

A canção popular nos filmes de Sérgio Ricardo:

politização, estilização e função narrativa

JOÊZER MENDONÇA*
GABRIELA ARAÚJO FERNANDES**

RESUMO: Sérgio Ricardo (1932-2020) desempenhou um importante papel no Cinema Novo como compositor das trilhas sonoras de filmes como Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964). Menos célebres são os filmes dirigidos por Sérgio Ricardo, como Juliana do Amor Perdido (1970) e A Noite do Espantalho (1974), para os quais ele também compôs a trilha sonora. Como músico e cineasta, Sérgio Ricardo esteve envolvido no início dos anos 1960 com o CPC e seu projeto de arte popular revolucionária. Este artigo tem o objetivo de analisar a dimensão política e o tratamento estilizado das canções presentes no cinema de Sérgio Ricardo. Durante a análise, exploramos a relação entre a temática do enredo e a música, momento da pesquisa em que observamos o papel narrativo das canções diegéticas, em A Noite do Espantalho, e extradiegéticas, nos filmes Esse Mundo é Meu e Juliana do Amor Perdido, sendo este último filme objeto de nossa análise mais extensa. Consideramos que a música no cinema de Sérgio Ricardo se caracteriza pela objetividade política e pelo tratamento estilizado de caracteres regionalistas, seja o samba urbano, a música caiçara do litoral paulista ou a sonoridade musical do sertão nordestino, e se apresenta integrada à função narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Ricardo; Canção popular; Trilha sonora.

Popular song in Sérgio Ricardo's films: politization, stylization and narrative function

ABSTRACT: Sérgio Ricardo (1932-2020) played an important role in Brazilian Cinema Novo as composer of the score of films like Deus e Diabo na Terra do Sol (1964). Less famous are the movies directed by Sérgio Ricardo, such as Juliana do Amor Perdido (1970) and A Noite do Espantalho (1974), for which he also composed the soundtrack. As a musician and filmmaker, Sérgio Ricardo was involved in the 1960's with CPC (Center of Popular Culture) and its Project of a revolutionary popular art. This paper aims to analyze the political dimension and stylized manufacturing of the songs in Sérgio Ricardo's films. During the analysis, we explored the relationship between the theme of the plot and the music, when we observed the narrative role of the songs: diegetic in A Noite do Espantalho, and non-diegetic in the scenes of Esse Mundo é Meu and Juliana do Amor Perdido, the latter being the subject of our most extensive analysis. We consider that the music in Sérgio Ricardo's movies is characterized by political objectivity and stylization of regionalist aspects, whether it is urban samba, the "caiçara" music of the São Paulo coast or the musical sounds of Northeastern backlands in the latter, all integrally mixed to the narrative function.

KEYWORDS: Sérgio Ricardo; Popular song; Movie score.

* **Joêzer de Souza Mendonça** é Doutor em Musicologia pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e professor nos cursos de música da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), onde coordena grupo de estudos da Canção popular no cinema brasileiro. **E-mail:** joezer.7@gmail.com

** **Gabriela Araújo Fernandes** é graduada no curso de Licenciatura em Música da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). **E-mail:** gabrielaaraujofernandes29@gmail.com

O destaque obtido por Sérgio Ricardo no meio cinematográfico brasileiro advém menos de sua carreira de cineasta do que de seus trabalhos musicais em dois importantes filmes de Glauber Rocha: os clássicos *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Nestes filmes, está presente um modo de narrar e comentar musicalmente as cenas que contribuiu para ressignificar a relação entre música e imagem no cinema nacional. No primeiro filme, as canções ambientam e narram a história desde o início. No dizer de Carvalho (2001, p. 57), elas constroem a proposta estética de Glauber “ao articular às imagens uma trilha musical participante, com o uso expressivo e narrativo da canção”.

Para Hagemeyer e Saraiva (2018, p. 115), “muito já se escreveu a respeito do significado que a voz de Sérgio Ricardo adquire nesse filme. Afinal, ela pontua a história do começo ao final, como uma série de videoclipes”. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, nota-se o caráter narrativo que as canções de Sérgio Ricardo (com letras de Glauber Rocha) adicionam à película, característica que também se observa em seus próprios filmes, como *Esse Mundo é Meu* e *Juliana do Amor Perdido*.

