

## Música ‘Nacional’ e Redes Intertextuais em Adaptações de Livros Brasileiros no Cinema Novo: Os casos de *Menino de engenho* (1965) e *Capitu* (1968)

Luíza Beatriz Alvim

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
luizabeatriz@yahoo.com  
<https://orcid.org/0000-0003-4816-6790>

**RESUMO** Este artigo analisa o emprego de música preexistente nos filmes *Menino de engenho* (Walter Lima Jr, 1965) e *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968), ambas adaptações de obras literárias brasileiras, como uma faceta da afirmação da identidade nacional, em conformidade com o projeto do Cinema Novo. *Menino de engenho* se centra, principalmente, na música de Villa-Lobos, compositor nacionalista brasileiro, enquanto *Capitu* integra compositores brasileiros de diversas épocas. Por meio de procedimentos de análise fílmica e da pesquisa de arquivos fonográficos, a partir da perspectiva de estudos interartes de Claus Clüver, destacamos as relações intertextuais evocadas pelas músicas desses filmes com o romantismo musical e pictórico, com outros filmes do Cinema Novo e do pioneiro Humberto Mauro, além de outras referências (como a peça *Othello*, de William Shakespeare). Observamos a conformidade da música com a estética do cinema moderno, embora, por vezes, mantendo códigos do cinema clássico.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema Novo; música preexistente; intertextualidade; identidade nacional; análise fílmica.

### Introdução

O Cinema Novo brasileiro foi um movimento marcante na produção cultural do Brasil dos anos 1960. Entre outras características, consistiu num projeto de busca de uma identidade nacional, mostrando, por exemplo, segmentos da população brasileira e regiões menos favorecidas do país, além de ter tido uma vertente mais lírica e melancólica (tal como considerada por Ramos 2018), na qual se encaixam os objetos deste artigo – os filmes *Menino de engenho* (Walter Lima Júnior, 1965) e *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968). Foi também um cinema autoral e, para

lograrem seus objetivos, os cineastas contavam com orçamentos enxutos. Em relação à música, foi comum o emprego de obras preexistentes, com destaque para o repertório dito clássico ou erudito, tendo sido a música de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) particularmente frequente nos filmes. Além de contribuir para o objetivo de diminuição dos custos de produção, o uso de arquivos sonoros oriundos de discos pode ser considerado como um procedimento de “música de autor”, conceito de Claudia Gorbman (2007) que diz respeito a músicas escolhidas pelo próprio diretor do filme, o qual, assim, passava a exercer total controle sobre o elemento musical da obra. Tal procedimento foi comum no Cinema Novo brasileiro e na *Nouvelle Vague* francesa.

Juntamente com o uso de música preexistente, observa-se nos dois filmes em análise uma estratégia adotada pelo Cinema Novo diante da dificuldade de público e das censuras da Ditadura Militar (1964-1985): mantendo o propósito de valorização da identidade nacional, Walter Lima Júnior e Paulo César Saraceni optaram por adaptações literárias de obras clássicas da literatura brasileira, como é o caso dos livros de José Lins do Rego (1901-1957) e de Machado de Assis (1839-1908), respectivamente. Como a trilha musical de ambos foi feita com obras de compositores brasileiros, alguns de estética nacionalista (como, por exemplo, Villa-Lobos), reforçava-se o elemento nacional nesses filmes igualmente pela música. Como identificou o diretor Carlos Diegues em entrevista

Quando o Glauber usa a *Bachiana* em *Deus e o diabo*, ele está querendo dizer mais alguma coisa do que simplesmente sublinhar a imagem [...]. Está realmente transferindo certas ideias sobre cultura brasileira para a imagem que você está vendo. (Guerrini Júnior 2009, 168)

Assistente de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Walter Lima Júnior foi quem sugeriu a inclusão das obras de Villa-Lobos no filme, que, segundo Guerrini Júnior (2009), funcionariam como uma “alegoria da pátria”. Em *Menino de engenho*, além do predomínio de Villa-Lobos, há peças de Alberto Nepomuceno (1864-1920), compositor

também nacionalista.<sup>1</sup> No caso de *Capitu*, há um maior panorama de música clássica brasileira na trilha musical. Na primeira vez em que Saraceni usou música de Villa-Lobos, em *Arraial do Cabo* (1959), a ideia foi de Mário Carneiro (Alvim 2017a), mas o diretor voltou a utilizar peças do compositor em *O desafio* (1965). Não sabemos se Saraceni teve ajuda de alguém nas escolhas que fez para *Capitu*, mas consideraremos o papel da indústria fonográfica, já que várias obras musicais estão em discos da época.

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de pós-doutorado que mapeou o uso de música clássica preexistente em 75 filmes de oito diretores do Cinema Novo, entre eles Saraceni e Lima Júnior.<sup>2</sup> Além de Villa-Lobos, outros compositores nacionalistas brasileiros foram utilizados com frequência, o que contrasta com a falta de perspectiva nacional que encontramos na *Nouvelle Vague* francesa (Alvim 2017b). Ainda que a categoria “música clássica/erudita” tenha sido a base de nosso mapeamento, este artigo levará em conta todo o repertório utilizado, que, nos dois filmes analisados, é, em sua maior parte, brasileiro. Alguns gêneros presentes, como as modinhas, e mesmo as obras de Ernesto Nazareth ficam numa zona limítrofe entre erudito e popular – Vermes (2015) considera que fariam parte de “áreas cinzas” nessa classificação –, além de que as peças de Villa-Lobos do *Guia Prático* (presentes em *Menino de engenho*) têm origem em canções infantis e folclóricas. Tal dificuldade metodológica de categorizar determinadas obras foi constante em nossa pesquisa, embora, neste artigo, levemos mais em conta a escolha de um repertório caracteristicamente nacional do que propriamente a sua categorização peremptória em ‘erudito’ ou ‘popular’.

Mesmo os estudos dedicados especificamente à música no Cinema Novo, como o de Guerrini Júnior (2009), detiveram-se pouco sobre *Menino de engenho* e *Capitu* – saliente-se que, nos créditos das duas películas, só constam os nomes dos compositores. A partir da identificação das obras musicais, juntamente com a análise fílmica de sua relação com as imagens e demais sons, tivemos acesso a outras histórias dos anos 1960:

<sup>1</sup> Como música original, há as canções de Pedro Santos, cujas letras foram escritas pelo próprio Walter Lima, algo que, para Gorbman (2007), também é característico da “música de autor”.

<sup>2</sup> Embora possa ser considerado de uma “segunda geração” de diretores do Cinema Novo (Carvalho 2009), Lima Júnior foi incluído no mapeamento por causa da importância do repertório clássico em seus filmes. Não incluímos *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) neste artigo porque estamos nos centrado em filmes com predominância do repertório clássico, além de que a trilha musical do filme de Joaquim Pedro já foi analisada em detalhe por Guerrini Júnior (2009).

a da coleção de discos *Música na corte brasileira* e a da recepção da peça *Othello*, de William Shakespeare, no Rio de Janeiro de Machado de Assis. Para se chegar à identificação das músicas foram úteis os programas Shazam e SoundHound, mas essencial foi a análise documental dos discos da época. Encontrar quais músicas e quais possíveis fontes fonográficas foram utilizadas em filmes em que não há informação alguma nos créditos ou em qualquer outro material de produção é um trabalho de achado de documentos históricos.

Em termos metodológicos e conceituais, este trabalho parte de uma perspectiva interartes (Clüver 1997), que inclui o estudo de combinações de mídias (tal como o filme, que contém imagem, texto e som) e referências a outras artes, seja sob a forma de adaptação ou de outros tipos de intertextualidade. Claus Clüver (1997) advoga que, para entender com maior plenitude uma obra artística com referências a outras artes, é necessário conhecer os modelos de recepção de textos produzidos para públicos distantes. Tal é o caso da recepção de *Othello* no Brasil, encenação mostrada em *Capitu*. Entre os instrumentos de análise, estão conceitos de Gérard Genette (2006) referentes à intertextualidade, tal como o paratexto.<sup>3</sup> Dentro dos estudos de análise fílmica, entendemos que aquilo que se encontra no objeto empírico é passível de produzir avanços teóricos.<sup>4</sup> Assim, a presença, nessas duas adaptações literárias do Cinema Novo, de um repertório musical predominantemente brasileiro (e erudito, embora haja as músicas na fronteira com o popular, como já mencionado) aponta para o tipo de nacionalismo almejado no projeto cinemanovista.<sup>5</sup> Mais ainda, os achados a partir da análise da relação dessas músicas com as imagens trazem à tona redes intertextuais para além do hipotexto adaptado, como por exemplo, a intertextualidade com os filmes do cineasta pioneiro Humberto Mauro, admirado pelos cinemanovistas.<sup>6</sup> Usam-se “redes” no

<sup>3</sup> A paratextualidade é uma das cinco relações transtextuais consideradas por Genette (2006, 9), correspondente a títulos e outros “sinais acessórios” do texto principal.

