

# POÉTICAS MUSICAIS em Deus e o Diabo na Terra do Sol

---

Guilherme Maia (UFBA)  
Euro Azevêdo (UFBA)

## Introdução

É possível afirmar, sem nenhum receio de incorrer em erro, que Glauber Rocha e sua opus magnum — Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) — encontram-se em lugar privilegiado no campo da produção cinematográfica brasileira. Reconhecido pela crítica nacional e internacional, aclamado pelas instâncias de consagração e objeto de inúmeras obras teóricas, o autor é, hoje, um signo que carrega consigo considerável capital simbólico e que representa o moderno cinema brasileiro, ainda que tantos outros diretores tenham se dedicado a fazer cinemas que também estão sobre o mesmo epíteto.

Não se pode negar que o cinema produzido por Glauber Rocha marque uma ruptura, um cisma estético, político e ético em relação àquele cinema que lhe antecedeu — o das chanchadas, em especial. Também é sobremaneira evidente o fato de que seus filmes são obras de natureza diversa daquelas do chamado ‘cinema clássico’ hollywoodiano — aqui abarcando filmes produzidos durante os primeiros 30 anos do cinema sonoro, aproximadamente, nos Estados Unidos. Porém, uma análise interna de seus filmes pode revelar — como o fez, de fato, no desenvolvimento deste artigo — que algumas das noções sistematicamente postas sobre o autor são, no mínimo, discutíveis, a exemplo da noção de que Glauber Rocha negaria o clássico a todo custo e que abraçaria o moderno indiscriminadamente. O trabalho de pesquisa, científico, acadêmico,

não pode se constituir numa hagiografia cega, não deve se contentar com o evidente, mas deve, parafraseando Walter Benjamin (1994), “escovar a teoria no contrapelo”. Nesse sentido, este artigo escolhe um aspecto da obra de Rocha — a música — e busca, partindo de textos escritos pelo próprio cineasta e por teóricos/acadêmicos, verificar as evidências textuais de alguns dos discursos existentes acerca deste tema e observar se outras exegeses são possíveis. Tendo como horizonte metodológico uma perspectiva de análise imanentista, buscamos problematizar a poética musical de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, além de questionar uma suposta aderência inexorável desta a um programa de efeitos ‘modernista-nacionalista’, pondo, para isso, uma análise imanente da obra em confronto (ou concordância, em alguns casos) com os discursos já sedimentados sobre esta mesma poética musical.

Modernismo e nacionalismo: marcas dos discurso na música dos filmes

Se analisarmos o discurso de Glauber Rocha em seus escritos e os discursos de acadêmicos e teóricos sobre o cineasta baiano, não sobrariam muitas dúvidas de que se trata de um diretor de cinema *moderno*. Ismail Xavier (2001), em seu *Cinema Moderno Brasileiro*, dedica a Glauber Rocha um grande número de páginas, considerando-o como ponto de referência do modernismo cinematográfico brasileiro.

Como é de conhecimento geral, Glauber Rocha defendia, entre outras coisas, a ruptura com a tradição hollywoodiana e o alinhamento com algumas tendências do cinema moderno europeu. Glauber Rocha afirma que “o cinema, sendo o mais poderoso instrumento de comunicação existente, é uma arma indispensável e fundamental na luta contra o imperialismo” (2004, p. 71), e que “o inimigo do cinema é o filme comercial, [...] como iê-iê-iê é o inimigo do samba. (ROCHA, 2004, p. 61-62). Glauber defende, então, um *cinema de guerrilha* como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental. Causa e efeito, política e estética: o trabalho imagético e plástico de Glauber Rocha em torno do nacional-modernismo resulta de escolhas políticas definidas. Como escreveu o próprio autor no manifesto cinemanovista *Eztetyka da Fome*: o cinema novo não fez melodramas (ROCHA, 1965).

Reiteram França e Heynemann (2013) que “o cinema novo é nitidamente mais ‘nacionalista’, no sentido modernista do termo, mais inscrito numa vertente ‘histórica’ do que o cinema marginal” (p. 98) e que:

[...] o recorrente tema da nacionalidade, ponto nodal da produção literária modernista, é retomado com violência pelo cinema novo, algumas vezes de forma direta, através das adaptações, outras de forma alusiva, pela conversão de sua poética em escrita fílmica (2013, p. 94).