Acrescente-se que, em *Deus e o Diabo...*, a música instrumental sinfônica preexistente de Heitor Villa-Lobos, como a “Bachianas n. 4”, coexiste com a voz e a viola de Sérgio Ricardo que vão pontuando a narrativa alegórica do filme. Aqui, concordamos com a observação de Alvim (2015, p. 108) de que as canções em formato de cordel de Sérgio Ricardo são, à semelhança da peça de Villa-Lobos, uma reelaboração erudita da música popular e folclórica. Esta estilização da música popular tradicional havia sido notada por Ismail Xavier (2007, p.115), para quem a música de Sérgio Ricardo “encena a [música tradicional] popular e depura sua imitação para, na forma do folclore, cantar versos que tecem narrativa e comentário [...] Não é a própria *vox populi* que aí se manifesta”.

O tratamento formal/erudito de música regionalista e folclórica e a função narrativa das canções, caracteres centrais da trilha sonora dos filmes de Glauber Rocha, também são dois aspectos que perpassam a música dos filmes de Sérgio Ricardo. Antes de analisarmos estas características em seção posterior deste artigo, vale ressaltar um terceiro aspecto de sua obra: o engajamento social.

Ao recorrermos ao termo “engajamento”, estamos falando de canção engajada ou do cinema engajado de Sérgio Ricardo. O historiador Marcos Napolitano (2010, p. 5) define engajamento como

[...] a atuação do intelectual numa esfera pública, em defesa das causas humanitárias, libertárias e de interesse coletivo, utilizando-se basicamente da formulação e afirmação de ideias críticas e coerentes com aqueles princípios, delimitando seu espaço num movimento pendular entre os ideais e as ideologias vigentes.

A ideia de participação ativa em causas sociais e em formulações de ideias críticas foi traduzida em música popular por artistas de diversas épocas na história do Brasil. Dentre essas épocas, tratamos aqui dos anos 1960, período em que a carreira musical e cinematográfica de Sérgio Ricardo tende ao engajamento e sua visão engajada se ajusta também às ideias e práticas do nacionalismo musical daquela década. Essa linha nacionalista rejeitava padrões musicais estrangeiros, como o jazz e o rock, e mesmo instrumentos como a guitarra e o piano, e valorizava gêneros considerados de matriz popular brasileira, como o samba, o baião e a música sertaneja, bem como instrumentos musicais considerados legitimamente nacionais, como o violão e o pandeiro (NAPOLITANO, 2002, p. 65).

Na pesquisa da obra musical e cinematográfica de Sérgio Ricardo, surgiram questionamentos sobre a integração das canções às narrativas dos filmes, sobre o caráter politizado da trilha sonora e sobre a dimensão de estilização dos gêneros musicais populares presentes na obra.

Com estas indagações em mente, a proposta deste artigo é descrever e analisar os elementos de engajamento político e os procedimentos de estilização da música popular na trilha sonora dos longas metragens *Esse Mundo é Meu*, *Juliana do Amor Perdido* e *A Noite do Espantalho*. Examinaremos a relação entre as músicas e as cenas dos filmes e os processos de reelaboração erudita do material popular e folclórico situando-os nas proposições culturais nacionalistas veiculadas nos círculos intelectuais e artísticos da década de 1960.

A análise destes filmes irá evidenciar a articulação entre o ideário nacional-popular mobilizado em projetos de conscientização política, como o CPC (Centro Popular de Cultura), e o engajamento estético na feitura das canções da música popular

que gerou estilizações da musicalidade popular e tradicional. Nossa pesquisa também se aprofunda no trabalho cinematográfico de um artista mais conhecido por sua carreira musical, resgatando a importância de obras pouco conhecidas nacionalmente.

Politização e estilização na música

Tendo em mente que, historicamente, a música tem sido utilizada para fins políticos, seja servindo aos interesses de dominação ideológica, seja atuando como veículo de contestação anti-hegemônica, vamos esclarecer de que modalidade de música politizada estamos falando. Ao revisarmos a obra musical e fílmica de Sérgio Ricardo, encontramos indícios claros de uma consciência política que veicula ideias de contestação do ordenamento tradicional social e de resistência à exploração econômica. Trata-se, portanto, de obra de viés anti-hegemônico.

