

A Suíte Nº 1 para violoncelo solo de Max Reger e as Suítes para violoncelo solo de J.S. Bach: Relações de dependência e identidade de linguagem

Ângela Maria Ferrari
UFSM - angferrari2003@yahoo.com.br

Felipe Avellar de Aquino
UFPB - felipecello@hotmail.com

Resumo: Max Reger (1873-1916), reconhecido admirador de J.S. Bach, combina em suas composições, elementos da harmonia do final do século XIX com técnicas contrapontísticas do mestre alemão. Este estudo, com referencial teórico em Frisch e Brinkmann, discute as técnicas de composição empregadas por Reger na Suíte Op. 131c nº1, como também traça um paralelo entre esta obra e movimentos das suítes para violoncelo solo de J.S. Bach. A partir destas premissas, o trabalho se propõe a subsidiar o intérprete em suas decisões interpretativas.

Palavras-chave: Max Reger, J.S. Bach, Suíte, Práticas Interpretativas.

Max Reger's Suite No. 1 for cello solo and the Suites for Unaccompanied Cello by J.S. Bach: dependence relations and language identity

Abstract: Max Reger, a great admirer of J.S. Bach, combines in his compositions, harmonic elements from the end of the XIX century with contrapuntal techniques taken from the German master. The present work, which takes Frisch and Brinkmann as theoretic references, discusses the compositional techniques employed by Reger in the Suite Op. 131c nº1 for cello solo. It also draws a parallel between this particular composition and movements from J. S. Bach's cello suites. Thus, this study intends to present theoretical support to interpretative decisions.

Keywords: Max Reger, J.S. Bach, Suite, Performance.

1. Introdução

A obra de Max Reger (1873-1916) representa, em muitos aspectos, a continuidade da tradição musical alemã, visto que o desenvolvimento de sua estética e linguagem musical foi notadamente influenciado por J.S. Bach e J. Brahms. Autor de vasta produção, toda elaborada no intervalo de 26 anos, Reger conseguiu combinar elementos da harmonia do final do século XIX – os quais beiram sua própria dissolução – com técnicas contrapontísticas de J.S. Bach. Segundo GRIM (1988, p.5, tradução nossa), “o aspecto contrapontístico da música de Reger é característica particularmente reconhecível. Provavelmente, nenhum outro compositor alemão do romantismo tardio foi influenciado pela música de Bach como o foi Reger”. Por outro lado, faz-se necessário assinalar que, apesar das composições de Reger serem inovadoras no aspecto tonal, estas não transpõem as fronteiras da tonalidade. Neste sentido, BRINKMANN (2004, p.637, tradução nossa) afirma que “apesar de estar trilhando o seu próprio caminho cromático, parafraseando as suas próprias palavras ‘fielmente em direção à esquerda’ ele nunca quis ultrapassar a fronteira para dentro do novo território da atonalidade”. Sendo assim, constata-se que suas obras seguem a corrente composicional

moderna e inovadora daquela época. Porém, a música de Reger é estruturada de tal maneira a preservar os ensinamentos dos mestres do passado, uma vez que “é ele quem constrói uma linguagem modernista, detendo e, ao mesmo tempo, relativizando os princípios musicais do passado” (FRISH, 2004, p. 742, tradução nossa). Assim, as Suítes para violoncelo solo Op. 131c se constituem em exemplos de como Max Reger emprega elementos da escrita “bachiana” nas suas composições e, ao mesmo tempo, consegue se distanciar do mestre para realizar algo genuinamente seu.

2. Primeiro Movimento: PRÄLUDIUM

Max Reger inicia o Op.131c nº1 com um Präludim que, similar aos Prelúdios de Bach nas suítes para violoncelo solo, parte do mesmo pressuposto, com a função de movimento de abertura que antecede uma coletânea de danças ou mesmo sequência de movimentos. Por definição, o Prelúdio é considerado um movimento originalmente de caráter improvisatório, escrito em um estilo livre. Segundo LEDBETTER e FERGUNSON:

O motivo de se escrever a improvisação era geralmente para prover modelos para estudantes. Essa prática, normalmente visando um aspecto particular da técnica instrumental se dava de maneira instrutiva, e permaneceu parte importante do prelúdio. Uma vez que improvisação pode abranger um leque de maneiras, estilos e técnicas, o termo foi, posteriormente, aplicado a uma variedade de protótipos formais e a peças de gênero indeterminado (LEDBETTER e FERGUNSON, acesso em 25 de março de 2011).