No que tange à questão da música, fazendo ecoar os relatos de Guerrini Júnior (2009), Luiza Alvim (2014) explica que

o autor observa três razões principais para a grande presença do compositor neste filme e em outros da época: uma conformidade com um certo ‘projeto de nação’, já presente entre os modernistas / nacionalistas, tal como Villa-Lobos, e resgatado pelo Cinema Novo, que apostava na busca de uma identidade nacional como proposta de superação do subdesenvolvimento; o fato de que muitos filmes do Cinema Novo retratavam um Brasil atrasado e rural; uma questão de ordem prática: o acesso facilitado às gravações existentes no mercado pela viúva de Villa-Lobos (p. 5).

A presença de Villa-Lobos na obra de Glauber Rocha é referida, acima, como signo moderno-nacionalista. Ismail Xavier concorda, afirmando que a suntuosidade de Villa-Lobos, em *Deus e o diabo...* celebra o que seria, para Glauber, a “vocação histórica do povo brasileiro” (Xavier, 2007, p. 115). Xavier corrobora com a mesma perspectiva quando interpreta que:

a presença da partitura de Villa-Lobos é citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano. O papel da questão nacional na elaboração de suas formas traz nítida sintonia com o próprio intuito do filme, também envolvido na reelaboração erudita de um repertório popular regional. Dada essa sintonia, a incorporação de Villa-Lobos ao filme de Glauber Rocha é um gesto que a reafirma, ligando de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro [desde 1922, ao menos] (2007, p. 115).

Todo esse ‘bloco’ discursivo em torno do modernismo cinematográfico nacionalista de Glauber, respaldado fortemente pela posição político-estética na qual o próprio autor se coloca, nos faz perguntar — e tentamos responder na análise de *Deus e o diabo...* — como dialoga Glauber com o classicismo cinematográfico naquilo que este tem de elementos mais básicos, ou seja, daquilo que é formador de uma expressão artística e que inevitavelmente surge, seja em forma de repetição ou negação, quando nos confrontamos com obras de natureza similar às clássicas. Indo além: cabe perguntar, na verdade, se Glauber Rocha não se utiliza deliberadamente de estratégias clássicas, a despeito de seu papel em relação ao moderno cinema brasileiro.

## Estratégias musicais em Deus e o Diabo na Terra do Sol

Nesta análise, adotamos a estratégia de “anestesiá-lo”, na medida do possível, a carga simbólica dos autores da música do filme – Villa-Lobos e Sérgio Ricardo – para

privilegiar a observação das relações que os sons musicais oferecidos à escuta estabelecem com as imagens, a fábula e a narrativa. Esse procedimento se ancora na ‘Poética do Filme’, conjunto de pressupostos que orienta as perspectivas metodológicas adotadas nas práticas de análises realizadas no âmbito do Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa do Póscom-UFBA. Tais pressupostos fincam seus pilares na ‘Poética’ de Aristóteles e conjuga aspectos do pensamento de Immanuel Kant, Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco para esculpir um modelo metodológico de natureza imanentista que, embora não faça nenhuma objeção a gestos analíticos em direção a questões contextuais – políticas, sociais, históricas - partem do princípio que de o segredo do acesso hermenêutico a qualquer obra expressiva ganha potência quando a análise, antes de tudo, toma como objeto a *obra mesma* e os efeitos cognitivos, sensoriais e sentimentais nela engendrados, visando à afetação de um espectador.<sup>1</sup>

É, portanto, com esse olhar e essa escuta que observamos a música da sequência de abertura, que o espectador ouve enquanto vê na tela os créditos iniciais, expostos sobre as imagens de um solo árido mostrado em plano aéreo, e, a seguir, é apresentado ao protagonista Manuel. Já é possível notar, nestes momentos iniciais, a condensação de alguns elementos importantes das estratégias musicais do filme. Há aqui, em primeiro lugar, um reconhecimento por parte do público de que está ouvindo uma música de caráter sinfônico, apresentada em um andamento moderado, mas assertivo, com os instrumentos acompanhantes estabelecendo um ritmo de marcha, enquanto a melodia sugere com evidência seu caráter de música típica do nordeste do Brasil, especialmente pelo uso do modo mixolídio em algumas passagens. É, portanto, uma música “do povo”, vestida a rigor. Ao mesmo tempo, o crescendo na música que marca o corte para o primeiro plano que nos apresenta o protagonista revela traços de articulação entre a música, a montagem e a encenação que poderão ser observados em muitos momentos do filme. Por fim, a música contribui para estabelecer o caráter trágico da história prestes a ser contada. A música utilizada para esses fins é um trecho da ária *O canto da nossa terra*, da *Bachianas nº 2*, de Villa-Lobos.

