” de Alfredo Carlos Brício). Já, como manifestação improvisada, uma vez que o improviso acontece “no tempo” o samba não era apreendido pela repetição exaustiva que a reprodução mecânica proporciona. Como toda música improvisada, sua memória é interna à própria *performance*. Essa dinâmica opera modificações que ocorrem naturalmente em sua estrutura, como manifestação da oralidade. A partir da gravação, o samba que nunca foi do domínio escrito, passa a se cristalizar como gênero.

classe média exclui e impossibilitou quaisquer manifestações desta população pobre, moradora dos morros, no asfalto.

Mas os morros estavam reservados quase que exclusivamente aos negros libertos e formavam uma realidade social à parte. Ali, os laços étnicos mais estruturados permitiam a criação de uma cultura mais homogênea. A religiosidade, a culinária, a capoeira e o batuque faziam parte de um todo quase indivisível. Tais posturas permitiam àquela população um grau de autonomia muito maior em relação ao resto da cidade, não obstante a precária situação de desemprego e privações. Tal grau de autonomia, sob o ponto de vista preconceituoso, seria considerado como a marginalidade (SIQUEIRA, 2012, p. 138).

O contraponto a essa situação começa a se dar a partir da década de 1930, com a cooptação do gênero em favor da propaganda governista de Getúlio Vargas, gerando um problema que perdura até nossos dias. A associação deste gênero como representação da música popular brasileira no âmbito mundial acabou por difundir uma falsa ideia do que seria a cultura musical brasileira e acaba por não representar de modo fiel a própria manifestação do samba que é por si plural, com inúmeros estilos e com uma fronteira movediça. Esta caracterização do Samba como retrato de uma certa classe e sua utilização populista é retratada de modo direto em *Terra em Transe*. No filme, as batucadas de escola de Samba, surgem como comemoração à vitória do candidato populista, Vieira e aponta já para uma total dessacralização da manifestação que atenderá muitas vezes aos interesses do mandonismo vigente, sem a força de resistência que estava tão presente no início do século XX. A experiência urbana e moderna também iria alterar as relações sociais dentro das comunidades e o Samba, antes foco de resistência cultural iria se transformar lentamente em *show business* moeda forte no plano da indústria do *entertainment* produzida para o turista estrangeiro. O que existe na realidade é um território "alargado", com suas fronteiras quase sempre ultrapassadas e modificadas por influências musicais e extramusicais como a atuação da mídia ou de programas governamentais como ocorreu na Era Vargas. Ainda hoje isso é visível se pensarmos na estrutura e demanda econômica gerada pelos desfiles das escolas de samba.

Portanto, em uma estrutura hierarquizada da sociedade nos primeiros anos do século XX, temos compositores eruditos que começam a se preocupar neste período com a criação de uma música autenticamente nacional; os compositores populares de marchas, lundus e maxixes compondo para teatro de revista e participando do jogo de influências gerados por

essas relações (ora o sucesso da música, ora o sucesso do teatro) e os músicos das classes mais baixas, que representavam e detinham o substrato do que viria a ser chamado de Samba. Excluídos de qualquer participação na sociedade urbana (o que a propaganda governista de Vargas irá negar), ao alçar o gênero a ícone de identidade nacional, realiza uma operação de camuflagem das desigualdades sociais, como se as discriminações, a violência praticada pelo poder público contra esses agentes culturais e a pobreza fossem obliteradas para dar lugar a um ideal de nação livre de conflitos. Neste ponto *Terra em Transe*, não mascara esses conflitos mas, ao contrário, os coloca em primeiro plano. WISNIK (1983) comenta sobre as relações com o contexto social, principalmente à época do Getulismo, de que na realidade os marginalizados irão traçar estratégias para a inserção e aceitação de sua arte através do mercado.

Curiosamente, a primeira estratégia, a dos dominados, vai encontrar seu canal de escoamento social no *mercado* de música nascente (e passa daí por todo um processo de afirmação e mistura, convertendo o modo comunitário primitivo de produção do samba num modo individualizado — com suas poéticas e seus melodismos de autor — e procedendo por uma verdadeira guerra de apropriações autorais na fase de corrida ao mercado).⁵³ A música popular negra, que tem seu lastro no candomblé, encontra portanto um modo transversal de difusão (a indústria do disco e do rádio); e as contradições geradas nessa passagem certamente que não são poucas, mas ela serviu para generalizar e consumir um fato cultural brasileiro da maior importância: a emergência urbana e moderna da música negra carioca em seu primeiro surto, que mudou a fisionomia cultural do país. Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o *ethos* folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações populares recalçadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade *outra*, investida de todos os meneios irônicos do *cidadão precário*, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania mas a parodia através de seu próprio deslocamento (WISNIK, 1983, p. 160-161).