Até certo ponto, pode-se idealizar que Reger concebe este Prelúdio como se fora uma improvisação a partir de gestos das Suítes de Bach, sob uma nova roupagem harmônica. Por outro lado, Max Reger estabelece uma forma bastante clara para o Prelúdio em questão, já que está estruturado na forma ABA', distanciando-se, assim, do modelo de Bach. Observa-se, então, uma primeira seção A, compreendida entre os c.1-28; seção B que se inicia a partir do último tempo do c. 28 até o c. 51 e, por fim, a partir do c. 52, verifica-se o retorno da seção A – aqui chamada de A'. No entanto, a partir do c. 63 temos uma combinação de cordas duplas, material que aparece na seção B, e também da textura em semicolcheias predominantes na seção A. A seção A cadencia em Mi Menor (vi), ou seja, a relativa menor de Sol Maior. Por outro lado, a seção B é intensamente cromática. Nota-se que a partir do c.44, Reger, ao empregar cromatismo e arpejos diminutos, encaminha o Prelúdio para a tonalidade de Sol Maior, ou seja, o retorno de A'. Claramente, no c. 52 verifica-se o retorno do desenho inicial do Prelúdio que se estende até o c. 62.

Logo no início nota-se que o desenho rítmico do tema do Präludium, construído a partir de semicolcheias contínuas, como também alguns dos contornos melódicos, são

claramente inspirados no Prelúdio da Suíte nº1 BWV 1007. De certa forma, ao empregar elementos do Prelúdio de Bach, aliados aos seus próprios gestos, notadamente resultantes de sua linguagem harmônica, Reger expande os motivos *bachianos*, tendo como resultado frases mais extensas.



Ex.1a - Suíte para violoncelo solo 131c Nº 1 – Präludium (c.1-4) – Max Reger

Suíte I BWV 1007



Ex.1b - Suíte para violoncelo solo BWV 1007 – Prelúdio (c.1-4) – J. S. Bach

Outra característica empregada por Bach no Prelúdio da Suíte nº 1 BWV 1007, e explorado de maneira semelhante por Reger, consiste na estratégia de se escrever a linha melódica alternando-se a uma nota pedal em corda solta, com a finalidade de se construir e intensificar um ponto de tensão (Ré no c.12 e Sol no c.13 – portanto, uma relação de 5ª descendente - Ex.3a). Comparando-se os dois Prelúdios, verifica-se que Bach emprega esse artifício por oito compassos (c.31-38) ao conduzir o Prelúdio para seu final. Desta forma, a linha melódica é desenhada sobre o pedal da corda solta – Lá (c.31-36), seguido pelo pedal de Dominante – Ré (c.37-38). Bach também explora a mesma relação de 5ª descendente nas notas pedais, o que harmonicamente se constitui em um pedal de dominante (Ex.2b). Trata-se de uma combinação de *bariolage* e *brisure*, duas técnicas de arco amplamente empregadas na música do século XVIII, aqui resgatadas por Reger. Note que Reger utiliza esse gesto para se distanciar da tonalidade de Ré Maior, enquanto Bach o utiliza como meio para se atingir o final do Prelúdio e o acorde da tônica – Sol Maior.



Ex.2a - Suíte para violoncelo solo 131c Nº 1 – Präludium (c.12-17) – Max Reger



Ex. 2b - Suíte para violoncelo solo BWV 1007 - Prelúdio (c.31-38) – J.S. Bach

Como profundo conhecedor da obra de Bach, Reger possivelmente baseou-se em características não somente da primeira suíte, mas incorporou elementos e gestos musicais de outras das seis suítes de Bach para compor sua obra para violoncelo solo. Sendo assim, considera-se que há nítida influência do gesto de abertura do Prelúdio da Suíte nº 3 de Bach (BWV 1009) sobre as inflexões presentes nos c.10-11 e c.61-62 da Suíte de Reger. Bach inicia a Terceira Suíte com um gesto marcante, formado por uma escala descendente, seguido por um arpejo na tônica, a fim de se estabelecer claramente a tonalidade (Ex.3a). Reger, por outro lado, emprega uma variante deste mesmo gesto (Ex.3b), em dois momentos distintos do Präludium, a fim de estabelecer a tonalidade da dominante, em momentos que precedem o distanciamento da tonalidade, através do uso de uma série de seqüências. Por fim, Reger emprega este gesto uma última vez, na tonalidade da Tônica, a fim de concluir o movimento em Sol Maior (Ex.3c).



Ex.3a - Suíte para violoncelo solo BWV 1009 – Prelúdio (c.1-2) – J.S. Bach



Ex.3b - Suíte para violoncelo solo 131c Nº 1 – Präludium (c.10-11) – Max Reger



Ex.3c - Suíte para violoncelo solo 131c Nº 1 - Präludium (c.82-83) – Max Reger

Por fim, nos cinco últimos compassos, Reger emparelha e confronta estes dois gestos enfáticos e marcantes de Bach que, como afirmado, são provavelmente extraídos dos Prelúdios das Suítes BWV 1007 e 1009, respectivamente. Tem-se então, inflexões formadas pelo arpejo de Sol Maior oriundo da 1ª Suíte em justaposição ao gesto escalar descendente

que culmina no arpejo característico do início, como também do final da Terceira Suíte. Esse emparelhamento e confronto marcam os cinco compassos conclusivos do Präludium.