<sup>4</sup> Jacques Aumont e Michel Marie defendem a análise fílmica como um campo produtor de conhecimento, pois “assim como ‘a’ teoria, a análise do filme é uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos observados nos filmes” (Aumont e Marie 2013, 14).

<sup>5</sup> Destaque-se que o que está a ser considerado neste artigo não é o nacionalismo enquanto conceito e todas as suas implicações teóricas e políticas, mas *o modo como os cineastas do Cinema Novo entendiam o nacionalismo dentro de seu projeto de cinema* a partir das escolhas estéticas do repertório. Um exemplo é a predominância da figura polêmica de Villa-Lobos, compositor oficial do Estado Novo ditatorial do governo de Getúlio Vargas. Glauber Rocha defendeu o uso das músicas do compositor, que teria, segundo ele, sido, talvez, “melhor quem colocou todo o Brasil em termos de arte” (Guerrini Júnior 2009, 127).

<sup>6</sup> ‘Hipotexto’ é o termo de Genette (2006) para designar o texto anterior de onde brota outro texto.

sentido de um “entrelaçamento perpétuo” de referências em meio a uma textura, como entendido por Roland Barthes (1987, 83), e são algumas dessas possíveis redes intertextuais que apreciaremos.

O artigo divide-se em duas partes, referentes a cada um dos filmes. Na primeira, dedicada a *Menino de engenho*, os trechos com músicas de Villa-Lobos evocam a ênfase na paisagem rural, encontrada em filmes de Humberto Mauro, que, por sua vez, se conectam a aspectos do romantismo pictórico e musical presentes no filme de Walter Lima Júnior. A segunda parte é dedicada a *Capitu*, em que uma diversidade maior de obras musicais não deixa de resvalar o desejo de se priorizar repertório brasileiro, ao mesmo tempo em que são sugeridas outras redes intertextuais mais intrincadas, como as que se desenvolvem na sequência com a peça *Othello*. Na análise das sequências com música nos dois filmes, serão considerados aspectos estruturais gerais do uso da música (como as repetições de obras) e elementos musicais propriamente ditos. Levar-se-á em conta a sua conformidade ou não com os usos estéticos da música no cinema moderno, período a que esses filmes pertencem.<sup>7</sup>

### ***Menino de engenho* (1965) e o domínio de Villa-Lobos**

Mesmo lançando mão de uma adaptação literária, o filme de Walter Lima Júnior mantém a ambientação no Nordeste brasileiro de *Deus e o diabo na terra do sol* (inclusive, ‘herdando’ parte do elenco e da equipe do longa-metragem de Glauber) e a de outros filmes do Cinema Novo, especialmente de sua vertente mais social (Ramos 2018). Cardoso e Werney (2019) observam relações da estética preconizada pelo Cinema Novo com o movimento conhecido como “Romance de 30” – de que faz parte o livro homônimo de José Lins do Rego (publicado em 1932) – no que se refere ao uso de uma linguagem mais realista e direta, ao tom de crítica social e à economia de recursos estilísticos. O livro de Lins do Rego é baseado em elementos autobiográficos e é narrado em primeira pessoa por um narrador (Carlinhos) que relembra os fatos de sua infância e início de adolescência, quando, após o assassinato da mãe pelo

<sup>7</sup> O Cinema Novo brasileiro e a *Nouvelle Vague* francesa fazem parte dos movimentos do cinema moderno nos anos 1960, que, entre outras características, propunha uma renovação da linguagem cinematográfica frente aos códigos do cinema clássico. Quanto a este, referimo-nos principalmente ao cinema clássico americano, cuja forma de utilização da música foi sistematizada por Gorbman (1987).

pai, é levado da cidade para viver no engenho do avô. Aí, tem contato com os ex-escravos do engenho, vive solto na natureza, tem seus primeiros amores e experiências sexuais.

No filme, Walter Lima Júnior optou por não ter um narrador em voz *over*. Grande parte dos fatos do livro está lá, em atuações naturalistas próximas às do cinema clássico narrativo, mas numa montagem um tanto acelerada em determinados momentos, sendo a música ouvida de modo brusco em várias de suas entradas e saídas. Se o livro é uma sucessão de fatos e “fragmentos de memória” (Cardoso e Werney 2019) sem clímax, ao recuperar esse aspecto no filme, Walter Lima Júnior faz com que, nesse aspecto, ele esteja conforme a estética de outros filmes do cinema moderno. Quanto à música, há muitos pequenos trechos, quase todos oriundos de obras preexistentes de Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Robert Schumann (Tabela 1).

Tempo	Música	No filme
0'-0'35''	<i>Guia Prático</i> , álbum 2, n.2 (“Machadinha”), Villa-Lobos	Créditos iniciais
1'29''-2'22''	<i>Guia Prático</i> , álbum 2, n.2 (“Machadinha”), Villa-Lobos	Morte da mãe.
7'17''-8'42''	<i>Série Brasileira</i> , “Alvorada na Serra” (I), Alberto Nepomuceno.	O menino conhece as terras, banha-se.
9'50''-10'22''	“Introdução” da Suíte I de <i>O descobrimento do Brasil</i> , Villa-Lobos	Vê o trabalho no engenho.
11'58''-13'40''	<i>Bachianas</i> n.6, “Ária/Choro” (I), de Villa-Lobos	Rio. Carlinhos passeia, fala com Lili.
14'38''-15'19''	<i>Bachianas</i> n.7, “Tocata desafio” (III), Villa-Lobos	Meninos na carroça.

15'45''	?	Caixinha de música
16'54'' - 17'34''	<i>Cenas infantis</i> n.1, Schumann	Lili olha a rua e morre.
19'33'' - 21'13''	<i>Bachianas</i> n.3, "Devaneio" (II), Villa-Lobos	O menino no engenho
25'22'' - 26'04''	<i>Choros</i> n.7, Villa-Lobos	O homem no burro.
26'34'' - 29'28''	<i>Bachianas</i> n.7, "Tocata desafio" (III), Villa-Lobos	A cheia.
31'15'' - 31'58''	<i>Série Brasileira</i> , "Sesta na rede" (III), Alberto Nepomuceno	O menino volta da escola de cavalo com José Guedes
41'25'' - 41'54''	"Procissão da Cruz", Suíte IV do <i>Descobrimento do Brasil</i> , Villa-Lobos	Coronel com menino na garupa do cavalo passeando pelo engenho.
42'33'' - 43'05''	Continuação	
44'34'' - 45'27''	"Varsoviana" (?)	Moça toca piano.
48'11'' - 48'43''	"Carneirinho, Carneirão" (parte de piano, versão para coro infantil) do <i>Guia Prático</i> , Villa-Lobos	Carlinhos com carneiro.
56'49'' - 50'38''	Várias músicas (?)	Banda tocando.
67'59'' - 69'22''	<i>Bachianas</i> n.8, "Tocata/Catira batida" (III), Villa-Lobos	Juca observa Maria Lúcia e conversa com ela.
71'10'' - 71'49''	<i>Prelúdio</i> n.5 para violão, Villa-Lobos	Conversa da prima com Carlinhos.

72'22'' - 72'48''	Peça para violão (?)	A prima e Carlinhos de mãos dadas.
73'28'' - 73'59''	Final da “Fuga” (IV) das <i>Bachianas</i> n.7, Villa-Lobos	Cavalos
77'05'' - 77'55'	<i>Bachiana</i> n.1, “Prelúdio (Modinha)”, Villa-Lobos	Despedida de Carlinhos do engenho.
78'41''	Continuação	
79'14'' - 80'40''	<i>Bachianas</i> n.8, “Ária/Modinha” (II), Villa-Lobos.	Carlinhos no trem.
80'40'' até fim	<i>Guia Prático</i> , álbum 2, n.2 (“Machadinha”), Villa-Lobos.	Planos da chaminé.