Em 00:03:16<sup>2</sup> tem início o regime épico — é o cinema Épico/Didático!, escreveu Glauber (2004, p. 71) — da obra, com a entrada no campo sonoro do narrador, que, acompanhado por um violão e, por vezes, *a capella*, conta para o espectador a história, em composições baseadas na tradição dos repentistas e da literatura de cordel. Em sua primeira intervenção, o narrador apresenta o casal protagonista e o beato Sebastião:

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.

Quando o cantador enuncia o nome do beato, corta para um plano de conjunto que mostra Sebastião ao espectador, revelando um processo de montagem que, ao menos no que diz respeito às canções, tem um caráter ilustrativo, com as palavras cantadas coincidindo diretamente com o que a tela nos mostra. A canção sai do campo sonoro em fusão com a entrada de música diegética: os devotos de Sebastião cantando uma ladainha, contribuindo para o estabelecimento da “cor local” da camada musical do filme.

Já aos 00:15:50, no primeiro gesto do coronel, quando ele começa a chicotear Manuel, a música oferece à escuta uma explosão de energia dramática, operando bem ao modo descrito por Leonid Sabaneev (1938) e analisado por Claudia Gorbman (1987), como estratégia dos filmes do período clássico de Hollywood. Durante o assassinato do coronel e a fuga a cavalo de Manuel, a música adquire um caráter de cavalgada, em paralelismo com as imagens, bem a exemplo do que acontece nos *westerns* clássicos, e segue assim, acentuando a turbulência, durante toda a seção do enfrentamento entre Manuel e os capangas do coronel. No momento em que a câmera revela que a senhora idosa mostrada na cena de apresentação de Rosa, foi assassinada pelos jagunços, a música tem a sua tessitura ampliada, cresce em volume e em grau de dissonância, atinge um ponto de culminância na dinâmica e está claramente associada ao sentimento de Manuel, derivado da morte de sua mãe. Só saberemos que a idosa assassinada é a mãe do protagonista um pouco adiante, por meio da narração cantada, que ouvimos enquanto vemos a câmera passear, lentamente e em primeiro plano, pelo rosto do protagonista.

*Meu filho, tua mãe morreu / Num foi da morte de Deus / Foi de briga no sertão, meu filho / Dos tiro que o jagunço deu.*

Uma música orquestral irrompe no final da cena do enterro da mãe de Manuel, pintando com tintas intensamente dramáticas a partida do casal e operando em um plano de fundo solene para a primeira fala da pregação de Sebastião. No fim da primeira fala de Sebastião, corta para um primeiríssimo plano de uma bandeira tremulando ao vento e um grande coral de vozes emerge grandioso na música. Este momento é um excelente exemplo da declarada adesão de Glauber à poética de Eisenstein e ao jogo intertextual que o filme estabelece com a obra do diretor soviético: em tudo e por tudo, o plano nos remete diretamente a relações música-imagem constantemente presentes nos filmes sonoros de Eisenstein: *Cavaleiros de fogo* (*Alexandr Nevskiy*, 1938) e as duas partes de *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy*, 1945/1958), assim como são bastante *eisensteinsianos* os primeiros planos que mostram Sebastião e, a seguir, passeiam pelos rostos de seus seguidores. Em *Deus e o Diabo...*, associadas à cruz rústica mostrada em primeiríssimo

plano, as vozes do grande coral inundam a encenação com sentidos de êxtase religioso, não somente pelo caráter melódico-harmônico do trecho. Obviamente, em tudo contribuem para não haja ambiguidades na construção desse sentido a repetição da palavra “Aleluia”, cantada pelo coro.

Quando Manuel, o anjo guerreiro enviado por Jesus Cristo, declara adesão a Sebastião, a música sinfônica “brava” confere uma dimensão grandiosa ao seu gesto. É um trecho do *Canto do sertão*, das *Bachianas nº 4*. Apesar do título remeter a uma noção de “brasilidade, a principal função da música nesse momento é de natureza dramática, uma vez que tropos imediatamente identificáveis como signos de “Brasil” não são facilmente legíveis neste momento. Aqui a “explosão” de energia sinfônica ganha precedência sobre valores narrativos referenciais, para usar a expressão de Gorbman (1987).