Ex.4 - Suíte para violoncelo solo 131c N° 1 - Präludium (c.79-83) – Max Reger

3. Segundo Movimento: ADAGIO

O segundo movimento da Suíte Op. 131c nº1 é um Adágio em compasso ternário simples e, em parte, escrito em múltiplas vozes. Esta textura, embora encontrada nos outros movimentos, nos remete particularmente às Sarabandas das suítes de Bach. Nestas, notamos o uso constante de múltiplas vozes com ênfase e apoio métrico no segundo tempo do compasso. Essa maneira de escrita, de certa forma, torna o movimento complexo em seu aspecto técnico e musical.



Ex.5a - Suíte para violoncelo solo 131c N° 1 – Adagio (c.1-4) – Max Reger



Ex. 5b - Suíte para violoncelo solo BWV 1010 – Sarabanda (c.1-4) – J.S. Bach

Em Reger não encontramos a indicação de Sarabanda por extenso, uma vez que ele nomina esse movimento de “Adagio”, aspecto que indica apenas caráter e andamento. Ainda assim, é possível visualizar traços oriundos da Sarabanda, como também características marcantes desta dança. As Sarabandas de Bach são consideradas como o movimento lento das suítes e, portanto, dessa maneira interpretadas. De fato, a sarabanda, uma dança originariamente rápida, ao longo do tempo torna-se dança lenta com “caráter completamente distinto, mais calmo, sério e nobre” (ALVAREZ CAMPOS, 2010, p.32).

Ao observar a escrita de Reger, notamos uma estilização dos acentos típicos da sarabanda, no segundo tempo do compasso, como também a presença de acordes que, na sua grande maioria, desenvolvem-se em pequenos blocos. Esses compassos, escritos com a indicação de dinâmica *ff*, são marcados pelo deslocamento, através da síncopa, do acento característico das sarabandas.



Ex.6 - Suíte para violoncelo solo 131c Nº 1 – Adagio (c.32-39) – Max Reger

Outros artifícios significativos são empregados por Reger no Adagio. Como no Präludium, Reger, ao usar meios próprios, adapta o caráter geral da Sarabanda à sua própria estética musical.

4. Terceiro Movimento: Fuga

A Suíte nº1 conclui com elaborada fuga, cuja indicação de andamento é Allegro. Destaca-se que a própria obra de Max Reger atesta o fascínio que o mesmo sentia pela escrita contrapontística da fuga. Como afirma GRIM (1988. p.5), “Fugas, cânones, e formas não imitativas de contraponto são abundantes na obra de Reger, no entanto, o compositor não era um imitador submisso das práticas contrapontísticas de Bach”.

Retornando ao modelo das Seis Suítes de Bach, ressalta-se que, por sua vez, a Suíte BWV 1011 tem como primeiro movimento um Prelúdio na forma de abertura francesa, composta por uma introdução lenta em compasso 4/4, seguido de uma fuga em 3/8. Segundo GITTER (2009, p. 5, tradução nossa) “a primeira fuga para violoncelo solo que se conhece está contida dentro do Prelúdio da Suíte No. 5 em Do menor, BWV.1011, de JS.Bach”. Na realidade, no caso da Suíte Nº 5 de Bach, considera-se o trecho a partir do c.27 até o final desse prelúdio uma “suposta ou pseudo fuga”, pois o mesmo tem o esquema tonal e estrutura formal similar ao de uma fuga. Naturalmente, por ser escrita para um instrumento monofônico a sustentação de diversas vozes simultaneamente torna-se quase impossível. GITTER (2009, p.7) comenta:

Existem muitas razões para a rara aparição de fugas na literatura do violoncelo solo. A primeira e mais óbvia razão é que o violoncelo é principalmente um instrumento monofônico, apesar de que múltiplas linhas musicais podem ser sustentadas por pequenos períodos de tempo por meio do uso de cordas duplas e transferência de registro.

Porém, como atesta GITTER (2009, p.10) “ao endereçar a fuga como um gênero para violoncelo solo, Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Max Reger (1873-1916) usaram

princípios formais similares resultando em diferentes peças musicais”. Pode-se visualizar esses princípios formais na comparação entre os respectivos sujeitos (Ex: 7a, 7b).



Ex. 7a - Sujeito da Fuga da Suíte para violoncelo solo BWV 1011 – (c.27-42) – J.S. Bach



Ex.7b - Sujeito da Fuga da Suíte para violoncelo solo 131c Nº 1 - (c.1-4) – Max Reger

O esquema tonal de Bach é o tradicional: i-V-i-V, sendo que a tonalidade inicial da fuga é Dó Menor. Curiosamente, a “Fuge” de Reger está escrita em compasso de 3/4 e na tonalidade de Sol Maior, tendo também por esquema tonal I-V. Entretanto, Reger logo após as entradas em Sol Maior (c.1) e em Ré Maior (c.5) inicia as transposições com entradas em Mi Maior (c.13) e em Si Maior (c.17). Todavia, ambas têm como resposta ao sujeito a chamada “resposta real”. Entretanto, ao contrario de Bach, Reger realmente escreve integralmente o contra-sujeito, o que resulta numa fuga para um instrumento melódico com o uso constante de cordas duplas. O que, ao comparar, gera texturas distintas (ver Ex. 7a, 7b).