Tabela 1: Músicas preexistentes do repertório clássico em *Menino de engenho*.

“Machadinha” começa e termina o filme como uma moldura, abrindo e fechando um ciclo na vida do menino Carlinhos. Observamos tal procedimento de moldura em outros filmes do cinema moderno (Alvim 2018). Há igualmente, no filme, uma repetição de motivos visuais e sonoros, como a chaminé do engenho e o trem (e seu som), o que mostra a importância da estrutura do filme como um todo para Lima Júnior. O álbum *Guia Prático* de Villa-Lobos comparece mais de uma vez no filme com o uso de uma versão de “Carneirinho, carneirão” num momento referencial, próprio da música no cinema clássico (Gorbman 1987), associando-se ao carneiro recebido por Carlinhos como presente. De maneira geral, sendo um filme que tem um menino como protagonista e buscando recuperar o olhar em primeira pessoa desse personagem no livro, Lima Júnior aproveita as canções infantis populares coletadas por Villa-Lobos, assim como a citação da canção “Sapo Cururu”, presente no primeiro movimento, “Alvorada na Serra”, da *Série Brasileira* de Alberto Nepomuceno. Com esta última, evoca também o universo rural brasileiro. “Sapo Cururu”, na versão de Nepomuceno, foi utilizada por Humberto Mauro em seus filmes *Argila* (1942) e *O canto da saudade* (1952). Destacamos que imagens dos trabalhadores do engenho no filme de Walter Lima Júnior lembram o plano dos trabalhadores rurais empunhando suas foices para cima na sequência do sonho do sanfoneiro



em *O canto da saudade*, quando ouvimos a peça “O canto do pajé”, de Villa-Lobos, numa intertextualidade mais sutil.

É fato estabelecido a importância de Humberto Mauro para o Cinema Novo brasileiro, que elegeu o cineasta mineiro como a origem de um modo mais artesanal de se fazer cinema (Schwartzman 2000). Mais ainda, notam-se relações intertextuais entre os dois diretores a partir da citação de peças musicais utilizadas em filmes de Mauro, especialmente, das suítes *O descobrimento do Brasil*, compostas por Villa-Lobos durante e depois do filme homônimo de 1937 do cineasta mineiro.<sup>8</sup> Em *Menino de engenho*, há uma parte da “Introdução” da *Suíte n.1* na sequência em que Carlinhos observa o trabalho no engenho, e, mais adiante, ouve-se a “Procissão da Cruz”(da *Suíte n. 4*), na sequência em que Carlinhos passeia pelo engenho na garupa do cavalo.<sup>9</sup>

É também relevante a relação intertextual estabelecida com o Romantismo musical a partir do uso de uma das *Cenas Infantis* de Robert Schumann na sequência em que a prima doente de Carlinhos, Lili, olha para fora da varanda e depois é encontrada desfalecida. Evocando as crianças no título do ciclo, tais obras são ápices do Romantismo musical alemão em seu lirismo e relação com a morte. Outra característica geral do movimento romântico é o fato de a natureza expressar os estados de alma do artista.<sup>10</sup>

A relação intertextual de *Menino de engenho* com filmes brasileiros por meio da música está igualmente presente na utilização do quarto movimento, “Sesta na rede”, da *Suíte Brasileira* de Nepomuceno. Há, na música, um “balanço” no acompanhamento da melodia e na própria harmonia (entre o I e V grau), que, em *Menino de engenho*, pode se referir ao balanço do menino no lombo do cavalo conduzido pelo empregado José Guedes. Esse “balanço” e a “rede” são mais literais no trecho final de *O mestre de Apipucos* (Joaquim Pedro de Andrade, 1959), em que vemos o sociólogo Gilberto Freyre se balançando numa “rede do Ceará”

<sup>8</sup> Como observa Jacques (2014), as quatro suítes foram retrabalhadas depois do filme estar pronto, pois, na versão do filme anterior à restauração de 1997, a música nem sempre corresponde às partituras.

<sup>9</sup> A “Procissão da Cruz” do filme de Lima Júnior não é a versão que está no filme de Mauro.

<sup>10</sup> Tais características parecem ter sido levadas em conta no curta-metragem documentário *Mauro, Humberto* (1968), realizado por David Neves em homenagem ao cineasta mineiro. Nele, Neves usa outras sete das 13 peças das *Cenas Infantis*, mas não deixa de ser curiosa essa triangulação de referências (consciente ou não por parte dos diretores), levando-se em conta *Menino de engenho*, *Mauro, Humberto* e a filmografia de Humberto Mauro.

ao som da peça do cearense Nepomuceno (Alvim 2017a). As conexões intertextuais ficam mais densas se levarmos em conta que Freyre e Lins do Rego eram amigos.

No entanto, as peças mais presentes em *Menino de engenho* são algumas das nove *Bachianas Brasileiras*, de Villa-Lobos, construindo uma relação intertextual com *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha. Lima Júnior parece ter o cuidado de não usar as mesmas *Bachianas* que Glauber usou: se *Deus e o Diabo* tem as *Bachianas* n.2, 4 e 5, em *Menino de engenho*, Lima Júnior opta pelas de número 1, 3, 6, 7 e 8, num aparente esforço de manter-se a certa distância do filme de Glauber.<sup>11</sup>

De maneira reversa, Glauber Rocha utilizou dois trechos das *Bachianas* n.3 de Villa-Lobos em *Terra em transe*, além de ter feito citação do “Kyrie” da *Missa Luba* – presente em *Menino de engenho* na sequência em que os meninos perscrutam as estátuas de santos (num sentido de profanação, talvez intencionado pelo uso de uma missa congoleza, “não ocidental”) – em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), quando o personagem do professor cantarola a música. Essa referência musical vem, provavelmente, por meio de sua presença em *Evangelho segundo São Mateus* (1964) de Pier Paolo Pasolini, filme bastante influente entre os diretores do Cinema Novo brasileiro, tendo sido literalmente citado em *Memória de Helena* (David Neves, 1969).

Vários trechos das *Bachianas* em *Menino de engenho* acompanham planos gerais, muitas vezes mostrando paisagens, numa característica do Romantismo pictórico.<sup>12</sup> Vejamos os seguintes exemplos:

- na “Ária/Choro” das *Bachianas* n.6, no início da estadia de Carlinhos no engenho, temos um plano geral em *plongée* do leito de um rio até chegar à imagem de Carlinhos no alto da ribanceira, seguida por vários planos de Carlinhos observando o canal e os animais do engenho;
- no “Devaneio” (II) das *Bachianas* n.3, na sequência em que Carlinhos corre com outros meninos pelo engenho (no mesmo momento em que

<sup>11</sup> Tal constatação parece corroborada pela entrevista (Guerrini Júnior 2009) em que Lima Júnior admitiu que gostaria de ter colocado trechos da ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes, em seu filme *Brasil Ano 2000* (1969), mas que ficou desestimulado porque Glauber Rocha já havia utilizado a peça em *Terra em transe* (1967).

<sup>12</sup> Como nas relações feitas com o Romantismo musical, aqui, não nos referimos à obra literária adaptada.

há uma “explosão” de intensidade na música), vemos, logo a seguir, a já mencionada imagem dos trabalhadores em fila com suas foices e pás que remete para as imagens de *O canto da saudade*;

– na primeira incursão da “Tocata desafio” (III) das *Bachianas* n.7, em que vemos a carroça com os meninos se afastando aos poucos, seguida de planos gerais da mesma parada em frente à casa-grande;

– na segunda incursão da “Tocata desafio” (III) das *Bachianas* n.7, em que ouvimos o seu final junto às imagens que mostram a força das águas na enchente;

– no trecho do final da “Fuga” (IV) das *Bachianas* n.7, em que os planos gerais de Carlinhos no cavalo e do engenho em sua imensidão corroboram o sentido grandioso da música (dado o grande efetivo orquestral), que marca seu término;

– em alguns planos de paisagem durante a despedida de Carlinhos do engenho com o “Prelúdio (Modinha)” da *Bachiana* n.1 ou, junto à paisagem vista por Carlinhos no trem, com a “Ária (Modinha)”, da *Bachiana* n.8. Nesse momento, vemos novamente o plano ao longe dos trabalhadores com suas pás e foices.