Na troca de tiros entre os cangaceiros e Antônio das Mortes, de novo os sentidos da música se conectam com os procedimentos audiovisuais da tradição cinematográfica de gêneros como aventura e *western*. O jogo é claramente sensório-emocional, com a música agitada, intensa e em primeiríssimo plano na trilha sonora, desempenhando a função de levar ao corpo do espectador a tensão e a excitação do confronto que a tela nos mostra, traduzidos em notas, ritmos e timbres.

Um pouco à frente, após ouvirmos Antônio das Mortes dizer ao padre: *Pode ficar em paz, Sebastião acabou*, um órgão invade a trilha sonora, enquanto Antônio das Mortes sai de quadro e o enquadramento permite que o público perceba um sorriso discreto no rosto do padre. Pela primeira vez no jogo audiovisual, é possível inferir a existência de um programa de natureza irônica. Segundo Luíza Alvin (2014), essa música, que também será utilizada em outro momento do filme nessa mesma chave de ironia, é um trecho de uma composição para órgão de autoria de Johan Sebastian Bach, mas a autora não identificou o trecho e tampouco foi possível encontrar referências à origem do trecho na revisão de bibliografia e na consulta à Cinemateca Brasileira realizada para a produção deste artigo. Música se estende pela cena seguinte, que nos mostra Sebastião, Manuel, Rosa e alguns seguidores do beato no topo da colina onde se reúnem, passando a operar, de certa forma, como uma substância coesiva que une as duas “religiosidades”. A música sai brevemente em 00:42:22, sem motivação dramática aparente e volta subitamente em 00:42:46, no plano que nos mostra Manuel beijando o crucifixo. Este “intervalo” é um dos poucos momentos do filme em que a montagem da música estabelece laços com procedimentos adotados por Godard, especialmente em filmes como *Bando à parte* (*Bande à part*, 1964) e *O demônio das onze horas* (*Pierrot, le fou*, 1965), nos quais, em vários momentos, a música entra e/ou sai abruptamente, sem que haja uma motivação dramática orientando o processo.

Em relação ao que foi explicado no parágrafo anterior, faz-se importante observar que, em muitos picos dramáticos da história, o filme não oferece música ao espectador. Por exemplo, quando Manuel esbofeteia Rosa na colina e, a seguir, durante toda a sequência em que Manuel entrega o filho para ser sacrificado por Sebastião, Rosa mata o beato e a confusão que ocorre entre os fiéis após a morte de Sebastião, quando Antônio das Mortes mata quase todos os seguidores do beato, deixando vivos apenas Manuel e Rosa, “pra contar a história”, como diz o matador. Ou seja, momentos em que a tela nos mostra eventos de alto grau de dramaticidade e/ou “turbulência visual” e a música não está presente.

Um acorde de violão em sincronismo com o corte para um plano conjunto mostrando Manuel e Rosa caminhando na paisagem árida dá início a um novo capítulo da história, que conduz o casal ao encontro de Corisco. Sempre mantendo a sua dimensão épica de “contadora da história”, ouvimos a voz solo, cantando em andamento lento e tom de lamento, as seguintes palavras: “Da morte do monte Santo / Sobrou Manuel Vaqueiro / Por piedade de Antônio/ Matador de cangaceiro”.

Um violão rasqueado enérgico invade a trilha sonora acelerando o andamento e as palavras da canção anunciam: “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 canção, portanto, opera aqui como um intertítulo que dá fechamento a uma seção do filme e anuncia a próxima etapa da jornada dramaturgica: o encontro de Manuel e Rosa com Corisco, o diabo de Lampião. Para além do tom sentimental de lamento que a interpretação impõe à escuta na primeira seção da música (voz solo), solicitando a compaixão do espectador, há também aqui uma importante operação no plano formal da obra e uma importante descarga de energia que, operando em uma dimensão retórica, convoca a curiosidade da plateia em relação aos acontecimentos futuros da fábula. *Preste lá mais atenção*, diz a canção no imperativo. No momento preciso em que a voz que canta enuncia o nome de Corisco, com o fonema “i” sustentado em longa *fermata*, ouvem-se tiros e somos apresentados ao personagem referido na música. Em 01:05:45, música sai, em *fade out*, para dar lugar na trilha sonora aos sons ambientes e às vozes do bando de Corisco.