No que diz respeito a escolha de tempo, a fuga da Suíte de Bach é tocada em andamento allegro. ALVAREZ CAMPOS (2010, p.117) comenta que “como segunda seção da abertura francesa, a fuga é naturalmente mais rápida que a primeira seção – esta solene e bastante introspectiva”. Por sua vez, Reger coloca como indicação de andamento o termo “Allegro”. Da mesma maneira, a dificuldade técnica devido ao uso de múltiplas vozes é patente nas duas fugas. A obra de Reger faz, certamente, uso de mais recursos técnicos que a de Bach. No entanto, apesar das similaridades entre a Fuga de Reger e movimentos das Suítes para Violoncelo Solo não é possível afirmar categoricamente que o compositor segue Bach como modelo estrito.

5. Conclusão

A análise da Suíte Op. 131c nº1 de Reger, notadamente em comparação com as Suítes de J. S. Bach leva a conclusão que Reger é um grande admirador do mestre do Barroco, no entanto engajado na estética do romantismo alemão da virada dos séculos XIX-XX. Esse fato certamente coloca Reger como precursor da corrente neoclássica do séc. XX. O

interprete, portanto, deve ter em conta, efetivamente, os gestos barrocos inseridos na obra. Estes, no entanto, devem ser interpretados dentro da estética na qual foi composta, ou seja, com o senso do romantismo tardio remanescente em vários compositores do início do século XX. Neste sentido, DIXON (2008, *itálico nosso*) afirma que:

Enquanto cada uma dessas obras são claramente distintas das de Bach, a clareza da linha e a textura em cada uma aspiram ao ideal do *alto barroco* alemão. Nenhuma dessas obras chega perto de desafiar a pré-eminência de Bach nesses gêneros, mas elas oferecem o frescor de um olhar moderno para com a linguagem e as formas do início do século dezoito, e sem a postura autoconsciente estilística de Stravinsky ou de seus seguidores Parisienses.

Claramente Reger se inspira em Bach; porém escreve uma obra revestida de linguagem individual, própria, e que revela sua posição diante da estética de sua época. Ao mesmo tempo, representa a ousadia de se escrever para este meio – o violoncelo solo -, e revisita o gênero Suíte após uma lacuna de quase 200 anos que separam as Suítes de Bach à de Reger.

Referências:

ÁLVARES Campos, L. Y. *Complexidade e simplicidade: paradoxo na estrutura composicional do Prelúdio da Suíte Nº. 5 para Violoncelo solo de J. S. Bach*. João Pessoa, 2010. 156f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

BRINKMANN, Reinhold. “A last giant in music”: thoughts on Max Reger in the twentieth century. *The Musical Quartely*. Tradutor: Antonius Bittmann. v. 87, n. 4, winter 2004, p. 631-659.

DIXON, Gavin. *The chamber music of Max Reger*. 2008. Disponível em <<http://www.gavindixon.info/index.htm>> Acesso em 17/12/2012

FRISH, Walter. Reger’s historicist modernism. *The Musical Quartely*, v. 87, n. 4, winter 2004, p. 731-748.

GITTER, Benjamin David. *Fugal writing for atypical instrumentation: how Johann Sebastian Bach and Max Reger approached the compositional challenge of composing a fugue for unaccompanied cello*. Dissertação (Doctor of Musical Arts), University of Missouri-Kansas City, 2009.

GRIM, William E. *Max Reger. A bio-bibliography*. New York: Greenwood Press, 1988. LEDBETTER, David, FERGUSON, Howard. *Prelude*. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/>. Acesso em: 25 março 2011.

A trilha sonora nas produções cinematográficas brasileiras dos anos 1960: o exemplo de Glauber Rocha

Lucas Zangirolami Bonetti

Universidade Estadual de Campinas – lucas@lucasbonetti.com.br

Claudiney Rodrigues Carrasco

Universidade Estadual de Campinas – carrasco@iar.unicamp.br

Resumo: Este artigo analisou três produções cinematográficas de Glauber Rocha, *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Para isso, foi preciso comentar como se deu a produção cinematográfica dos anos 1960, contextualizando o período, as correntes estéticas em voga e levantando dados que os representem, sendo os três filmes escolhidos considerados pilares do Cinema Novo, principal movimento da época. A partir desse material, pudemos estabelecer um bom retrato do que se foi feito e que é referência até os dias de hoje, como as diversas maneiras de utilização da música no cinema, suas dificuldades e sua ideologia.

Palavras-chave: Trilha Sonora, Música de Cinema no Brasil, Anos 1960, Glauber Rocha.