Segundo Alberto Ikeda (2001), os conteúdos anti-hegemônicos da música podem ter vínculos com programas político-partidários, mas também podem resultar da percepção intuitiva e realista sobre a sociedade, revelando potencial de engajamento político. Podemos perguntar, então, se Sérgio Ricardo fala a partir de uma determinada facção política, de um movimento social organizado, ou se a politização de sua música e de seu cinema são resultados intuitivos do olhar sobre a sociedade.

Para Napolitano (2011, p. 29), existe uma arte militante, que mobiliza um programa delimitado de lutas políticas e que teria objetivo político-partidário, e uma arte engajada que “define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela”. Dito de outro modo, a música militante nasce da pauta de ações políticas de grupos organizados ao passo que a música engajada nasce da percepção do sujeito sobre a realidade, alcançando a finalidade política sem partir do meio político. No dizer de Napolitano (2011, p. 29), “a arte engajada chega na política a partir de uma atitude ‘voluntária e refletida’ sobre o mundo”.

Sérgio Ricardo não esteve vinculado a ações ou facções político-partidárias, mas se envolveu com programas de conscientização política como os dos Centro Populares de Cultura (CPC): “O pau estava comendo no Brasil naquela época, 1961, 1962, e me identifiquei totalmente com o CPC – ali tínhamos um movimento com objetivos de luta, condizente com a realidade brasileira do momento.” (PACE, 2010, p. 67).

Em linhas gerais, o objetivo do Centro Popular de Cultura (CPC) era fomentar a criação e a veiculação de uma modalidade de arte popular revolucionária¹. O manifesto redigido em 1962 pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, um dos fundadores da entidade, foi o texto-base das ações de intelectuais e artistas para conscientização política das massas ao elencar o ideário nacional-popular na cultura e criticar a visão formalista, ou puramente estética, da arte².

Para Contier (1998), o programa do CPC projeta um artista que assume o papel de militante político cuja arte está a serviço da liberdade material e cultural do povo brasileiro: o artista-militante. Nesse sentido, o músico deveria buscar uma modalidade de arte que fosse entendida pelo povo e que o povo pudesse se servir dela para se conscientizar da realidade material opressora.

Inicialmente, Sérgio Ricardo incorporou os conceitos de música popular revolucionária, passando a ser visto, segundo Contier (1998), como um militante político capaz de interferir nas transformações socioeconômicas e culturais do Brasil. Outros compositores, como Edu Lobo e Carlos Lyra, além de dramaturgos, como Gianfrancesco Guarnieri e Dias Gomes, também internalizaram a relevância de estar integrado às ações de conscientização política. Sérgio Ricardo (1991, p. 149) também orientou seu cinema segundo a visão militante do CPC:

O cinema, síntese de todas as artes, precisava se pôr a serviço, não só no comprometimento ideológico como na procura da grandeza a ser alcançada como obra de arte, aquela que traduz a alma de um povo na denúncia fiel de suas tragédias, comovendo ao ponto de despertar as consciências e conclamá-las à transformação.

¹ Além de Martins, o núcleo organizador do CPC era constituído pelo ator e dramaturgo Oduvaldo Viana Filho e pelo cineasta Leon Hirszman.

² Cf. discussões sobre o CPC em Hollanda (1980) e Ridenti (2000).

Havia, porém, uma dificuldade em se comprometer totalmente com as exigências da objetividade política militante integrada aos critérios de composição musical. Por exemplo, Sérgio Ricardo acreditava que suas canções correriam o risco de cair no didatismo e no simplismo:

Discutia-se muito a necessidade do levantamento da questão popular, o canto do povo, o folclore, e para mim, que era um esteta, já bastante envolvido com a Bossa Nova, era difícil ter que abrir mão de umas conquistas do meu conhecimento na música para abordar aqueles temas de maneira tão simplista. (BARCELLOS, 1994, p. 393).

Outros compositores, como os citados Edu Lobo e Vinicius de Moraes, não submetiam completamente sua arte musical ao programa de arte popular revolucionária do CPC, pois visavam uma educação estética da escuta popular. Napolitano (2007, p. 76) avalia que estes músicos

[...] buscavam uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e “elevar o gosto” das classes populares, ao mesmo tempo em que as conscientizavam. A um só tempo, portanto, havia no ar uma utopia de educação estética, sentimental e política.