Em algumas incursões das *Bachianas Brasileiras* no filme, aproveita-se mais o seu lirismo (característica do Romantismo musical), em sequências caracterizadas pela força dos sentimentos entre pessoas, sejam eles manifestos ou não. Todas essas incursões musicais são marcadas por uma melancolia, muitas vezes advinda do uso de tonalidades menores (convencionalmente associadas à tristeza, em oposição às tonalidades maiores),<sup>13</sup> ou pelo próprio andamento mais lento e caráter *cantabile* da melodia. São elas:

– o final do trecho da “Ária/Choro” das *Bachianas* n.6, durante a conversa entre Carlinhos e a prima Lili, na tonalidade ré menor. A melancolia, conferida pela linha melódica grave do fagote, é retomada pela flauta durante a fala de Lili;

<sup>13</sup> Estas associações foram construídas ao longo do desenvolvimento da música clássica ocidental, particularmente durante o período Barroco, na ópera e na música instrumental, sendo depois reforçadas pelos acompanhamentos musicais no cinema dito silencioso. Alguns autores, como Porcile (1969), a partir da observação empírica de filmes, relacionam convenções cinematográficas de uso da música, associando timbres instrumentais a sentimentos/paisagens/tipos de personagens.

– o “Devaneio” (II) das *Bachianas* n.3, quando Carlinhos anda triste pelo engenho por causa da morte de Lili;

– na despedida de Carlinhos do engenho, com o “Prelúdio (Modinha)” da *Bachiana* n.1;<sup>14</sup>

– a “Ária/Modinha” (II)<sup>15</sup> das *Bachianas* n.8, quando Carlinhos vai embora no trem. Aqui, embora seja a parte central, um pouco mais movimentada da música (por conta das figuração rítmica das cordas), a linha melódica, desenvolvida pelo clarinete, é lírica, sendo que a tonalidade menor corrobora o sentimento de melancolia de Carlinhos ao deixar o engenho;

– a “Toccata/Catira batida” (III) das *Bachianas* n.8, quando Juca observa Maria Lúcia. Apesar da designação do movimento de Villa-Lobos sugerindo ‘animação’, a parte utilizada no filme é uma seção central lenta, de linha melódica desenvolvida pelo clarinete e pelo corne inglês, semelhante à da “Modinha”, no trecho anterior. Num espelhamento desse trecho, com música igualmente de caráter lírico, ocorre, posteriormente, o encontro amoroso de Carlinhos e sua prima ao som do “Prelúdio” n.5 para violão de Villa-Lobos.

Em contraste, o alívio cômico está presente no trecho com os *Choros* n.7 de Villa-Lobos, com o uso do fagote em andamento rápido e destacado, algo que, por convenções estabelecidas da música no cinema (Porcile 1969), corrobora a associação ao cômico personagem do homem sobre o burro, num modo de utilização da música próximo ao cinema clássico.

### O panorama da música “nacional” em *Capitu* (1968)

Se, em *Menino de engenho*, as obras de Villa-Lobos têm um predomínio absoluto e as relações intertextuais se dão principalmente com os filmes de Humberto Mauro, em *Capitu*, o repertório é mais diversificado (ainda que predominantemente brasileiro) e as redes intertextuais são mais intrincadas. Com efeito, no filme de Paulo César Saraceni, talvez mais ainda do que em *Menino de engenho*, buscou-se uma conciliação entre

<sup>14</sup> Essa mesma peça fora utilizada por Joaquim Pedro de Andrade em *O poeta do castelo* (1959) para explorar a melancolia da música junto às imagens do poeta Manoel Bandeira andando sozinho por um beco (Alvim 2017a).

<sup>15</sup> Este movimento das *Bachianas* n.8 (no caso, a sua parte inicial, bem menos movimentada) foi utilizado no final de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), quando a Uiara devora o protagonista.

temática, estética e espectadores. Adaptação de um dos grandes clássicos da literatura brasileira, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o filme contou, para a escrita do roteiro, com Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles – o primeiro, um influente teórico e crítico cinematográfico; a segunda, uma das mais reputadas escritoras brasileiras da segunda metade do século XX. Apesar de todos esses créditos, a adaptação recebeu inúmeras críticas negativas, relacionadas a aspectos que vão desde a linguagem cinematográfica até à escolha da atriz Isabella, mulher de Saraceni à época, para a personagem-título.

No filme, optou-se por começar com o casamento de Bentinho e Capitu, incluindo-se alguns eventos da longa parte do livro referente à infância e à adolescência dos dois na fase adulta ou como *flashback*. A proposta inicial de Saraceni era deslocar o foco narrativo do texto original – narrado todo em primeira pessoa por Bentinho (o D. Casmurro) sem dar ao leitor a versão dos fatos vistos por Capitu – de Bentinho para Capitu, intenção expressa na alteração do nome da personagem no título (Cunha 2008). No entanto, mesmo não lançando mão do estratagema da voz *over*, a autoridade narrativa fílmica (Browne 1975) permanece com Bentinho. É uma adaptação de época; na ausência de uma indicação mais precisa das datas, inferimos que se localiza temporalmente antes da Abolição da Escravatura (1888).<sup>16</sup>

Em relação à música, constatamos que ela se constitui inteiramente de obras preexistentes, praticamente todas de repertório clássico (incluindo as já evocadas “áreas cinzas” dessa categorização). Mais do que isso, embora haja algumas peças musicais de compositores europeus do século XIX, como Frédéric Chopin, Giuseppe Verdi e Johann Strauss Júnior (além de uma pequena incursão de J. S. Bach), dois terços da música do filme correspondem a compositores brasileiros, abrangendo desde o início do século XIX (Padre José Maurício Nunes Garcia e Joaquim Manuel da Câmara), passando por compositores reconhecidos da época aproximada dos fatos do filme (Elias Álvares Lobo<sup>17</sup> e Carlos Gomes), chegando à primeira metade do século XX (Ernesto Nazareth, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez). Deste modo, diferentemente do

<sup>16</sup> No livro com o roteiro publicado, a data indicada do casamento de Bentinho e Capitu é 1865 (Telles e Salles Gomes 1993). No livro de Machado de Assis, o narrador-protagonista menciona o ano de 1857 como o momento em que, pela primeira vez, em sua adolescência, deu-se conta de que amava Capitu.

<sup>17</sup> Nos créditos do filme, escrito incorretamente como “Elias Moraes Lobo”.

centramento em composições de Villa-Lobos que víramos em *Menino de engenho*, *Capitu* cria um certo “painel de música clássica brasileira”, que inclui compositores como Nazareth e Joaquim Manuel da Câmara, com trânsito dentro da música popular (Tabela 2). Há uma coerência diegética, pois as músicas do século XX, posteriores aos acontecimentos do filme, são extradiegéticas.<sup>18</sup>

Tempo	Música	No filme
0’-2’54’’	“Kyrie eleyson” da <i>Missa pastoril</i> , Padre José Maurício	Créditos iniciais – casamento de Capitu e Bentinho.
3’36’’- 3’52’’	“Gloria” da <i>Missa pastoril</i>	Casamento
3’54’’- 6’57’’	<i>Faceira</i> , Ernesto Nazareth	Capitu e Bentinho passeiam.
8’26’’- 9’14	<i>Faceira</i> , Ernesto Nazareth	Os dois na penteadeira – flashback.
10’23’’- 10’58’’	<i>Valsa</i> op.64 n.2, Chopin	Capitu ao piano.
17’55’’- 18’02’’	“Prelúdio V” do vol. I do <i>Cravo Bem Temperado</i> de Bach	Sancha ao piano.
18’13’’- 20’52’’	“Bella figlia dell’amore” do <i>Rigoletto</i> de Verdi, redução para piano	Capitu toca piano. Bentinho e Escobar conversam.

<sup>18</sup> Há apenas uma pequena incoerência: a inclusão diegética da canção *Torna a Surriente*, de 1902, tocada por um violinista na rua. No livro, D. Casmurro narra: “Perto de casa, havia um barbeiro, que me conhecia de vista, amava a rabeca e não tocava inteiramente mal. Na ocasião em que ia passando, executava não sei que peça” (Machado de Assis 2000, 163). Segundo Fagundes Telles, a sugestão da música foi dela, e, mesmo tendo se preocupado com as datas, levou em conta “as liberdades musicais” (Telles e Salles Gomes 1993, 6).