Film scoring on brazilian cinematography productions in the sixties: The exemple of Glauber Rocha

Abstract: This paper analyzed three cinematographic productions of Glauber Rocha, *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) and *Terra em Transe* (1967). For this, we should comment on how was the cinema of the 1960s, contextualizing the period, the aesthetic currents in vogue and collecting data to represent them, been all the three films chosen considered pillars of the Cinema Novo, the main movement of the time. From this material, we could establish a good picture of what was done and that is a reference to the present day, as the various ways to use music in film, its difficulties and its ideology.

Keywords: Film Scoring, Brazilian Film Music, Sixties, Glauber Rocha.

1. Introdução

1.1 – O cinema brasileiro na década de 1960

A década de 1960 foi marcada por uma grande efervescência cultural, com muitos movimentos artísticos iniciando suas atividades concomitantemente. No plano musical estão confluindo na música popular: a bossa nova, o samba jazz, o tropicalismo, a jovem guarda e correntes de música instrumental e na música erudita, o movimento Música Viva. Já no cinema, surgem o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Em se tratando especialmente dos movimentos voltados à linguagem cinematográfica, “(...) foram desenvolvidas diversas iniciativas de regulamentação das atividades do cinema, algumas governamentais e outras de profissionais diretamente relacionados ao campo artístico” (FINK; CALHADO, 2008). Sendo a iniciativa mais representativa dessa época a criação da Embrafilme¹, fora a Embrafilme, também podemos citar outras iniciativas, como a Difilm² e o Instituto Nacional de Cinema³. Dessa maneira, pode-se perceber que houve um favorecimento a toda essa agitação, que veio tanto dos artistas quanto da movimentação social do período.



Também é notável a postura estética da época, que desembocou no já comentado Cinema Novo, tratado com mais rigor adiante. Com relação a esta afirmação, Fink e Calhado comentam que o cinema brasileiro (...):

(...) refletiu isso adotando uma postura de engajamento político e uma estética inovadora que, por seu caráter transformador, acompanhava o desejo da revolução política. Influenciados pelo neo-realismo e pela *nouvelle vague*, os cineastas brasileiros optaram por produzir filmes de baixo orçamento, com a utilização de câmeras leves e sem o apoio de tripés, seguindo o postulado da “câmera na mão e uma ideia na cabeça” (FINK; CALHADO. 2008).

Ainda sobre aspectos sociais Jean-Claude Bernardet ressalta que “(...) o cinema brasileiro percorreu todo o caminho necessário para que enfim não possamos mais deixar de nos examinarmos a nós próprios, de nos interrogarmos (...) sobre nossa responsabilidade social e política” (2007: 65). Contudo, ainda segundo o próprio Bernardet, toda essa canalização de energias para fazer o cinema uma “ferramenta revolucionária” não foi alcançada da maneira esperada:

(...) Os filmes não conseguiram travar diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se focalizavam na tela. Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social (...), e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país (BERNARDET, 2007: 65).

Contemporâneo ao movimento do Cinema Novo, nos anos 1960, também se desenvolvia o chamado Cinema Marginal. Que trabalhou sobre influências de neo-impressionistas, modernistas especialmente a obra de Oswald de Andrade e músicos tropicalistas. A articulação fílmica também se deu de maneira divergente ao Cinema Novo, com maior fragmentação narrativa (FINK; CALHADO, 2008).

1.2 – Cinema Novo e Cinema Marginal

Os principais nomes ligados ao Cinema Novo são Glauber Rocha, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, dentre outros. Esse grupo de diretores e roteiristas marcou um período com suas impressões estéticas, tanto das temáticas abordadas quanto da produção em si (fotografia, movimentação de câmera, etc). Glauber Rocha proferiu a famosa frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, que retrata bem o espírito desbravador dessa fase, a afirmação dialoga especialmente com a falta de recursos técnicos que muitas vezes se enfrentava, que, contudo, eram perpassados pelo discurso bem direcionado da “ideia na cabeça” dos diretores.

Um fato importante de se lembrar é que “na história do cinema tem sido absolutamente comum que uma nova geração que começa a se estruturar, para se legitimar e se tornar hegemônica, rompa com o grupo anterior” (MARTINELLI, 2002: 159). Isso

aconteceu em diversos movimentos na Europa e no Brasil, com o Cinema Novo, não foi diferente, ele se sobrepôs às produções da companhia Vera Cruz⁴ de maneira fulminante, rompendo com paradigmas estabelecidos e assumindo uma nova postura perante o espectador.

Um dos próprios participantes do movimento, Carlos Diegues, diz ser difícil de definir o que foi o Cinema Novo, “isso prova a profundidade do movimento, a sua complexidade criadora, a ausência de condições imobilizantes, academicizantes” (DIEGUES, 1999: 52). O que conseguimos perceber é justamente isso, o grupo conseguiu fazer um cinema sem amarras, como eles queriam que fosse. No excerto abaixo Diegues comenta, com um sentimento misturado de orgulho e rancor, o que foi para ele o Cinema Novo.

(...) Isso seria mais uma razão pra acabar com essa conversa fiada de Cinema Novo. Não tem mais sentido ficar falando de uma turma da esquina, quando não existe mais esquina nenhuma. O Cinema Novo é um rótulo vazio que serviu para destacar uma geração (da qual muito me orgulho de ter feito parte) que fundou o cinema moderno (técnica de produção e linguagem) no Brasil. (DIEGUES, 1999: 27).