Esses compositores assimilaram a interpretação cepecista da história social e econômica do Brasil e assumiram, em parte, a proposição estética da arte revolucionária. Visaram, então, um produto híbrido que objetivava a conscientização popular, mas não rejeitava os procedimentos sofisticados de composição musical. Desse hibridismo decorre o processo de estilização do repertório musical tradicional popular em que os músicos dão tratamento formal e erudito às formas musicais populares. Segundo Contier (1998), diversas canções de Edu Lobo e Carlos Lyra denotam engajamento político nas letras, ao passo que os arranjos musicais exalam uma modernidade em dissonância com as propostas do manifesto do CPC.

Se em canções como “Ponteio” e “Memórias de Marta Saré”, Edu Lobo reelabora os ritmos populares em um tratamento erudito, estilizado, as canções de Sérgio Ricardo nos filmes *Esse Mundo é Meu* e *A Noite do Espantalho* também possuem acabamento formal estilizado de gêneros musicais populares. Neste repertório, ambos os compositores são devedores do ideário nacional-popular receitado pelo CPC enquanto operam produtos esteticamente sofisticados.

Engajamento político em *Esse Mundo é Meu*

Sérgio Ricardo começou sua carreira musical como pianista e cantor em restaurantes e boates cariocas na década de 1950³. Coursou a Escola Nacional de Música, estudou harmonia e orquestração com o maestro e compositor César Guerra-Peixe e trabalhou como arranjador contratado pela gravadora Continental. Seu primeiro disco autoral, o LP *A Bossa Romântica de Sérgio Ricardo*, foi lançado em 1960 pela gravadora Odeon. Neste disco, Sérgio Ricardo começa a apresentar sua faceta socialmente engajada, representada pela faixa “Zelão”. A letra deste samba conta a história de um homem de favela que chora a perda de sua casa após um deslizamento. A música trata também da união do povo da favela, que se ajuda mesmo em tempos de dificuldade. No aspecto musical, essa composição não é gravada com piano, mas sim com pandeiro e violão, o que denota busca por identidade musical considerada de matriz brasileira. A voz de Sérgio Ricardo se apresenta com uso de vibrato, “não filia-se de forma plena ao padrão vocal bossa nova” (OLIVEIRA, 2018, p. 76), em contraste com as expectativas geradas pelo título do LP.

Ainda no campo da canção popular, Sérgio Ricardo se apresentou em festivais de música dos anos 1960, ficando célebre sua performance no III Festival da Canção de 1967, transmitido pela TV Record, quando quebrou seu violão e o atirou na plateia que o vaiava supostamente por causa do tema futebolístico da canção com a qual concorria, “Beto Bom de Bola”. Esta canção apresenta o formato narrativo das músicas de Sérgio Ricardo ao contar a trajetória de um jogador de futebol, da ascensão à decadência, em tom crítico à mídia que celebra ídolos esportivos ou musicais e depois os abandona quando estes não se encontram mais no auge de suas carreiras⁴.

³ Sérgio Ricardo faleceu em 23 de julho de 2020. Ele havia contraído COVID-19 em abril do mesmo ano e, embora houvesse se curado, continuou internado e morreu em decorrência de uma insuficiência cardíaca, segundo relato de sua filha, Adriana Lutfi <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/23/morre-no-rio-o-musico-sergio-ricardo.ghtml>>

⁴ Este fato pode ser visto no documentário *Uma Noite em 67* (Renato Terra, Ricardo Calil, 2010) e integra os eventos e análises da cultura brasileira presentes no livro *Quem Quebrou Meu Violão*, lançado por Sérgio Ricardo em 1991 pela Editora Record (esgotado na editora).

Sérgio Ricardo iniciou seu trabalho como cineasta no curta-metragem *Menino da Calça Branca* (1961)⁵, cujo protagonista é um garoto que mora numa favela carioca e deseja ter uma calça branca. Seu primeiro longa-metragem foi *Esse Mundo é Meu* (1963), do qual também foi ator, roteirista e autor da trilha sonora. Este filme foi o primeiro trabalho de câmera do seu irmão Dib Lutfi⁶ e denota o engajamento crítico-social, conforme revelou o músico e cineasta: “Quería fazer um cinema que não fosse apenas entretenimento, mas função do pensamento.” (SILVA NETO, 2002, p. 315).