Em 01:18:40, Corisco diz: - *Te chamo agora* (pausa) *Satanás!* Na última sílaba da palavra “Satanás”, a música explode na trilha sonora, operando como aquilo que no jargão cinematográfico de Hollywood é conhecido como *stinger*, recurso que pode ser traduzido como “ferroada” e que corresponde a um súbito *fortíssimo* na música ocorrendo em sincronismo com momentos de alta intensidade dramática na tela. Na

cena aqui em exame, o efeito opera claramente apontando para um destino trágico. A música convocada para esse efeito é de novo um trecho da ária *O canto da nossa terra*, da *Bachianas nº 2*.

Na cena no massacre na casa do Coronel Calazans, a supracitada seção da *Bachianas* é substituída, sem pausa, pelo *Allegro non troppo* do *quarteto nº 11*. Agitado, enérgico, o *allegro* estabelece relações inevitáveis com a turbulência dos movimentos de câmera e da montagem, assim como com a atmosfera violenta da cena, em relação de perfeito paralelismo com as imagens e com os eventos mostrados na tela. Durante toda a cena, os muitos pontos de sincronização (CHION, 1991) deixam claro que a montagem foi realizada tomando a música como referência. A cada mudança na música corresponde uma mudança na ação e na mostraçã, de modo preciso. A música sai de cena aos 01:21:20, um dos momentos mais interessantes da trilha sonora, quando a música extradiegética é cortada por um *cluster* no piano executado em cena por Corisco. Embora essa estratégia não possa ser considerada uma novidade em 1965, uma vez que é possível encontrar procedimentos semelhantes em *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsac, 1933), por exemplo, não deixa de chamar atenção por produzir um choque ao romper as barreiras entre os campos diegético e extradiegético do filme, mesmo levando em conta que essa é a única cena em que esse artifício é utilizado ao longo de todo a obra.

Em seguida, mais uma vez, a música dá uma “ferroada” no espectador, quando volta em súbito *fortissimo*, após o grito de dor do personagem castrado a facão por Manuel. No momento da entrada da música, portanto, o que está em jogo é, novamente, o clássico *stinger*. No desenrolar da cena, contudo, os sentidos do jogo audiovisual ganham outras perspectivas hermenêuticas. A tela segue mostrando a pilhagem após a chacina. Ora, a música orquestral que ouvimos soa solene, uma música instrumental com caráter de coral em andamento moderado. Quando Corisco encara Manuel, que parece sentir remorso com o que acabou de fazer, entra novamente em campo sonoro as palavras do grande coral de vozes: Aleluia! É o *Magnificat Aleluia*, de Villa-Lobos. A inevitável emergência, no espectador, da ideia de religiosidade católica estabelece uma estranha relação com as imagens, que não se dobra facilmente a uma decisão hermenêutica. Ironia em relação à violência hiperbólica que o espectador acabou de assistir? O peso da moral católica no coração de Manuel? Uma estratégia que visou conferir uma dimensão espetacular e grandiosa à cena? A intenção de criar sentidos ambíguos e produzir efeitos de estranhamento? Ou tudo isso ao mesmo tempo?

O jogo hermenêutico se torna ainda mais interessante quando vemos Corisco percorrer com os olhos o teto da casa, parecendo estar ouvindo o *Magnificat* e procu-

rando, “no céu”, a fonte daqueles sons. Pode até não ter sido essa a intenção do filme neste momento, mas há pertinência em uma chave interpretativa que flagra aqui uma perspectiva brechtiana de quebra intencional das fronteiras entre os campos diegético e extradiegético, hipótese que ganha força quando lembramos que, nesta mesma cena, um piano inscrito na mise-en-scène interrompeu a *música de fosso*<sup>3</sup> e se consolida quando vemos este procedimento se repetir na conclusão da cena, quando Corisco, ao bater violentamente nas teclas do piano com o cabo da espingarda, interrompe o coro.