Outros cineastas produziram concomitantemente com o Cinema Novo, contudo sem integrarem o movimento. Pessoas como Luiz Sérgio Person, Robero Santos e Walter Hugo Khori têm em seus currículos alguns longas-metragens datados da década de 1960 que apontam para um direcionamento particular. Na segunda metade dessa década também é possível encontrar um novo grupo de cineastas, a eles foi dado o rótulo de Cinema Marginal. Dentre os diretores que são enquadrados nesse movimento estão: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, dentre outros, tendo os dois primeiros fundado a produtora Balair, que existiu por poucos anos. O Cinema Marginal (...)

(...) produziu filmes baratos numa sucessão notavelmente rápida, rejeitando um cinema bem feito em favor de uma “tela suja” e de uma “estética do lixo”. (...) Os filmes traziam marcas da opressão econômica, inscrevendo neles próprios – pelo som rangente e inaudível e imagens granuladas – a própria precariedade da produção (STAM apud GUERRINI, 2009: 29)

Com essa afirmação, de certa forma, podemos ver pontos de encontro entre o Cinema Marginal e apenas a primeira fase do Cinema Novo, pois nos “filmes da última fase do Cinema Novo, já se percebe maior preocupação com recursos financeiros e com o retorno da bilheteria, (...) agora visto como conservador” (GUERRINI, 2009: 29)

1.3 – A música, os compositores, os diretores, os intérpretes e a estética

Primeiramente, gostaríamos de ressaltar os parâmetros propostos por Irineu Guerrini Jr. em seu livro *A música no cinema brasileiro: Os inovadores anos sessenta* (2009), o autor aponta para o fato de que, como já é sabido, o cinema da década de 1960 sofreu sérios problemas orçamentários e isso refletiu diretamente na música desses filmes. Muitas vezes o padrão sinfônico/orquestral foi deixado de lado para se realizar produções com poucos

músicos, em certos casos, apenas um músico interpretou a trilha musical de todo o filme, ou parte dele, como por exemplo Sérgio Ricardo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. De certa forma, esse problema de verba delineou todo um parâmetro estético, sendo que posteriormente, em produções que teriam orçamento suficiente, seus diretores preferissem adotar o padrão estabelecido. Ainda citando Guerrini, também é notável o intenso uso de gravações já existentes nas trilhas dos filmes, “como a música erudita e sinfônica dos grandes mestres – especialmente Villa-Lobos – jazz e canções populares” (2009: 32). Esse uso também tende a reafirmar a falta de verba para a contratação de compositores que façam uma trilha original para o filme. No que se refere aos estilos de trilha musical, Guerrini categoriza a década de 1960 em quatro pontos referenciais:

- Música erudita brasileira, com inclinação estética voltada para a música contemporânea europeia da primeira metade do século XX. Entre os principais compositores envolvidos estão: Ester Scliar, Marlos Nobre, Damiano Cozzela, Júlio Medaglia, Guilherme Magalhães Vaz e especialmente o compositor Rogério Duprat. Nota-se grande presença de nomes ligados ao movimento Música Viva, sendo que alguns deles ainda flertam com a música popular.
- Bossa Nova, MPB e Tropicalismo. Todos esses gêneros trilharam seus percursos, ou parte deles, pela década de 1960. Logo, a concomitância temporal atuou como facilitador para a confluência dessas duas linguagens.
- Música dita folclórica. “Já havia o uso de temas folclóricos na produção anterior, (...) mas este se aproveita de uma evolução tecnológica – gravadores portáteis e de boa qualidade – para gravar música *in loco* e acentuar o caráter realista, documental” (2009: 35).
- Villa-Lobos. A música de Villa-Lobos é amplamente empregada como trilha musical de diversos filmes da época, os exemplos mais famosos são os de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr.; *Os Herdeiros* e *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

Os principais compositores para cinema que atuaram na década de 1960 foram: Sérgio Ricardo, Rogério Duprat, Guilherme Vaz, Moacir Santos, Remo Usai, dentre outros. Como já é possível perceber na música de cinema dessa época, seus compositores e responsáveis pelas trilhas também tem características bastante divergentes, tendo inclusive experiências profissionais e formações acadêmicas díspares. A seguir, os três filmes escolhidos como

objeto de análise desse artigo serão abordados de maneira analítica, de forma a termos uma visão geral da música inserida nessas produções e suas conexões com a prática vigente.

2. Análise

Para este estudo, nosso principal intuito foi traçar um panorama geral da trilha sonora nos anos 1960, em especial a do chamado Cinema Novo. Para isso, foram escolhidos três obras cinematográficas: *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), todos de Glauber Rocha. Tentando representar assim boa parte do escopo da década e seu diretor mais representativo em três pontos temporais: 1962, 1964 e 1967. O fato de todos os filmes abordados serem de Glauber Rocha não é mera coincidência, diversos outros nomes foram muito importantes, mas Glauber é, o mais representativo. Carlos Diegues, cineasta que também fez parte do movimento ressalta “que Cinema Novo e Glauber Rocha são a mesma coisa” (DIEGUES, 1999: 56).