20'52''- 22'17''	<i>Crux fidelis</i> do Padre José Maurício?	Flashback de Bentinho.
22'17''- 23'32''	Continuação da peça de Verdi	Volta do flashback: Bentinho fala do desejo de ter um filho.
23'46''- 25'12''	Valsa <i>Künstlerleben</i> , Johann Strauss Jr	No baile.
26'08''- 29'42''	(?)	No baile.
30'30''- 30'50''	(?)	Capitu abre caixa de música
33'24''- 35'46''	<i>Faceira</i> , Ernesto Nazareth	Capitu passeia no jardim. Bentinho diz a Escobar que terá um filho.
37'26''- 38'28''	<i>Se queres saber a causa</i> , Joaquim Manoel da Câmara, versão para flauta	Depois de Capitu pedir a Bentinho que lhe ajude com as contas.
39'50''- 42'40'' 42'49''- 43'13''	Abertura de <i>A Louca</i> , Elias Álvares Lobo Parte "Allegro" da abertura	Capitu com o filho. Vai com Sancha e Escobar passear de barco.
49'03''- 51'07''	<i>Quem sabe?</i> , Carlos Gomes	Bentinho no recital.
55'34''- 56'08''	<i>Faceira</i> , Ernesto Nazareth	Bentinho chegou do teatro e diz a Capitu só ter pensado nela.
60'35''- 61'27''	Temas "Canide Ioune" e "Heura", Villa-Lobos	Os dois casais passeiam na praia.

66'24'' - 68'52''	<i>Quarteto</i> n.17 de Villa-Lobos, II	Bentinho no escritório.
74'03'' - 75'11''	“Jongo” da <i>Terceira Suíte Brasileira</i> , Lorenzo Fernandez	Bentinho vê negros andando. Notícia da morte de Escobar.
76'14'' - 79'40'' 79'55'' - 80'43''	<i>Sinfonia fúnebre</i> , Padre José Maurício	Enterro de Escobar (interrupção quando Bentinho olha Capitu).
81'26'' - 82''	<i>Torna a Surriento</i> (De Curtis, 1902)	Bentinho ouve violino na rua.
85'24'' - 85'37'' 87'07'' - 87'37'' 90'39'' - 91'17''	Coro da ópera <i>Otello</i> (1887), Verdi “Beva con me”, Iago e coro (ato I) “Un bacio ancora”, <i>Otello</i> , final da ópera	Bentinho olha Ezequiel. Representação da peça <i>Othello</i> <sup>19</sup> no teatro.
95'40'' - 97'37''	<i>Sinfonia fúnebre</i> , Padre José Maurício	Bentinho vê Ezequiel e fica nervoso.
103'03'' - fim	Abertura de <i>A Louca</i> , Elias Álvares Lobo	Capitu parte com Ezequiel.

Tabela 2: Músicas preexistentes do repertório clássico em *Capitu*.

Uma das fontes dessas peças musicais preexistentes foi, provavelmente, a coleção de discos produzida pela gravadora EMI-Odeon em 1965, *Música na corte brasileira*, dividida em quatro volumes, na qual se encontram peças dos compositores da época de D. João VI (a *Sinfonia Fúnebre* do Padre José Maurício e a modinha de Joaquim Manuel da Câmara no volume 1) e de Pedro II (a de Elias Álvares Lobo, no volume

<sup>19</sup> As diferentes grafias do nome são adotadas conforme seja a peça de Shakespeare ou a ópera de Verdi.



4).<sup>20</sup> Também no volume 1 desta coleção, encontramos as transcrições dos temas indígenas “Canidê-Ioune” e “Heura”, feitas por Villa-Lobos.<sup>21</sup>

Em relação às obras sacras do Padre José Maurício do volume 1, o “Kyrie” e o “Gloria” da *Missa Pastoril* estão na primeira sequência do filme – a do casamento de Capitu e Bentinho – e a primeira incursão da *Sinfonia Fúnebre* é ouvida durante o velório de Escobar. O filme não deixa claro se essas músicas são diegéticas; de todo modo, elas são referenciais de cerimônias religiosas (Gorbman 1987). A *Sinfonia Fúnebre* aparece novamente no final do filme, quando Bentinho, prestes a cometer suicídio, vê o filho Ezequiel e pensa em matá-lo com a infusão tóxica – o que promove uma associação tanto com o elemento da morte, quanto com o personagem Escobar, pois Bentinho desconfia que Ezequiel seja, na verdade, filho do amigo morto.

Nenhuma das músicas que se repete no filme chega a ter uma função de *Leitmotiv* (técnica de composição bastante utilizada no cinema clássico para associar um mesmo tema musical a um personagem, local ou situação), embora alguns elementos imagéticos e narrativos a que se relacionam sejam repetidos. Por exemplo, a abertura da ópera *A louca* (1861), de Elias Álvares Lobo, é ouvida de maneira extradiegética em sequências em que vemos juntos Capitu e Ezequiel, embora estejam envoltas em sentimentos distintos. Na primeira dessas sequências, Ezequiel ainda é um bebê; seus pais e o casal Sancha e Escobar passam momentos de lazer num parque. Bentinho ainda não sofre de ciúmes obsessivos e permite que Capitu, Sancha e Escobar se divirtam num passeio de barco, enquanto cuida do menino. Já na segunda incursão – que é o final do filme e vem logo depois da sequência descrita com a *Sinfonia Fúnebre* –, Capitu sai de casa aborrecida com Bentinho e leva Ezequiel consigo, apontando para o derradeiro fim da relação do casal.

*A louca* (1861) foi a segunda ópera composta por Álvares Lobo, depois de *A noite de São João* (1860, cuja abertura também está no disco),

<sup>20</sup> Negro, como muitos músicos da época, José Maurício foi o maior nome da música colonial brasileira, tendo sido mestre de capela da catedral da Sé do Rio de Janeiro. Joaquim Manuel da Câmara foi outro músico autodidata, também negro, compositor de modinhas. Chamou a atenção de Sigismund Neukomm, compositor austríaco que morou uma década no Brasil até 1821. Neukomm fez transcrições dessas modinhas, como a partitura de *Se queres saber a causa*, a que tivemos acesso.

<sup>21</sup> Vetromilla (2012) considera essencial o papel do Estado para a documentação e divulgação desse repertório a partir dos anos 1960, indicando que o Instituto Nacional de Música foi o órgão que atuou na indústria fonográfica por meio de um acordo com a gravadora EMI-Odeon, além da existência de uma cooperação com a Radiodifusão Educativa do MEC para a execução das obras, resultando em diversas coleções como essa.

considerada a primeira ópera composta e representada no Brasil, tendo sido regida por Carlos Gomes. Para essa escolha, aventa-se que o diretor Paulo César Saraceni possa ter pensado no paratexto do título (“a louca” como uma mulher apaixonada) ou que tenha sido em função da beleza conferida pela “singeleza de recursos expressivos” (descrição contida no encarte do disco).<sup>22</sup>

Outra música que se repete no filme (em quatro incursões ao todo) é a valsa *Faceira* de Ernesto Nazareth, composição de 1924. Posterior à época do filme, a valsa de Nazareth é sempre extradiegética e está ligada a sequências de conversas entre Bentinho e Capitu, com exceção daquela em que Bentinho diz a Escobar que terá um filho, enquanto Capitu passeia ao longe. Como *Faceira* não tem uma associação clara com o relacionamento de Bentinho e Capitu, já que este atravessa o filme e o tema musical teria que se repetir mais vezes, não chega a ser um *Leitmotiv*, mesmo que tenha havido alguma intenção de associar Capitu ao paratexto do título “Faceira”. De todo modo, dentro de uma proposta de “painel de música clássica brasileira” é interessante a escolha de Nazareth.<sup>23</sup> Um dos grandes nomes do piano brasileiro (chamado por vezes de “o Chopin brasileiro”), Nazareth almejava ser classificado como erudito, mas suas composições, embora atualmente sejam amplamente tocadas por pianistas em salas de concerto, eram consideradas, em sua época, mais próximas da música dos ambientes populares.<sup>24</sup>

Embora considerada como pertencente ao espectro do popular, o gênero de canção “modinha” foi cultivado por músicos da Capela Real na época do Vice-Reinado, com linguagem erudita, tendo o piano como acompanhamento para a linha vocal (diferentemente da viola de arame, usada originalmente). Ainda que trazido ao Brasil pelos portugueses, o gênero adquiriu características genuinamente brasileiras, após sua hibridização com o lundu, música praticada pelos escravos negros, sendo o diminutivo “-inha” disso um indicador (Monteiro 2018).<sup>25</sup> No filme, a

<sup>22</sup> Duas árias da ópera estão no disco “Ópera brasileira em língua portuguesa” (lançado em 2000).