O diabolus e a elegia ao capital

O Cinema Novo se colocava esta questão, este dilema e, curiosamente, Glauber acaba buscando uma música que contempla a mesma forma que o filme acabará tendo: uma música

⁵³ “Samba é que nem passarinho: é do primeiro que pegar” (frase famosa de Sinhô).

popular que revela, por exemplo no *Dragão da Maldade*, esta ironia, apontada por José Miguel Wisnik no texto acima, e a impossibilidade de sua participação na aldeia da música culta, reconhecida e desejada pelos intelectuais. As insistentes citações de músicas citadinas e consagradas pelo rádio, mostram, entre outras coisas, a faceta mais real da *modernização conservadora*. O mercado acaba se encarregando — com toda a crueldade e ganância intrínsecas a ele — da “re-popularização” desta música recalcada e evitada pelos criadores da música nacional “séria”. Neste ponto vemos uma espécie de quadro geral do que teria se tornado os projetos políticos culturais nacionalistas que, ao criar critérios de valoração estética sobre o que seria a verdadeira música do povo, acaba por esquecer de sua dinâmica renovadora, de fácil adaptação, e a relega à lógica do mercado que, em sua maioria operado pelo capital estrangeiro, faz com que essa se transforme em uma paródia de si mesma.

Se em *Deus e o Diabo* havia o prenúncio da ruptura, do *diabolus*, em *O Dragão* há, no filme, uma lamentação da ruptura — alguns personagens traduzem isto com índices de honra e altivez, como Antônio das Mortes, e outros como submissão e covardia como o delegado Matos. Deste modo, toda a discussão sobre os nacionalismos, europeu e brasileiro, presentes neste contraponto, servem para um diálogo mais direto com as relações musicais presentes nos filmes e apontam para uma outra fase deste nacionalismo na música de Marlos Nobre que, consegue uma síntese entre rural e urbano, popular e erudito que só foi realmente possível após a década de 1960 e que apontaria para, entre outras estéticas, a *Tropicália* na qual os tempos já sobrepostos emergiram com a inclusão da música *pop* e em uma outra atualização, não mais em relação à Europa erudita mas, à América do *Mass Media*.

Em *O Dragão da Maldade* teremos o retorno ao sertão, já impregnado de índices de modernidade. O filme porém aponta para a organização do campesinato e da luta armada como saída para a opressão que se sofria na época (lembramos que o filme é posterior ao AI-5). O retorno de Antônio das Mortes e, mais uma vez do intelectual como problema central na sua relação com a sociedade e, novamente, com o povo, faz com que pensemos em um arco ligando os três filmes, tendo o ponto de maior distanciamento *tonal* (como se a tônica estivesse em seu ponto antitético) em *Terra em Transe*, pois em *O Dragão* o retorno ao rural e à música modal como narração da matéria sertaneja, faz com que pensemos que, em realidade, o conjunto da obra aponta para a circularidade. Como se a tentativa de distanciamento ocorrida em *Terra em Transe*, como um impulso para escapar ao centro, à nota pedal, persistentemente calcado nas relações de poder estanques e tradicionais, nos

jogasse novamente para o rural e para sua circularidade modal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordarmos estes três importantes filmes brasileiros da década de 1960, nossa intenção era a de procurar um fio que ligasse, não apenas os filmes entre si, mas os pontos de contato entre a produção musical contida nas obras cinematográficas assim como o esteio social que ancora essas obras. Chegamos ao ponto no qual um certo *modus operandi* traduz uma espécie de manto que cobre, senão toda, grande parte da produção artística brasileira no Século XX. Esse vínculo é criado a partir da busca de uma arte genuinamente nacional e de um salto que levaria o país à condição de espelhar as conquistas alcançadas pelas grandes nações. *A modernização conservadora* se revela então como a questão que ora menos, ora mais pronunciada, irá interferir de maneira subjacente à fatura das obras, enquanto um pensamento sobre a nação, pensamento este que, moderniza sob certos aspectos (principalmente técnicos) e conserva sob outros (principalmente sociais). Este é o elemento de fundo observado nos desejos representados pelos atores da Semana de 1922 e, ao menos em relação à música, o nacionalismo traz em si uma ressonância deste desejo. Villa-Lobos traz, nas obras que compõem a trilha sonora dos filmes, certos aspectos que iniciaram o que muitos consideram a primeira escola verdadeiramente nacional.