- ***Barravento* (1962)**

O enredo do filme se passa em uma vila de pescadores na Bahia, é notável a alusão social que Glauber impregna no discurso narrativo, traduzindo para a pequena vila de pescadores, metaforicamente, a vida social moderna.

Nos créditos do filme, a descrição musical é a seguinte: “Samba de roda e capoeira de **Washington Bruno (Canjiquinha)**, destacando **D. Zezé, Adinorá, Arnon e Sabú** com cantores, dançarinos [sic] e instrumentistas – Um samba de **Batatinha**”. Como a informação já adianta, a maior parte da trilha musical do filme abarca “Jogos de Capoeira” e “Sambas de Roda” cantados em grupos, representando bem fielmente o povoado retratado. É interessante relacionar esse aspecto documental da trilha com, inclusive, os diálogos e ações das personagens. Bernardet diz que “a massa é constituída pelos pescadores e pelas mulheres que se encarregam da macumba, que aparecem em planos praticamente documentários: (...) e nós os vemos a fazer sossegadamente suas tarefas cotidianas na vida real (2007: 77-78).

Essa característica da música de *Barravento* é constante, mas nem sempre ela é diegética, ou seja, está dentro da ação filmada. Muitas vezes, apesar de ela ser apresentada ao espectador extra-diegeticamente, ela poderia muito bem estar presente dentro da cena e ser produzida por suas personagens. Também consta nos créditos iniciais “uma canção de Batatinha”, essa, é apresentada diegeticamente, cantada por Firmino (Antônio Pitanga) e se chama “Diplomacia”.

- ***Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)**

Sua trilha musical apresenta basicamente três tipos de solução bem distinguíveis entre si. “Em Deus e o Diabo, a música do preâmbulo é também constituída de três “gêneros”

musicais distintos: o erudito (...) é representado por Villa-Lobos, o secular pelo cantador e o coletivo pela cantiga religiosa tradicional” (GUERRINI, 2001: 133).

São inseridos, de forma extra-diegética, trechos de composições de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), em geral esses trechos são orquestrais, apresentam densas texturas rítmicas e são bastante dissonantes. Também são utilizados, extra-diegeticamente, algumas “Modas de Viola”, no estilo dos cantadores de feira, com violão rasqueante. Elas são essencialmente modais, com modos bem característicos do nordeste brasileiro e as letras dessas canções, escritas pelo próprio Glauber Rocha e interpretadas por Sérgio Ricardo, são “a voz do narrador”, que reforça ou antecipa o entendimento do que se passa no plano imagético. É interessante notar que, segundo o próprio Sérgio, as composições sobre as letras de Glauber foram feitas antes de ele ter acesso ao filme, apenas com o apoio de um roteiro. Por fim, também são encontrados trechos de “cantorias” executadas diegeticamente, geralmente em procissões religiosas.

Os três tipos de trilha comentados acima são os mais recorrentes no filme, mas uma exceção é encontrada: a utilização de polifonias barrocas do compositor J. S. Bach ao órgão, que remetem à religiosidade. Sendo utilizado em cenas que o lado espiritual de Manuel (Geraldo Del Rey) e Sebastião (Lídio Silva) é mais exaltado.

- ***Terra em Transe (1967)***

A trilha musical desse longa-metragem é a que apresenta mais variedade, comparado aos dois acima mencionados. Ela foi concebida por Sérgio Ricardo, que compôs a música original do filme, contudo, também são utilizados trechos de composições de Carlos Gomes, Villa-Lobos e Verdi, segundo os créditos finais. São ouvidas no filme diversas texturas e acontecimentos musicais, assim como ruídos que constroem a paisagem sonora.

São utilizadas diversas “cantorias afro” com percussão e vozes, bem comuns em filmes desse período. Também escutamos diversos solos de bateria, que geram muita tensão junto com as sequencias. Os solos foram gravados pelo consagrado baterista Edson Machado, que aparece em diversas cenas do filme, executando a música diegeticamente. Em contraposição direta aos solos de bateria são ouvidas passagens com um pequeno grupo de cordas friccionadas, gerando um ambiente sonoro bem sutil.

No comício, ouvimos uma linha de tuba com um caráter bastante caricato e irônico, que prenuncia e desemboca em uma música executada por uma banda de fanfarra completa. Essa banda poderia estar inserida na cena, por se tratar de um comício na rua, com o povo, contudo, ela também é extra-diegética. Das poucas cenas com sons diegéticos no filme, a que apresenta um quarteto jazzístico em clube é a mais recorrente. Trata-se do quarteto do

baterista Edson Machado e eles aparecem três vezes, cada uma tocando um gênero diferente. Na primeira ouvimos um som jazzístico que mescla uma harmonia do Bebop, porém com uma interpretação mais próxima do Free Jazz, na segunda eles apresentam uma balada mais tradicional, que dialoga com o Cool Jazz, e na última aparição podemos ouvi-los tocar um R&B, gênero tradicional norte-americano e que se aproxima da forma do Blues.