<sup>23</sup> Carlos Diegues já havia utilizado outras obras de Nazareth em *A grande cidade* (1965) e se orgulhava de ter sido o primeiro cineasta brasileiro a incluir o compositor num filme (Guerrini Júnior 2009).

<sup>24</sup> Uma outra obra de Machado de Assis, o conto “Um homem célebre”, se aproxima da história de Nazareth ao tratar de um músico angustiado por sua ambição de reconhecimento no meio erudito em contraposição à fama da “música popular” que compunha.

<sup>25</sup> A modinha brasileira teria retornado a Portugal e voltado ao Brasil com a família real, numa versão influenciada pela ópera italiana, sendo “repatriada pelas elites”, mas ganhando os seresteiros, “sem deixar de ser praticada nos pianos das

modinha *Se queres saber a causa*, de Joaquim Manoel da Câmara, aparece numa versão instrumental, em que a flauta substitui a voz. Não parece haver uma relação maior com a letra (que não é ouvida), que diz bastar olhar os olhos para saber a causa da paixão ardente que acomete o eu-lírico. É verdade que os “olhos de ressaca” de Capitu são um motivo recorrente no livro e no filme, mas não é algo relevante na sequência em questão. A música surge no momento em que Capitu, após ser repreendida por Bentinho por sua distração, diz que estava pensando em contas de conversão de papel em ouro e pede que ele as confira.

Mesmo não sendo a sua música tão central nesse filme, ainda assim ouve-se Villa-Lobos em dois momentos. O primeiro é quando ambos os casais passeiam com as crianças nas areias da praia, à beira do mar. Soam os temas indígenas “Canidé-Ioune” e “Heura”, presentes no volume 1 do disco *Música na corte Brasileira*. Tais temas estão contidos também na versão da “Procissão da Cruz” do filme *Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937). Se atendermos às imagens das pessoas na praia que vemos nos filmes de Mauro e de Saraceni, constatamos que as relações intertextuais entre os dois são ainda mais estreitas. O segundo momento com música de Villa-Lobos é quando Bentinho está em seu escritório. Ouve-se o movimento lento do *Quarteto de cordas n.17* de Villa-Lobos. Quartetos de cordas são peças de câmara, portanto, apropriadas para uma sequência que se passa no interior de um ambiente, numa intimidade que inclui também os pensamentos de Bentinho.

No caso de “Jongo”, da *Terceira Suíte Brasileira* de Lorenzo Fernandez (composta em 1939), a obra tem já em seu título a referência à dança brasileira de origem africana. No filme, ao som dessa música para piano, Bentinho vê muitos grupos de escravos entoando rezas e um burburinho indistinguível, até que um grito de “Morreu!” se torna o anúncio da morte de Escobar na praia. Nessa sequência, a relação música/imagem acentua a inspiração da peça de Fernandez na cultura afro-brasileira. Justamente essa fase da carreira do compositor é marcada pelo nacionalismo e pela busca de uma brasilidade musical (Enciclopédia Itaú Cultural 2019).

moças das famílias mais abastadas”, que nelas viam “seus ideais de romantismo e perfeição feminina” (Monteiro 2018, 129).

Há, no filme, momentos em que a música é diegética. De acordo com a educação musical das moças da época e com passagens do próprio livro de Machado de Assis, vemos e ouvimos Capitu e Sancha tocando piano: uma valsa de Chopin, alguns compassos de um prelúdio de Bach e, especialmente, o quarteto “Bella figlia dell’amore” da ópera *Rigoletto* (1851), de Giuseppe Verdi, em redução para piano.<sup>26</sup> Sancha chama a atenção de Capitu (e, por extensão, do espectador) para a música: “Toque isso aqui do *Rigoletto!*” Depois dos primeiros compassos, a música segue como fundo para uma longa conversa dos maridos em outro cômodo, no meio da qual se chama novamente a atenção para a música diegética quando Bentinho, de repente, exclama: “Ah, errou! Ela nesse pedaço sempre tropeça!”<sup>27</sup> Pouco após essa fala de Bentinho, há um *flashback* do personagem para a época do seminário, quando ouvimos outra música (parece-nos que é *Crux fideles*, do Padre José Maurício), num procedimento virtuosístico de uso da linguagem cinematográfica, bem dentro da estética do cinema moderno (Alvim 2017b). Na volta do *flashback*, continuamos a ouvir a música de Verdi até o seu final, quando os maridos entram na sala e batem palmas como aprovação à performance. A presença da música do *Rigoletto* de Verdi nessa sequência parece não ter uma associação intertextual em si com o enredo da ópera, mas reforça a rede intertextual do filme com Verdi, cuja ópera *Otello* é utilizada posteriormente.<sup>28</sup>

O momento de performance diegética mais marcante no filme é o da modinha *Quem sabe?* (1859), de Carlos Gomes. Estando Capitu indisposta, Bentinho vai sozinho ao teatro e assiste a uma cantora (interpretada por Lidia Podorolski). O som do piano começa já na sequência anterior, quando Bentinho está na carruagem (o procedimento de usar a música como transição de sequências ou numa antecipação pelo som é bastante utilizado no cinema em geral, e não apenas no cinema moderno). Depois que ele se senta no camarote e, com o início do canto, a câmara faz um movimento do teto até enquadrar a cantora em *contraplongée*, aproximando-se do rosto dela. Corta-se,

<sup>26</sup> “Bella figlia dell’amore” consta do livro-roteiro (Telles e Salles Gomes 1993). É possível que tenha sido uma sugestão de Fagundes Telles e não do diretor.

<sup>27</sup> Mesmo que a música tenha um volume mais baixo, respeitando uma verossimilhança sonora, os personagens não deixam de chamar a atenção para ela. Deste modo, ela não funciona totalmente como “música inaudível”, no sentido apontado por Gorbman (1987) em seu estudo do cinema clássico.

<sup>28</sup> O enredo desta ópera gira em torno de um bufão corcunda (o personagem título), um duque conquistador de mulheres e a heroína Gilda, uma mocinha inocente, filha de Rigoletto.

então, para um plano mostrando Bentinho, que, a partir daí, é alternado com planos gerais do palco, simulando-se a visão do personagem. Assim, se os aspectos puramente musicais da performance são destacados, também o é o contexto narrativo, evidenciado por um Bentinho pensativo, atormentado pelos ciúmes, a cuja situação a letra da música faz referência (tanto é, que o vemos em seguida assobiando a melodia ao chegar à casa):

Tão longe de mim distante  
Onde irá, onde irá o meu pensamento (2x)

Quisera, saber agora  
Quisera, saber agora

Se esqueceste, se esqueceste  
Se esqueceste o juramento

Quem sabe se és constante  
Se inda é meu teu pensamento

Minh’ alma toda devota  
Da saudade, da saudade, agro tormento.

Segundo consta na introdução do livro com o roteiro do filme, a ideia de colocar essa música foi de Lygia Fagundes Telles, que teria ficado aliviada por descobrir que a data de composição (1859) corresponderia à época do filme (Telles e Salles Gomes 1993). Nesse aspecto, e retomando a aceção de Gorbman de “música de autor”, podemos sugerir que a “autora” da música tenha sido Telles e não o diretor Saraceni, como aliás, acontece com outras músicas diegéticas do filme. No entanto, a publicação do livro é posterior ao filme e Takada (2018) indica uma série de modificações feitas por Telles em relação ao roteiro datilografado presente na Cinemateca Brasileira, a que não tivemos acesso.