Após deixar um breve espaço na trilha sonora, para que seja ouvido, em solo, o grito de Corisco nos primeiros quadros da cena seguinte, a música de fosso volta em 01:24:08, mais uma vez desafiando certezas hermenêuticas. O trecho da cena na qual a música opera é construído em um longo plano sequência, com movimentos lentos dos personagens em quadro, um balé visual estabelecido por vagarosos movimentos da câmera na mão em torno de personagens que se movimentam lentamente no quadro. No tecido dramático, a prioridade parece ser mostrar ao espectador, em um lento adágio, a dinâmica erótica entre Rosa e Dadá. Já a música, é enérgica e se movimenta intensamente com mudanças de tonalidade, orquestração, tessitura, dinâmica, ritmo melódico e harmônico etc. Ou seja, enquanto as imagens sussurram em um regime de delicadeza visual e narrativa, a música grita e confere à cena um grau de dramaticidade e turbulência muito mais intenso do que aquilo que a tela nos mostra e a história nos conta. Não é fácil, portanto, tomar decisões interpretativas muito seguras, mas decerto estamos aqui em um regime que a “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, manifesto assinado em 1928 por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (EISENSTEIN, 2002), designou como contraponto audiovisual e Michel Chion (1991) prefere chamar de dissonância audiovisual. Aqui, a música acrescenta às imagens algum sentido que parece não estar presente na tela naquele momento. Uma aposta interpretativa possível, contudo, é a de que a música que ouvimos ao longo deste plano sequência está semanticamente conectada com a turbulência da culpa que a extrema violência da ação na casa do Coronel Gonzaga provocou em Manuel, ou seja, opera como representação da subjetividade do protagonista. Música sai em 01:26:30, deixando espaço na trilha para o grito do Coronel ao ser executado à facção por Corisco, e nossa aposta interpretativa ganha potência quando vemos, na sequência da ação, Manuel declarar sua consciência culpada em choro desesperado.

Em perfeito sincronismo com o corte para a cena seguinte, que começa com planos gerais do matador caminhando em uma paisagem árida e deserta, em 01:31:08 retorna ao quadro sonoro o violão e, a seguir, a voz, retomando o regime épico da narrativa para anunciar a volta de Antônio das Mortes à história, e informar ao espectador

que ele está no encalço de Corisco: “Andando com remorso / Sem santo Padroeiro / Volta Antônio das Mortes / Lá ia, lá ia / Vem procurando noite e dia / Lá ia lá ia / Corisco de São Jorge / Lá ia lá ia”.

Em 01:36:36, mais uma vez em sincronismo com o corte, música retorna ao jogo audiovisual, agora pesarosa e lamentosa, produzindo sensações e sentimentos da ordem da tristeza, claramente engendrados como estratégia de efeito no lento movimento em tom menor do *Prelúdio* da *Bachianas nº 2*, que tem como subtítulo *Canto da Capadócia*. Em plano fixo, a tela nos mostra Corisco, Dadá, Rosa, Manuel, um dos cangaceiros do bando e a chegada do cego ao local para avisar a Corisco que Antônio das Mortes está na região para matar o cangaceiro. Aqui a música adere aos sentidos de desolação e de perspectiva de destino trágico já presentes na narrativa.

A música retorna em uma das cenas mais lembradas e citadas do filme, não somente, mas decerto, por conta do elevado grau de beleza “plástica” e da riqueza de sentidos que a confluência de música, imagem e narrativa produz neste momento. Em primeiro lugar, é preciso considerar que a música que aqui opera é um dos mais famosos *hits* de Villa-Lobos: a *Cantilena* da *Bachianas nº 5*, ária que, ao lado do *Trenzinho do Caipira*, já era, à época, bastante conhecida do público brasileiro de classe média, aqui considerado como o espectador-modelo<sup>4</sup> da obra. Isso implica que, nesse momento, o fato de ser uma composição do mais amplamente conhecido compositor de música sinfônica no Brasil tem muita relevância. Neste ponto, todo o capital simbólico de Villa-Lobos, assim como o vínculo estabelecido, no campo da cultura brasileira, entre o compositor e o ideário nacionalista-modernista também emerge como significado para o espectador. No entanto, esta análise se arrisca na hipótese de que o que conferiu potência para que essa cena ficasse impregnada na memória coletiva de uma geração, para muito além de um sentido de modernismo nacionalista associado à figura de Villa-Lobos ou de um certo grau de “brasilidade” presente no ritmo do acompanhamento, foi o virtuosismo dos movimentos de câmera na mão, que nos mostra o beijo prenhe de desejo carnal entre Corisco e Rosa, associado ao alto grau de beleza e “cantabilidade” intrínsecas à melodia da ária em questão. Esta análise detecta aqui um projeto de beleza plástico-sonora e de *mise-en-scène* que permeia todo o filme, mas que neste ponto atinge a culminância de sua expressão. É belo, é sublime. E basta.