Esse Mundo é Meu traz duas histórias paralelas em que os protagonistas, um engraxate e um operário, se veem envolvidos em graves questões sociais. A música cantada após os créditos iniciais⁷ apresenta os protagonistas situados em dramas afetivos e econômicos. Nesta canção, Sérgio Ricardo gravou duas vozes em contraponto *a capella*. Enquanto uma faixa de voz repete “Bento, Zé, Tulão, Benedito”, como uma base rítmica, Ricardo sobrepõe uma melodia com outra letra:

Pedro, Mário, Juca, Severino, Zeferino,
Tonho, Zezim, João, Mané, Toninho,
Enoque e mais quem for trabalhador
Venha ver a sua história
Tem dois “irmão” da mesma dor
Um preto e outro branco
Com direito a ter amor
Um preto e outro branco
Todos dois “trabalhador”

A canção convida os espectadores da mesma classe econômica e social dos protagonistas para assistirem a uma história que é comum a todos eles, o que é reforçado pelas imagens de rostos e corpos de pessoas caminhando para o trabalho enquanto a música é entoada.

⁵ Um dos quatro curtas que integram a comédia *Quatro Contra o Mundo* (1961-70), com episódios filmados sem ligação entre si e editados posteriormente pela produtora João Elias Produções Cinematográficas.

⁶ Sérgio Ricardo, nascido João Lutfi, é irmão de Dib Lutfi (1936-2016), notável diretor de fotografia de *Terra em Transe*, e também de *Como era gostoso meu francês* (1971), *Tudo Bem* (1978), *Pra Frente Brasil* (1982), e dos filmes dirigidos por Sérgio Ricardo.

⁷ Esta canção não consta no LP *Esse Mundo é Meu*, lançado em 1964, com a trilha sonora do filme. Foi gravada com título “Quando vem dia primeiro”, em arranjo diferente, com instrumentos, em disco compacto lançado em 1966 em dupla com a faixa “Samba de enredo”.

Esse procedimento é repetido na canção-título, em que Sérgio Ricardo entoa em registro vocal grave a expressão “esse mundo é meu” enquanto em outra faixa de voz, em registro vocal mais agudo, ele canta os seguintes versos:

Fui escravo no reino
 E sou
 Escravo no mundo em que estou
 Mas acorrentado ninguém pode
 Amar
 Saravá ogum
 Mandinga da gente continua,
 Cadê o despacho pra acabar?
 Santo guerreiro da floresta
 Se você não vem eu mesmo vou
 Brigar

Andrade (2017, p. 25-26) avalia que há uma crítica à devoção religiosa extremada e que a canção aponta que “é preciso deixar de esperar pelas forças religiosas, de acreditar no sobrenatural e partir para a ação”. De um lado, há a presença dos locais sociogeográficos (a favela, a periferia) e a questão da dominação material e simbólica alienante (o processo industrializador, a religiosidade) no foco do programa cepecista de conscientização política das massas; de outro, temos o acabamento erudito do canto popular.

Engajamento e estilização em *A Noite do Espantalho*

O filme *A Noite do Espantalho* (1974), narrado em formato de cordel, conta a história de dois homens que disputam o coração de uma mulher de uma vila pobre no interior de Pernambuco comandada pelo regime autoritário do Coronel Frago. O cordel não está presente apenas na trilha, mas também no diálogo dos personagens.

Este é o filme mais musical da carreira de Sérgio Ricardo. O único literalmente cantado – e também declamado –, em que a música move a história. As canções, apesar de perderem um pouco em questão de interpretação por tantos personagens serem feitos pelo diretor, funcionam bem. (ANDRADE, 2017, p. 35).

Em *A Noite do Espantalho*, as canções narram a história desde os primeiros minutos de filme, como nas canções “Canção do Espantalho” e “Meu Nome é Zé do

Cão”⁸. A primeira é cantada nos minutos iniciais do filme pelo espantalho (Alceu Valença), e introduz a história, como nos versos que falam sobre o vilão Coronel Fragoso:

Lá das bandas de Cajazeira
Onde um coronel diz que é dono de tudo
Coronel Fragoso
Horroroso, viúvo, velho e “varrigudo”
Como dizia o bom Joaquim pelas ruas de Piancó
Fazendo chacota dele
Quando alguém dizia que em compensação
Ele tinha a casa mais bonita da cidade

Já “Meu Nome é Zé do Cão”, interpretada por Sérgio Ricardo, apresenta um dos protagonistas da narrativa, o jagunço de Coronel Fragoso, Zé do Cão, na cena em que ele e seus subordinados chegam na cidade:

Meu nome é Zé do Cão
Jagunço não nego não
A vida me deu por sorte
Levar a morte pelo sertão