Como abordamos na introdução deste estudo, Villa-Lobos e seu nacionalismo grandiloquente, atua de modo diverso em *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo*. No primeiro filme sua significação tende a compor, com a trilha original de Sérgio Ricardo, um mecanismo de choques no sentido. É o caso da cena do beijo entre Rosa e Corisco ao som da *Bachianas brasileiras* nº 5, o acompanhamento típico do choro carioca escrito para os violoncelos serve de base para uma *mezzo* soprano colorir com sua melodia a cena de amor. *Terra em Transe* traz um Villa-Lobos que, mesmo com uma estética semelhante à do filme anterior significa outras questões. Sua associação ao personagem de Felipe Vieira recoloca a questão do populismo e dos hinos que o mesmo maestro compôs para o regime Vargas. O Samba é a outra face da mesma moeda, como caracterização do povo, nas cenas em amplos espaços abertos é a batucada que dá o registro sonoro. São os populares que tocam, dançam e cantam ao som dos tamborins, pandeiros, reco-recos e ganzás, trazendo um forte resquício da senzala e das manifestações rurais deste gênero.

O nacionalismo grandiloquente de Villa-Lobos que em *Deus e o Diabo* significava

uma esperança e apontava para uma saída “moderna” à desesperança do sertão coronelista, em *Terra em Transe* atua como pano de fundo para um populismo sórdido, de atitudes que não o diferenciam da mais vil ditadura. O candomblé (já tematizado em *Barravento* de 1962) insere-se neste filme também como um par dicotômico entre a religiosidade popular e a cegueira do poder. As óperas de Giuseppe Verdi e Carlos Gomes são utilizadas para caracterizar o personagem de Porfírio Diaz, o ditador propriamente dito. Temos também outros elementos musicais importantes como o Jazz, relacionado a certo cosmopolitismo e à entrada do capital estrangeiro, devastando os valores nacionais; o Samba, como ambientação do povo, nas cenas em amplos espaços abertos nos quais o próprio povo toca, dança e canta ao som dos tamborins, pandeiros e ganzás, realizando um paralelo entre as manifestações rurais e urbanas deste gênero. Mas, o fator de coesão e gerador de sentido a toda alegoria do filme é sem dúvida a trilha original criada por Sérgio Ricardo, na qual a estética moderna (em relação ao período em que o filme foi produzido) aparece. O ruído é incorporado como elemento estrutural e deste modo atua em um fio histórico sincrônico (é a primeira vez que isto acontece em um filme de Glauber Rocha) ao contexto histórico/musical contemporâneo, em um período no qual a experimentação sonora estava no auge.

É em *Terra em Transe* que percebemos mais claramente a consciência de que a *modernização conservadora* perpassa (ao menos até período histórico abordado neste trabalho) e interfere na vida nacional, não como um elemento claro e facilmente definível mas, como um substrato poderoso que em certos momentos se oculta e disfarça e, em outros, se mostra mais claramente. Neste filme poderíamos realizar uma leitura, a partir da aderência à música pelos personagens e suas alegorias, de um contexto social vivido materialmente pelos atores sociais daquele período histórico. Glauber Rocha, expõe à crítica o *modus operandi* da sociedade brasileira do período, não só em relação à política mas, também, a expõe sobre o quanto a produção artística brasileira se fez em um terreno de difícil perspectiva na qual a arte “desinteressada”, nos dizeres de Mário de Andrade, está bem mais vinculada à modernização que conserva, que avança e recua, que se ilumina de razão e se oculta na penumbra do pensamento mítico, mágico, enfim, *modal*.