Por último, a música finca nas histórias do cinema e da canção popular brasileiros um marco definitivo de todo um movimento cinematográfico e do espírito de uma época: a voz de Sérgio Ricardo cantando bravamente a célebre fala atribuída por Euclides da Cunha a Antônio Conselheiro: *O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*, enquanto a tela nos mostra em plano aberto a fuga de Manuel e Rosa. Depois disso, a voz que

canta pega o espectador pela mão para conduzi-lo ao fechamento da narrativa e à síntese textual do natureza político-pedagógico da obra: “Tá contada a minha estória / 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 / Num é de Deus nem do Diabo/”

Ocupando um primeiríssimo plano sonoro, a música domina toda a longa tomada em sequência que mostra a fuga de Manuel pela paisagem árida do sertão. A música evolui em um crescendo de dinâmica e textura (com a entrada do coro) até que se funde com uma música sinfônica orquestral e coral de caráter intensamente dramático, fusão que ocorrem em sincronismo com um *crossfade* na imagem que transforma em mar a paisagem agreste dos sertão. É a parte final de *Choros No. 10* para orquestra e coro misto, música não à toa também conhecida como ‘Rasga o Coração’, colocando no filme um ponto final em fortíssimo dramaturgico.

Ora, nesta nossa análise também ficam evidenciados procedimentos modernistas-nacionalistas, assim como nos estudos de Ismail Xavier e Luiza Alvim, discutidos anteriormente, e em textos do próprio Glauber Rocha, nos quais fica clara sua preocupação com a estética moderna e com questões nacionais; o que sobra, então? Certamente, a identificação de um outro programa de efeitos que, de maneira geral, não está associado ao nome do cineasta baiano — um programa de efeitos emocionais, ligado ao drama, à estória contada. Além disso, um programa que não hesita em usar estratégias clássicas para chegar à sua destinação. Escreveu o filósofo romeno Emil Cioran (2012) que ser compreendido é o pior que pode acontecer a qualquer autor, no sentido de que uma suposta homeostase exegética à qual chegaria determinada comunidade interpretativa acerca de um criador de arte seria, no final das contas, algo negativo, exatamente porque determina certas perspectivas em prejuízo de outras tantas e diminui a disputa em torno da interpretação mesma.

Vimos aqui, ademais, não *uma* poética de música aplicada ao cinema, mas um amálgama de poéticas que fundem aderência perfeita entre imagem, narrativa, montagem e música — procedimento típicos do cinema clássico - com estratégias que remetem à ideia da disjunção de sentido entre som e imagem plantada no manifesto soviético de 1928, cortes abruptos na música, à la Godard, citações audiovisuais do cinema de Eisenstein e estratégias brechtianas de ruptura entre os níveis diegético e extradiegético. Outro aspecto que chama atenção é o fato de que algumas cenas de forte carga dramática têm a música como parceira na produção dos efeitos, enquanto outras não, sem que tenha sido possível, ao menos nos limites hermenêuticos alcançados pela nossa análise, perceber um critério estético ou narrativo orientador dessas escolhas. Isso implica a possibilidade de inferir, mesmo correndo um risco importante, a presença de

uma poética “cinemusical” ainda em processo, ainda hesitando em busca de caminhos. Mesmo aceitando essa hipótese, contudo, é impossível não se render ao fato de que a música que embala a saga de Manuel e Rosa no sertão mítico e alegórico glauberiano, se deixou marcas importantes na história do cinema, certamente não foi exclusivamente por conta de seu caráter “moderno” ou “nacional”, por ser o “transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano”, como diagnosticou Xavier. Foi também – talvez principalmente – por conta do caráter espetacular da música e do sofisticado jogo de relações, sensações e sentimentos que ela estabelece com o filme e com o espectador, contribuindo, ainda, para momentos de rara beleza audiovisual. Assim, neste texto, ao deslocar as figuras de Glauber Rocha e dos compositores da música do filme dos lugares a eles destinados pelos seus interpretes, sugere-se a possibilidade de que o cineasta, não sendo o ‘monólito moderno’ que lhe foi atribuído como representação, ainda guarde todo um legado poético a ser descoberto.