Como preparação para a composição da trilha, Sérgio ouviu cantadores de rua, repentistas, bandas de pífano e as mais variadas modalidades de cantoria (ANDRADE, p. 32). Ele também esteve associado ao idealizador e diretor do *Auto da Paixão de Cristo* (realizado em Brejo da Madre de Deus, Pernambuco), Plínio Pacheco, e integrou ao elenco os músicos nordestinos Alceu Valença e Geraldo Azevedo a fim de buscar maior autenticidade na representação do protagonismo popular do enredo do filme, na história fabular e na vocalidade e sonoridade musical: “[a população local], por estar sendo retratada no filme, seria a primeira a estranhar qualquer distorção de seu universo e com sua singela franqueza teria questionado os equívocos.” (RICARDO, 1991, p. 237).

A direção de arte do filme é uma verdadeira colagem de estéticas que mesclam a tradição popular e o verniz urbano, o realismo e o fabular, o cordel e o acabamento sofisticado, resultando em produto híbrido. A música do filme acompanha as soluções formais encontradas na estética visual. Andrade (2017, p. 35) observa licenças poéticas do cineasta-compositor que não obedece à métrica do repente e da literatura

⁸ As canções foram gravadas no LP *A Noite do Espantalho*, 1974.

de cordel que fundamentam musicalmente o filme. Tomando como exemplo a “Canção do Espantalho”, Andrade nota que a estrofe copiada a seguir, uma sextilha, está em geral de acordo com as regras de quantidade de sílabas, mas não segue totalmente o esquema de rimas:

Quando o corpo vai prum lado
 E vai pro outro o coração
 Cante que só passarinho
 Jogue o corpo na canção
 Que o coração vê caminhos
 E os pés se movem no chão

De sua parceria com Glauber Rocha, temos *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* (1967), que contam com a interpretação de Sérgio Ricardo para a trilha sonora. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* conta a história de Manuel, um simples fazendeiro que depois de uma discussão com um coronel o mata, fazendo os seus jagunços o perseguirem e matarem a sua mãe. Com medo, ele e a esposa saem da casa e peregrinam junto com o Beato Sebastião, que é morto pela esposa de Manuel quando ela presencia a morte de uma criança. Em paralelo a esses acontecimentos, a igreja contrata um matador de aluguel para matar Sebastião e seus seguidores.

Para esse filme, Sérgio Ricardo buscou a estética da Bossa Nova, considerada a música das classes econômicas mais altas, combinada com as músicas populares e regionalistas, com temas “relacionados ao samba” e ao morro (OLIVEIRA, 2018, p. 60). Sérgio conta que houve um trabalho prévio de internalização do canto tradicional de locais da região nordestina, estimulado pelo próprio diretor Glauber Rocha:

Ele me deu também fitas cassetes de cantores e de repentistas do Nordeste que ele gravara nos locais das filmagens do filme [...]. Eu então entrei no Nordeste pelo viés dessas fitas cassetes [...]. Eu incorporei esta música ao ponto de me transformar em nordestino. Eu só consegui cantar este tipo de música (DEBS, 2014, p. 192)

Esses aspectos regionalistas podem ser vistos, por exemplo, nas músicas “Manuel e Rosa” e “Perseguição”, que se aliam às letras escritas por Glauber Rocha e contribuem para a ambientação da narrativa⁹:

⁹ Assim como a canção “Esse Mundo é Meu”, a trilha “Perseguição” foi utilizada no show *Opinião*, espetáculo escrito por dramaturgos ligados ao CPC e que estreou em dezembro de 1964. As canções da trilha foram gravadas no LP *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964.

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

É possível perceber na letra de “Manuel e Rosa” as singularidades da fala do sertão nordestino. Já em “Perseguição”, a letra utiliza recursos de diálogo e a música é tocada no violão em ritmo acelerado, acompanhada de sons extramusicais, como sons de tiro:

- Se entrega, Corisco!
 - Eu não me entrego, não!
 Eu não sou passarinho
 Pra viver lá na prisão
 - Se entrega, Corisco!
 - Eu não me entrego, não!
 Não me entrego ao tenente
 Não me entrego ao capitão
 Eu me entrego só na morte
 De “parabelo” na mão
 - Se entrega, Corisco!
 - Eu não me entrego, não!
 (Mais forte são os poderes do povo!)