Da mesma forma, os pares dicotômicos vinculados ao urbano e ao rural se fazem presente no conjunto total dos três filmes. Se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o urbano é um horizonte distante e de difícil alcance, em *Terra em Transe* a urbanização já se consumou e beneficia somente alguns. Neste filme, vemos já a desilusão da escolha feita

pela metade, o preço pago pela manutenção das relações sociais arcaicas em contraposição com a modernização, na entrada do capital estrangeiro e a constatação de que a fome e a miséria continuam sendo a tônica que domina a impossibilidade de um salto para uma condição de desenvolvimento social plenamente moderno. Na música isto se insere nas inúmeras citações, nas quais o rural surge apenas como uma longínqua referência, principalmente nas obras eruditas de Villa-Lobos. Pois, o rural de fato, presente somente no candomblé, aponta para um certo “transe místico”, mesmo o Samba, derivado deste mesmo transe presente na religiosidade afro-brasileira, já perdeu, neste momento histórico, grande parte de sua autenticidade rural, cooptado pelo Estado e pelas multinacionais, no filme, serve como mais uma caricatura do povo.

O retorno ao rural se dá em *O Dragão da Maldade*, porém, neste filme a trilha se torna ainda mais ampla em termos de citações e diferentes estilos indicando outras questões, nas quais adentram a canção popular urbana nas citações de Paulo Vanzolini, Luiz Gonzaga, Pixinguinha e João de Barro, Baden Powel e Vinícius de Moraes em contraposição ao que poderíamos chamar de segunda fase do nacionalismo musical brasileiro nas mãos de Marlos Nobre, além da música autoral de Sérgio Ricardo.

De modo mais ou menos evidente, o trabalho do cineasta traça um importante caminho de continuidade ao iniciado por Mário de Andrade, dentro do qual há um pano de fundo subjacente em que a cultura popular brasileira seria uma esperança da possibilidade de algo que ainda permanecia autêntico e original, o moderno pelo resgate do tradicional. Mário, aproximadamente quatro décadas antes, debruçou-se sobre esse tema e dedicou a ele grande parte de sua vida. Suas pesquisas determinaram muito em relação ao registro e manutenção de várias manifestações populares de norte a sul do país. Glauber retoma o popular como sendo o próprio fio condutor destas obras, ora elogiando, ora colocando o povo como imbecil (como em várias falas de Paulo Martins, por exemplo), de fato essa imbricação entre erudito e popular, rural e urbano, são importantes pontos de intersecção entre os dois intelectuais.

É justamente porque entendemos que em *Terra em Transe* há a explicitação dos nós que atuam na vida nacional e na arte nacional e nacionalista que trouxemos esse filme como um *intermezzo*. Esse filme atua, de fato como se fora o desenvolvimento, seção intermediária de uma forma Sonata em três partes, na qual a exposição é determinada por *Deus e o Diabo*

e a reexposição por *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, ambos rurais e ambientados no sertão coronelista. O *intermezzo* de *Terra em Transe* em termos de música e cena opera como se fora um *cluster*, a simultaneidade presente na música contemporânea e que é trazida ao filme pela trilha sonora de Sérgio Ricardo e os vários tempos sobrepostos na montagem, como uma *bricolagem*, apontam para também para a ideia de que esses diferentes tempos são pinturas, ou tornam-se alegorias, de diferentes ideologias políticas.

Essa indefinição entre moderno e rural, tonal e modal, permeia os três filmes e sugere que a indefinição de Manuel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se conecta à melancolia e desesperança de Antônio das Mortes em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. O *intermezzo* de *Terra em Transe* recoloca o intelectual, sugerido pelo Villa-Lobos do primeiro filme, na pele do intelectual que ainda transitava, como que perdido e em adaptação, entre os terrenos sociais, movediços, do período. Com a morte de Paulo Martins em *Terra em Transe*, o arco se fecha com o professor do *Dragão*, desiludido, descrente, sem um motivo concreto para luta. Se o povo, até então retratado como imbele e passivo, no último filme, como em um pedido de desculpas do cineasta, figura como uma possibilidade de real mudança. Como em uma síntese, o cineasta refaz os acordos entre o intelectual e o povo — não só na tomada de posição do professor, lutando ao lado de Antônio das Mortes mas, também, na música de Marlos Nobre, na qual o sertão mostra-se como uma matéria trabalhada pelo intelectual mas, sem perder sua força e características próprias — e a síntese entre a música culta e a força das manifestações populares autenticamente rurais. Se a força da revolução está no rural, na música sua força encontra-se na sobreposição entre os tempos, na simultaneidade dos idiomas, como recolocado no nacionalismo de Marlos Nobre, a esperança em um tempo pós-tonal.