Eventualmente uma voz solo se impõe como “a voz do narrador”, comentando a cena de maneira semelhante às “modas de viola” utilizadas em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Em um determinado momento podemos ver um filme dentro do filme, nessa hora a trilha musical muda drasticamente de caráter. Utilizando-se de formações orquestrais mais “grandiosas”, fica claro aqui a referência às trilhas compostas na década anterior, onde essa sonoridade é mais constante.

Outro momento em que a música é executada diegeticamente é quando vemos/ouvimos uma escola de samba formada por um grupo com instrumentos de percussão e vozes femininas. Após algum tempo ouvimos uma orquestra de cordas tocando a “Fuga” das *Bachianas Brasileiras n. 9* e em seguida as duas são sobrepostas, gerando imenso contraste. Segundo Guerrini, a escola de samba representa o povo e a fuga a elite (representados por três personagens da trama). É notável também no decorrer do filme a utilização de ruídos, principalmente o som de tiros, quando não se vê nada relacionado na tela. Tais ruídos foram acrescentados ao filme em uma segunda mixagem por Glauber, atribuindo mais “aspereza” à trilha. Graham Bruce comenta esse aspecto “áspero” da trilha, onde “(...) Rocha evita pontes musicais que formem transições delicadas de uma cena para outra” (1982: 297, tradução do autor).

3. Conclusão

Junto com Brecht, Eisler, e o jovem Godard, Rocha é interessado na música como um elemento vital em um filme, não como algo que simplesmente reproduz e reitera o que a imagem nos conta (BRUCE, 1982: 291, tradução do autor).

Pode-se dizer que as produções de Glauber Rocha fazem um apanhado do que a década de 1960 produziu, e é inegável que o cinema brasileiro desse período foi extremamente importante, e isso se deve principalmente ao seu caráter de inovação. Fatores técnicos, como a falta de infraestrutura, também acabaram impulsionando a verve criativa das produções. Na música desses filmes não foi diferente, soluções criativas foram necessárias, como por exemplo, a drástica redução nas formações instrumentais utilizadas por não haver mais verba que suprisse uma grande orquestra. Também foram utilizadas muitas gravações já existentes, isso se deu pois naquela época os direitos autorais ainda não tinham o peso de hoje

em dia e esse recurso barateava as produções, além de se ter um enorme leque de sonoridades, desde música popular brasileira, jazz e todas as vertentes da música dita erudita. No campo da música erudita vale lembrar que talvez o compositor mais utilizado em trilhas musicais foi Heitor Villa-Lobos, especialmente pelo caráter nacionalista de suas composições, que é pertinente à estética dos roteiros. A música diegética também representa grande parte das trilhas ouvidas, sendo elas, em grande parte, representativas de cultos, procissões e ritos espirituais ou religiosos. Tudo isso contribuiu, ressaltando a ideologia por trás das lentes e agregando uma nova significação às imagens.

Referências:

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRUCE, Graham. Alma Brasileira: Music in the films of Glauber Rocha. In: JOHNSON, R. e STAM, R. (orgs) *Brazilian Cinema*. Londres e Toronto: Associated University Press, 1982. Capítulo 31, p. 290-305.

DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: ideias e imagens*. Segunda Edição. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999.

FINK, Camila; CALHADO, Cyntia. *Uma perspectiva histórica do cinema brasileiro: O cinema como instrumento de crítica social e política*. 2008. Disponível em <http://www.cinecaidoscopio.com.br/uma_perspectiva_historica_do_cinema_brasileiro_parte3.html>. Acessado em 10/03/2012.

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

MARTINELLI, Sérgio. *Vera Cruz – Imagens e histórias do cinema brasileiro*. São Paulo: @Books, 2002.

¹ A Embrafilme foi criada por meio de um decreto de lei no ano de 1969 e tinha como objetivo financiar a produção, em todas as suas etapas, do cinema brasileiro, a empresa foi extinta no ano de 1990.

² A Difilm nasceu, em 1965, da sociedade de cinco empresas, das quais os principais diretores do Cinema Novo eram proprietários (FINK; CALHADO. 2008).

³ O Instituto Nacional de Cinema (implantado em 1966), ou INC era um “órgão que incorporou o Instituto Nacional de Cinema Educativo e cujos objetivos eram fiscalizar e normatizar assuntos referentes ao cinema nacional” (FINK; CALHADO. 2008).

⁴ A companhia cinematográfica Vera Cruz foi, nos anos 1950, a mais importante produtora de filmes do Brasil. Através dela foram lançados filmes como: *Caiçara*, de Adolfo Celi; *O Cangaço*, de Lima Barreto e os famosos filmes com o ator Mazaroppi, dentre muitas outras produções.