Mais adiante no filme, em outra apresentação em teatro, surge uma rede especialmente intrincada de intertextualidade: quando Bentinho vai

assistir à peça *Othello* – mas é na versão francesa, adaptada da obra de Shakespeare por Jean-François Ducis, com mudanças substanciais, e traduzida por Gonçalves de Magalhães (1865)<sup>29</sup> –, ouve-se, de forma extradiegética, trechos da ópera *Otello* de Verdi (de 1887), igualmente baseada no *Othello* de Shakespeare. O livro de Machado de Assis foi publicado em 1899, mas as referências nele são todas à peça de Shakespeare. De todo modo, o filme faz, na sequência em questão, uma confluência de hipotextos e hipertextos de *Othello*.<sup>30</sup>

A música começa na sequência anterior à do teatro, quando Bentinho observa o filho Ezequiel brincando e tem uma percepção repentina da grande semelhança do menino com Escobar. Nesse momento, soa, junto com um movimento brusco do protagonista, o coro “E viva!” do início da ópera de Verdi. Na montagem, passa-se rapidamente do retrato de Escobar (visto por Bentinho) para o cartaz da peça de Ducis no teatro (figura 1). Então, num gesto de grande reflexividade cinematográfica (procedimento comum no cinema moderno), Bentinho, sentado no teatro, vê o mesmo ator Othon Bastos interpretando Othelo,<sup>31</sup> na cena 6 da peça de Ducis, durante o monólogo final de Odalberto, pai de Hedelmonde (Desdêmona em Shakespeare). Também como reflexividade, Odalberto é interpretado pelo mesmo ator (Nelson Dantas) que faz de pai de Capitu no filme, assim como Desdemona é interpretada por Isabella. A cena é emendada com outro trecho da peça de Ducis e, após uma fala de Othelo, com montagem de planos de um Bentinho cada vez mais atormentado, termina com a música “Beva con me” da ópera de Verdi, seguido de aplausos do público antes do intervalo.

<sup>29</sup>As mudanças incluem os nomes dos personagens, sendo Othelo o único mantido. Foi nessa adaptação e tradução (publicada em 1842), e não no original de Shakespeare, que a peça foi muito representada pelo ator João Caetano no Rio de Janeiro durante o século XIX. Para saber mais sobre a chegada de *Othello* ao Brasil via França, ver em Rhinow (2007).

<sup>30</sup>No livro-roteiro (Telles e Salles Gomes 1993), as indicações de falas são as mesmas do filme, ou seja, oriundas da tradução de Ducis.

<sup>31</sup>Esta outra grafia do nome é a que consta na tradução de Magalhães (1965) do texto de Ducis.

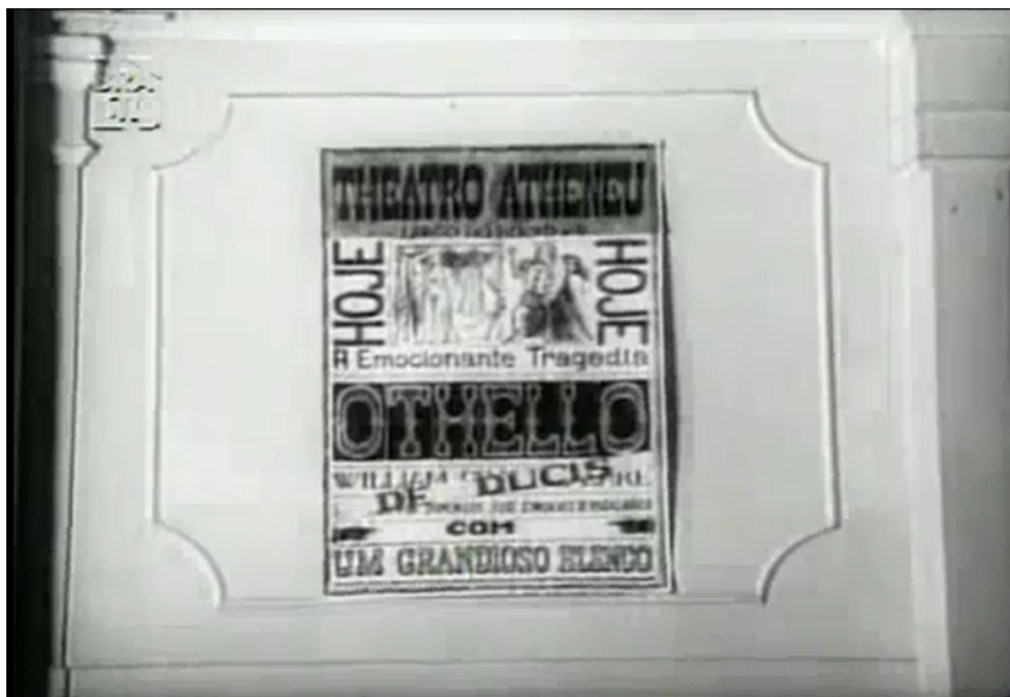


Imagem 1: Fotograma do filme *Capitu* com cartaz da peça *Othello* de Ducis. |© Imago.

A reflexividade é ainda mais enfatizada na cena seguinte da peça mostrada no filme – a do assassinato de Desdemona. Nesse momento, embora o texto seja o de Ducis, a personagem é designada pelo nome que leva na peça shakespeariana (tal como no livro-roteiro de Fagundes Telles) pelo personagem Othello. A atriz Isabella olha para a câmera (e para o espectador Bentinho), dirigindo falas a ele sobre a história do filme, e não da peça. Ao final da cena, ainda durante o assassinato, ouve-se a ária “Un bacio ancor” da ópera de Verdi.

Em meio a tantas associações intertextuais, os três extratos de Verdi, embora extradiegéticos, soam bastante incongruentes no momento em que são colocados, pois não correspondem às cenas. É provável que tenham sido escolhidos sem se buscar essa correspondência e contando com um espectador não tão versado na ópera de Verdi. O primeiro extrato, o coro “E viva!”, corresponde à exultação do povo após saber da vitória de Otello na batalha contra os inimigos de Veneza. Está logo no início da ópera, que corresponde ao início do segundo ato da peça de Shakespeare (todo o primeiro ato foi cortado na ópera, embora, no mais, o *libretto* siga bastante a peça). No entanto, a cena de Ducis apresentada é do primeiro ato e não acontece batalha alguma nesta versão. O segundo extrato, a ária “Beva con me”, também do primeiro ato da ópera

(correspondente ao segundo em Shakespeare), refere-se ao plano de Iago para embriagar Cássio e, desta forma, conseguir que o rapaz perca o alto posto que lhe fora conferido por Othello, início de todo um esquema maquiavélico. As falas de Othello mostradas no filme são do primeiro ato da peça de Ducis e não há nenhuma cena correspondente a essa nem em Shakespeare nem em Verdi. Finalmente, “Un bacio ancor” é a ária cantada por um Otello arrependido, quando se dá conta, diante do cadáver da mulher, de que Desdêmona era inocente. No filme, ouvimos a música durante o próprio assassinato. Ainda assim, a música de Verdi, presente em outras incursões de música no filme, enfatiza conexões de *Capitu* com o movimento Romântico, tal como acontece no filme de Walter Lima Júnior.<sup>32</sup>

### Considerações finais

Nas duas adaptações cinematográficas do Cinema Novo analisadas, *Menino de engenho* e *Capitu*, a escolha de um repertório musical preexistente brasileiro pode ser entendida como parte do projeto de afirmação de uma identidade nacional nos filmes do Cinema Novo. Aspectos do Romantismo pictórico e musical (que tem o nacionalismo como marca), tais como a ênfase na paisagem e a melancolia, contribuem para isso nas sequências com música. Em *Capitu*, mostra-se um painel abrangente de música clássica brasileira, ao passo que Lima Júnior se concentrou em Villa-Lobos, compositor bastante utilizado no Cinema Novo dos anos 1960 como “alegoria da pátria” (Guerrini Júnior 2009), associado ao nacionalismo musical brasileiro. A maior diversidade musical no filme de Saraceni permanece representativa das ideias de nacionalismo entre os diretores cinemanovistas pela ênfase no repertório brasileiro, mas também aponta para uma menor presença de Villa-Lobos nos filmes da década seguinte, como se pôde observar em nossa pesquisa de pós-doutorado.