Terra em Transe conta a história de corrupção dos políticos da cidade fictícia de Eldorado. No meio de todos os conflitos políticos da cidade, está Paulo Martins, um poeta envolvido na busca de poder do senador Porfírio Diaz. O filme chama a atenção pela montagem e pela trilha sonora em que Sérgio Ricardo reuniu peças eruditas de Villa-Lobos e Vivaldi com músicas populares de regiões urbanas. Sérgio e seu irmão Dib Lutfi (1936 – 2016) ganharam uma importância a mais para esse filme pois a fotografia marcante de Dib se complementa com a trilha sonora, tornando essa uma das obras mais famosas de Glauber Rocha.

No dizer de Bailo, Saraiva e Hagemeyer (2018, p. 177),

Se hipoteticamente *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* forem conectados, é interessante apontar que eles os seriam por uma elipse visual compartilhada, mas diferenciada pela escolha dos *leitmotifs* significando diferentes localizações,

reforçando a inescapável conexão entre música e imagem no cinema de Glauber Rocha.

Os filmes dirigidos por Sérgio Ricardo apresentam similaridades com as duas obras de Glauber Rocha, como o engajamento ideológico do cineasta-músico na representação de protagonistas em situação de vulnerabilidade social; a crítica à religião como elemento alienador do sujeito; e a estilização de referências musicais regionais na representação do local sociogeográfico, como por exemplo a música caçara em *Juliana do Amor Perdido* e o estilo cordel em *A Noite do Espantalho*.

A função narrativa da canção popular em *Juliana do Amor Perdido*

Pouco visto no cinema na época de seu lançamento, o filme *Juliana do Amor Perdido* conta a história de uma jovem considerada santa para a vila de pescadores em que reside. A trilha sonora acompanha a narrativa através das letras, dos ritmos e das melodias. As músicas, baseadas nas músicas típicas caçaras, ajudam na ambientação da película. A música caçara típica da região do litoral paulista, usa instrumentos como o violão, a viola caipira, o pandeiro, tambores, a rabeca, e são acompanhados de voz cantando histórias com o tema da pesca e da vida à beira-mar. Sérgio Ricardo usa esses elementos dando profundidade às composições feitas para a trama. Baseado numa lenda do litoral paulista, o filme “é uma denúncia daqueles que procuram impedir a solução dos problemas sociais, procurando um escape no sincretismo religioso” (SILVA NETO, 2002, p. 455).

O filme *Juliana do Amor Perdido* conta a história de Juliana, uma jovem de uma vila de pescadores submetida ao trabalho escravo por Manoel, proprietário da vila. Todos os habitantes acreditam que a moça é santa, exceto a própria Juliana, que utiliza a carga simbólica de santidade para afastar os homens da vila que a perseguem. Como fuga momentânea dessa situação, todos os dias a jovem espera na margem da ferrovia a passagem de um trem, ocasião em que costuma acenar para o maquinista,

chamado Faísca. Um dia, ele decide parar para conversar com a moça. Os dois se apaixonam, e no dia de uma festa de sua vila, Juliana decide fugir com Faísca para uma vida nova. Mas os habitantes do vilarejo impedem a fuga de Juliana e a aprisionam em uma cela improvisada. Ela consegue escapar, porém é perseguida até a passagem da ferrovia e, ao se ver sem saída, a jovem se atira nos trilhos, se deixando atropelar pelo trem.

A trilha sonora traz elementos da cultura musical caçara e faz referência à história da divindade da umbanda Iemanjá, além de trazer referências à música sacra católica.

Na análise do filme *Juliana do Amor Perdido*, pode-se perceber fatores recorrentes nas obras de Sérgio Ricardo, como o regionalismo e a combinação da música erudita com a popular, características que contribuem para a carga narrativa que suas músicas trazem. Esses dois fatores se apresentam através de instrumentos de percussão como pandeiros, tambores e chocalhos, e também por meio de coro, flautas, violão e voz.

O regionalismo pode ser observado nas cenas que apresentam os moradores da vila e seus rituais, como na primeira cena que apresenta os moradores da vila de pescadores quietos ouvindo o som do apito do trem, enquanto na trilha ouvimos instrumentos de percussão. O ritmo percussivo é interrompido quando Silva, o pai de Juliana, grita o nome da moça, e então somos introduzidos à canção extradiegética “Mundo Velho sem Porteira” na voz de Sérgio Ricardo¹⁰.