#### NOTAS

- 1 Mais informações sobre a “Poética do Filme” em GOMES, Wilson, 2004a e 2004b.
- 2 Todos os *cues* da análise são da cópia em DVD consultada, na qual o filme começa, efetivamente, aos 46 segundos, após os créditos dos patrocinadores.
- 3 Termo cunhado por Michel Chion, como uma analogia com o fosso no qual era situada a orquestra na Óperas e em algumas salas de exibição de filmes na era muda.
- 4 Adaptando o conceito de leitor-modelo (ECO, 1994), para o espectador do cinema. O leitor-modelo é uma entidade inscrita no texto, passível de ser inferida no âmbito da análise e não se confunde com o leitor empírico. Em outras palavras, é o leitor – ou espectador – que a obra prevê na dinâmica de sua *poiesis*.

#### REFERÊNCIAS

- ALVIM, Luíza Beatriz Amorim Melo. *Nacionalismos e modernismos na música do cinema de Glauber Rocha dos anos sessenta*. ALAIC-Peru, 2014.
- BENJAMIN, WALTER. Teses sobre o conceito da história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHION, Michel. *Audiovision: Sound on Screen*. New York: Columbia University, 1993.
- CIORAN, Emil. *Anathemas and admirations*. Nova Iorque: Skyhorse Publishing, 2012.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FRANÇA, Andréa; HEYNEMANN, Liliane. Cinema Moderno no Brasil de 1968. *Revista Acervo*, v. 11, n. 1-2, p. 87-100, 2011.
- GOMES, Wilson. La Poética del cine e la cuestión del método en el Análisis Fílmico. In: *Significação*, v. 21. São Paulo: Annablue, 2004a.

- \_\_\_\_\_. *Princípios de Poética* (com ênfase na Poética do Cinema) in: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). *Comunicação, Representação e Práticas Sociais*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2004b.
- ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, julho de 1965.
- ROCHA, Glauber; XAVIER, Ismail (Org.). *O século do cinema*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra, 2001.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI, 1987.
- Guerrini Jr, I. *A música na cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- SABANEEV, Leonid. *Music for the films*. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, LTD., 1935.

#### FILMOGRAFIA REFERIDA

- Bando à parte* (*Bande à part*. Jean-Luc Godard, FRANÇA, 1964)
- Cavaleiros de fogo* (*Alexandr Nevskiy*. Sergei Eisenstein, URSS, 1938)
- Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, BRA, 1964)
- Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy*. Sergei Eisenstein, URSS, 1945)
- Ivan, o Terrível - Parte II* (*Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor*. Sergei Eisenstein, URSS, 1958)
- King Kong* (*King Kong*. Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsac, EUA, 1933)
- O demônio das onze horas* (*Pierrot, le fou*. Jean-Luc Godard, FRANÇA, 1965)

#### Resumo

O presente texto busca, por meio de uma análise de viés imanente, trazer à tona algumas problematizações acerca da poética musical de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Partindo de uma revisão bibliográfica que evidenciou alguns ‘pontos pacíficos’ na poética do autor — a saber, uma inclinação modernista-nacionalista —, discute-se aqui a possibilidade da existência, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de uma construção de estratégias de produção de efeitos emocionais e dramáticos, mais ligados à narrativa fílmica que acompanham.

#### Abstract

By using a phenomenological approach to the analyzed films, this paper aims to tease out some questions about the musical poetics of *Black god, White devil* (1964), directed by Glauber Rocha. The bibliography on the subject shows us some interpretations that seems to be ‘taken for granted’ in the author’s poetics: Glauber Rocha is, then, a modernist director with nationalist movies. That is exactly what is being over our lens: the possibility that *Black god, white devil*, Rocha’s masterpiece, can produce strategies of emotional and dramatic effects, more connected to the film narrative.



JESUS, Guilherme Maia de; AZEVÊDO JÚNIOR, Euro Prédés de. Poéticas musicais em Deus e o Diabo na Terra do Sol. *Légua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, A. 14, nº 7, 2016, p 33-46.

**Guilherme Maia de Jesus** é Professor Doutor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Póscom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenador do Grupo de Ficção (Pepa) do Laboratório de Análise Fílmica (LAF) do Póscom. E-mail: maia.audiovisual@gmail.com; **Euro Prédés de Azevêdo Júnior** é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do Grupo de Ficção (Pepa) do Laboratório de Análise Fílmica (LAF) do Póscom. E-mail: europredes@gmail.com