No tocante à estética do uso da música nesses filmes, embora em alguns momentos haja aspectos característicos do cinema clássico, tais como a função referencial e o respeito a algumas convenções, há outros aspectos próprios do cinema moderno, tais como a ênfase na estrutura

<sup>32</sup> Em *Capitu*, as ligações observadas com o Romantismo são oriundas das referências musicais e não do livro adaptado, que, dentro do escopo da obra de Machado de Assis, pertence à sua fase realista.



cinematográfica, a “música de autor” e a intertextualidade. Se Lima Júnior teve um papel autoral mais claro na construção da trilha musical de *Menino de engenho*, em *Capitu*, observamos a participação de outros “autores”, tal como Lygia Fagundes Telles, responsável pelo roteiro do filme. Os elementos de intertextualidade não se limitam ao fato de esses filmes serem adaptações literárias; ou seja, a relação não é apenas com o hipotexto adaptado, mas também com outros filmes e referências. Destacam-se, nos dois longas-metragens, momentos de intertextualidade com filmes do diretor pioneiro Humberto Mauro e com outros filmes do Cinema Novo, além de várias referências literárias, musicais e teatrais. Entre elas, as intrincadas relações com o *Othello* de Shakespeare por meio de sua citação no livro de Machado de Assis, bem como da sua presença no filme pela versão de Ducis e pela ópera homônima de Verdi.

As escolhas do repertório mostram um entendimento do que poderia ser considerado como nacional pelos cineastas do Cinema Novo. Mais ainda, a descoberta das fontes de tal repertório em discos, especialmente no caso de *Capitu*, desvela aspectos particulares da indústria fonográfica da época dos filmes, como a coleção *Música na corte brasileira*, responsável por trazer à luz um repertório que possivelmente cairia no esquecimento. A forma como a peça de Shakespeare foi recebida no Brasil e outros elementos intertextuais são aspectos revelados a partir da identificação e análise da música em filmes nos quais as informações sobre as obras musicais não estão acessíveis nos créditos ou em materiais de produção. Tais redes intertextuais foram construídas a partir da análise do material empírico, o que mostra a importância de procedimentos analíticos como passíveis de produzir teoria.

## Referências

- Alvim, Luíza. 2017a. “Música e som em três documentários brasileiros curta-metragem de 1959: nacionalismos, tradição, modernismos e identidade brasileira.” *Doc On-Line* 22: 163-184.
- \_\_\_\_\_. 2017b. *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. 2018. “Ecos musicais no começo e no fim do filme: três casos do Cinema Moderno.” Em *Anais de textos completos do XX Encontro da SOCINE*, organizado por Cezar Miglorin, Alessandra

- Brandão, Roberta Veiga, Suzana Reck Miranda e Marcel Vieira, pp. 651-658. São Paulo: SOCINE.
- Aumont, Jacques e Marie, Michel. 2013. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Barthes, Roland. 1987. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Browne, Nick. 1975. "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*." *Film Quarterly* 29(2): 26-38.
- Cardoso, Daíse e Werney, Alfredo. 2019. "Um engenho de memórias: o processo de tradução de *Menino de Engenho* para o cinema." Em *Entre o plano e a palavra: reflexões sobre Literatura, Cinema e outras artes*, editado por Alfredo Werney Torres e Maria Daíse Cardoso, pp. 95-118. Campinas: Pontes.
- Carvalho, Maria do Socorro. 2009. "Cinema Novo Brasileiro." Em *História do Cinema Mundial*, editado por Fernando Mascarello, pp. 289-309. Campinas: Papirus.
- Clüver, Claus. 1997. "Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos." *Literatura e Sociedade* 2(2): 37-55.
- Cunha, João dos Santos. 2008. "De Dom Casmurro a Capitu: problemas de um percurso transtextual." *Nau literária* 4(1): 1-19.
- Enciclopédia Itaú Cultural. 2019. "Lorenzo Fernandez". Em *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Acesso em 16 de junho de 2022. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638063/lorenzo-fernandez>.
- Genette, Gérard. 2006. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Belo Horizonte: UFMG.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres: BFI.
- \_\_\_\_\_. 2007. "Auteur music." Em *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*, editado por Daniel Goldmark, Lawrence Kramer e Richard Leppert, pp. 149-162. Los Angeles: University of California Press.
- Guerrini Júnior, Irineu. 2009. *A Música no Cinema Brasileiro: Os Inovadores Anos Sessenta*. São Paulo: Terceira Margem.

- Jacques, Tatyana. 2014. *O descobrimento do Brasil (1937): Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Machado de Assis. 2000. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática.
- Magalhães, Domingos José Gonçalves de. 1865. *Tragédias: Antonio José, Olgiate e Othelo*. Rio de Janeiro: Garnier.
- Monteiro, José Fernando. 2018. “Modinha: um estudo etimológico sobre o termo.” *Intellèctus* 17(1): 125-143.
- Porcile, François. 1969. *La musique à l'écran*. Paris: Cerf.
- Ramos, Fernão. 2018. “A ascensão do novo jovem cinema.” Em *Nova História do Cinema Brasileiro – volume 2*, organizado por Fernão Ramos e Sheila Schwarzman. São Paulo: Edições Sesc.
- Rhinow, Daniela. 2007. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- Schwarzman, Sheila. 2000. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Takada, Emy. 2018. “Roteiro de *Capitu* de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes: reescrevendo o filme homônimo de Paulo César Saraceni.” *Manuscritica* 34: 148-160.
- Telles, Lygia Fagundes e Salles Gomes, Paulo Emílio. 1993. *Capitu*. São Paulo: Siciliano.
- Vermes, Monica. 2015. “Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular.” *Música Popular em Revista* 3(2): 7-31.
- Vetromilla, Clayton. 2012. “Pro-Memus: a lógica e o papel da Funarte no campo da música erudita brasileira.” Em *Política para as artes: prática e reflexão*, editado por Ana Vasconcelos e Marcelo Gruman, pp. 42-60. Rio de Janeiro: Funarte.

## FILMOGRAFIA

- A grande cidade* [longa-metragem, digital]. Real. Carlos Diegues. Brasil, 1965. 80 min.

- Argila* [longa-metragem, digital]. Real. Humberto Mauro. Brasil, 1942. 90 min.
- Arraial do cabo* [curta-metragem, digital]. Real. Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. Brasil, 1959. 17 min.
- Brasil ano 2000* [longa-metragem, digital]. Real. Walter Lima Jr. Brasil, 1969. 95 min.
- Capitu* [longa-metragem, digital]. Real. Paulo César Saraceni. Brasil, 1968. 105 min.
- Deus e o diabo na terra do sol* [longa-metragem, digital]. Real. Glauber Rocha. Brasil, 1964. 120 min.
- Macunaíma* [longa-metragem, digital]. Real. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. 110 min.
- Mauro, Humberto* [curta-metragem, digital]. Real. David Neves. Brasil, 1968. 20 min.
- Menino de engenho* [longa-metragem, digital]. Real. Walter Lima Jr. Brasil, 1965. 81 min.
- Memória de Helena* [longa-metragem, digital]. Real. David Neves. Brasil, 1969. 80 min.
- O canto da saudade* [longa-metragem, digital]. Real. Humberto Mauro. Brasil, 1952. 104 min.
- O desafio* [longa-metragem, digital]. Real. Paulo César Saraceni. Brasil, 1965. 81 min.
- O descobrimento do Brasil* [longa-metragem, digital]. Real. Humberto Mauro. Brasil, 1937. 63 min.
- O mestre de Apipucos* [curta-metragem, digital]. Real. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1959. 9 min.
- O poeta do castelo* [curta-metragem, digital]. Real. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1959. 11 min.
- Terra em transe* [longa-metragem, digital]. Real. Glauber Rocha. Brasil, 1967. 110 min.

## ‘National’ Music and Intertextuality in Adaptations of Brazilian Books in Cinema Novo: The Cases of *Menino de engenho* (1965) and *Capitu* (1968)

**ABSTRACT** This article analyses the employment of preexisting music in the films *Menino de engenho* [*Plantation Boy*] (Walter Lima Jr, 1965) and *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968), both adaptations of Brazilian literary works, as an expression of the affirmation of national identity, in conformity with the project of Cinema Novo. *Menino de engenho* is mostly based on music by Brazilian nationalist composer Villa-Lobos, while *Capitu* incorporates Brazilian composers of many periods. Drawing on film analysis and on research of phonographic archives, and through the framework of Claus Clüver’s inter-arts studies, the article highlights the intertextual relationships of these films’ music with musical and pictorial Romanticism, with other works of Brazilian Cinema Novo and of film pioneer Humberto Mauro, as well as other references (such as William Shakespeare’s *Othello*). The article demonstrates that the use of music in these films conforms to modern cinema aesthetics, even though classic cinema codes can be also found.

**KEYWORDS** Cinema Novo; preexisting music; intertextuality; national identity; film analysis.

Recebido a 13-07-2021. Aceite para publicação a 3-04-2022.