Há, portanto, uma conexão entre a melancolia de Antônio das Mortes ao final do filme com a canção de cordel que coroa o último ato de Antônio das Mortes no teatro de Jardim das Piranhas: “Misericórdia meu Deus, Antônio das Mortes chegou, Mata-Vaca correu” em um batuque, e depois a canção de Lampião no inferno, quando a luta fica renhida. Antônio das Mortes e o professor, aquele que deveria lutar com as forças das suas ideias, enfrentam o bando de jagunços e embora tenham duas armas, ouvimos tiros de metralhadora. A relação com as lutas armadas da América Latina nesse momento é visivelmente clara; ambos, os homens de armas do sertão e os intelectuais deveriam concorrer para a libertação da opressão tradicional. Mas, efetivamente quem acaba com o Coronel é Negro Antão e a

Santa, atualizando o mito de São Jorge. O professor, o intelectual, se volta para Laura moribunda, sugerindo uma desconfiança da narrativa em relação aos intelectuais. Toda a cena ocorrendo ao som de Lampião chegou ao inferno, coroando o final do teatro de Jardim das Piranhas com a tese de que no “inferno não ficou, por certo está no sertão”. Já vimos este modelo de utopia (não lugar), em Mário de Andrade: Macunaíma não consegue voltar ao rural após recuperar a *muiraquitã*, assim nem rural nem urbano, nem moderno nem arcaico; encerra-se no não lugar, acaba por virar estrela, em uma saída, encontrada pelo autor, na narrativa mítica. No caso de *O Dragão*, o sertão se firma como o único lugar possível para que ainda ocorra a revolução, a mensagem do discurso verbal cordelista, sugere que a semente de rebeldia possível ainda estaria no rural. Antônio das Mortes, porém, insiste em nos mostrar os tempos sobrepostos, a percepção do tempo presente, neste caso na transição entre as décadas de 1960 e 1970, na qual a composição de Sérgio Ricardo retoma o tema do personagem em *Deus e o Diabo*, retorna, mas nesse retorno é acompanhada pelos ruídos urbanos de uma rodovia e dos veículos que por ela passam. Assim, como Macunaíma, também Antônio das Mortes, retorna ao urbano carregando os símbolos rurais e, nesse caso, provavelmente a narrativa mítica, de virar estrela e ter sua história reposta por um rapsodo não ocorra e ele reste no esquecimento.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. In: Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth century music*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- ARISTOTELES. *Política*. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- BARRAUD, Henry. *Pour Comprendre les musiques d'aujourd'hui*. Paris: Editions du Seuil, 1968.
- BARROS, Orlando. *A Guerra dos Artistas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTAZIN, Vera. *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos, 1922-1992*. São Paulo: EDUC, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2007.
- BECKENKAMP, Joãozinho. *Seis Modernos*. Pelotas: Editora Universitária. 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- _____. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. São Paulo: Papyrus, 2000.
- _____. A Uiara Enganosa In: Mário de Andrade Hoje. São Paulo: Ensaio, 1990, p. 133-177.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.
- BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- BRANCO, Cláudia Castelo. O Piano preparado e expandido no Brasil. In: Anais XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília – 2006, 770-774.
- BRITO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa-Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAMEU, Helza. Importância histórica de Brazílio Itiberê da Cunha e da sua fantasia característica A Sertaneja. *Revista Brasileira de Cultura*, n. 3, 1970.

CHASIN, José. *O integralismo de Plínio Salgado – Forma de Regressividade no Capitalismo Hiper-Tardio*. São Paulo: Livraria Ciências humanas, 1978, p. 619.

CHERNÁVSKY, Anália. Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos. In: Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História. ANPUH/SP-UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

_____. Mário de Andrade e Villa-Lobos. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, número 27, 1987, p. 43-58.

CODATO, Adriano. *A sociologia política brasileira em análise: quatro visões sobre o funcionamento administrativo do Estado Novo*. In: Revista de Sociologia e Política. Curitiba, 2011.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1968.

DOWNES, Olin. Villa-Lobos e as fontes do nacionalismo na música. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969. Vol. 4.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FAORO, Raimundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*. Vol. II, São Paulo: Publifolha, 2000.

FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral Editores, 1970.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

GALLINARI, Meliandro. *A era Vargas no pentagrama: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos*. 2007. (Tese de doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

GOMES, Salatiel Ribeiro. *História e Cinema: sertão e redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). 2010. (Dissertação de mestrado em História) – Universidade de Brasília. 2010.

GRAHAM, Bruce. *The music in the Glauber Rocha's films*. Jump Cut: a review of contemporary media, n. 22, Maio, 1980, pp. 15-18. <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC22folder/MusicinGlauberRocha.html>> Acessado em: 25/03/2013.

GRAU, Eduardo. *Baja Edad Media Ars Nova y Renacimiento*. Buenos Aires: Ricordi, 1978.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music: a concise history*. London: Thames and Hudson, 1986.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. *O dragão e o leão: elementos da estética Brechtiana na obra de Glauber Rocha*. (Dissertação de mestrado em Teoria literária e Literatura comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética*. Vol. 2, São Paulo: EDUSP, 2000.

- HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- KENT, George O. *Bismarck e seu tempo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*, São Paulo: Movimento, 1990.
- LEVY-STRAUSS, Claude, *O Crú e o Cozido: mitológicas I*, São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LOUREIRO, Mário C. A. *Comunicação Musical: o corte como substrato da composição e seus efeitos na forma e no movimento*. 2004. (Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.
- LUKÁCS, Georg. Introdução a uma Estética Marxista: sobre a particularidade como categoria estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia: *os intelectuais e a política no Brasil, 1920 a 1940*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Número 4, vol. 2, 65-87, 1987.
- MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MILLIET, Sérgio. Uma semana de arte moderna em São Paulo: *a jovem literatura brasileira*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 34, 199-210, 1992.
- MOLINO, Jean. Facto Musical e Semiologia da Música. In: J-J Nattiez, Umberto Eco, Nicolas Ruwet, Jean Molino. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, (s/d).
- MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São Paulo: Anna Blume, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- PAIM, Antônio, PROTA, Leonardo, RODRIGUES, Ricardo Velez. *Filosofia: curso de humanidades*. Vol. 5, Londrina: EDUEL, 1999.
- PAMPLONA, Marcos. *Revoltas, repúblicas e cidadania: Nova York e Rio de Janeiro na consolidação da ordem republicana*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- PIRES, Murilo José de Souza, RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: *sua origem e utilização no Brasil*. In: Revista Econômica do Nordeste. Vol. 40, número 3, 411-424, Julho-Setembro, 2009.
- PLATÃO. *A República*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

- ROCCA, Pablo. Uma literatura de fronteira: *Jorge Luis Borges, ficções e debates*, In: O eixo e a roda, Número 2, Vol. 18, 2009.
- ROCHA, Antônio do Amaral. O poeta vai morrer. In: *Baleia na Rede*. Número 4 Vol. 1, 163-186, 2007.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- ROLAND-MANUEL, Alexis. *Encyclopédie de la Pléiade: histoire de la musique*, Tomo I. Paris: Gallimard, 1960.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SOUZA, Gilda Mello. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2009.
- SILVA, Francisco Nascimento. org., *O Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos: formação e desenvolvimento da cidade*. Rio de Janeiro: Record, 1965.
- SIQUEIRA, André Ricardo. *Giacinto Scelsi: improvisação, orientalismo e escritura*. Londrina: EDUEL, 2011.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: UNESP, 2012.
- SQUEFF, Ênio. *Reflexões sobre um mesmo tema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música*. São Paulo: Educ., 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 34, 1998.
- _____. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: 34, 2012.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.
- TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: *Missão de pesquisas folclóricas*. São Paulo: SESC, 2006.
- TORRES, Alberto. *O problema nacional brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1938.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *O Moderno em Revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond. 2010.
- _____. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns: na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África*. São Paulo: EDUSP, 2000.

VIANA, Oliveira. *Pequenos Estudos de Psicologia Social*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1942.

VIDEIRA, Mário. *Crítica musical enquanto teoria estética em E.T.A. Hoffmann*. Artefilosofia, Ouro Preto: 2010.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

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

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

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____. *Textos selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

WISNIK, José Miguel. *Machado, maxixe*. “Teresa 4/5”. *Revista de literatura brasileira*, São Paulo, 2004.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia das letras, 1999.

_____. *Getúlio da paixão cearense*. São Paulo: Brasiliense, 1983.