A presença da música caçara nos rituais pode ser vista ainda no início do filme, em que nos é apresentado pela primeira vez como são realizados os rituais da vila. Nessa cena, Juliana caminha para o mar com os braços estendidos e rosas brancas nas mãos, enquanto ao fundo, a trilha sonora toca apenas a melodia da música, mesclada com o som de chocalhos.

Logo em seguida, quando a jovem passa por um cordão de homens segurando a rede e quando os homens puxam a rede cheia de peixes, a trilha sonora volta a tocar a música com ritmos caçaras. O andamento da música acelera enquanto Juliana

¹⁰As canções da trilha constam no LP *Arrebentação*, 1971.

encara os homens da vila conversando com Moisés, um estrangeiro que explora os pescadores. Os cortes da câmera próximos ao rosto da jovem e à ação dos personagens seguem a aceleração da música, que passa a contar com um coro não diegético entoando o nome “Iemanjá”.

As cenas que apresentam as lembranças de Juliana com a mãe carregam a mistura da música sacra com a música popular regional. Na primeira cena da moça com a sua mãe, Juliana está em transe repetindo uma reza que lhe está sendo ensinada. A cena alterna entre planos que mostram Juliana mais jovem e já adulta, ao tempo em que sua mãe lhe diz que ela será uma santa. A cena é embalada por uma trilha com características da música sacra católica.

A cena do batismo de Juliana conta novamente com a música sacra, pois além de apresentar a vila, esta cena apresenta a mãe da jovem em danças e movimentos ritualísticos. A mãe da protagonista ganha destaque pelo visual de ritos afro-brasileiros em contraste com a trilha sonora de estética dos coros característicos de missas católicas. Em todas as cenas em que a personagem da mãe aparece, há a presença dessa trilha, até mesmo fora das cenas de rituais, como na cena em que o pai de Juliana descobre a traição da esposa e a mata com um tiro no peito.

O sincretismo religioso encontra sua representação na mistura da música sacra católica com a música caiçara tocada durante um festejo na vila, em que os habitantes encenam rituais ao som de batidas de tambor com um coro ao fundo. As batidas ficam cada vez mais intensas e rápidas, se sobressaindo às vozes do coro à medida que as pessoas entram em estado de transe durante o ritual, até que Silva, o pai de Juliana, mata uma galinha com os dentes e espalha o sangue em uma mulher. Ao fundo, ouve-se a voz de Juliana recitando a oração ensinada por sua mãe. Em outros pontos do filme, mesmo que não seja em rituais, a música fortemente percussiva aparece para caracterizar o povo da vila.

A relação de Juliana com Faísca, o maquinista do trem, é embalada pela canção “Mundo Velho Sem Porteira”. Esta música é apresentada no início do filme e caracteriza Faísca principalmente pelo conteúdo da letra, visto que os primeiros versos da segunda estrofe da canção apresentam uma fala bastante repetida pelo personagem ao longo da trama:

É mundo velho
Êta mundo sem porteira

As referências à personagem Juliana se encontram na última estrofe, que anuncia antecipadamente que a história a ser contada já aconteceu:

Meu trem de carga
No retão da lembrança
Faz tanto tempo
Quase que uma vida inteira
Era uma vez uma santa
E padroeira
Minha amada mentirosa
Mas verdadeira

Esta é a estrofe da música cantada na cena inicial logo que o pai de Juliana grita o seu nome. Assim que a música acaba, aparece o maquinista esperando Juliana acenar para ele.

Essa canção é tocada de forma instrumental apenas ao som de um violão e tem alguns trechos da melodia cantados durante o filme, como na cena em que Faísca desce do trem para falar com Juliana. A música cessa quando o trem para e volta a ser tocada quando o trem parte.

Outra música recorrente durante a película é a canção “Juliana Rainha do Mar”. A música faz uma referência direta à personagem, além de apresentar a inspiração da construção da protagonista com a história de Iemanjá, principalmente nos seguintes versos:

Rosa e reza contra um temporal
Euê euá
Era o encanto em canto de Iemanjá
Mas o milagre no dia clareou
E no mar o amarelo amarelou
Em seu véu todo vento se acalmou
Juliana
É concha clara no mar

Aqui, além de fazer um paralelo à santa de matriz africana, esta música também é apresentada fazendo referência aos pontos de umbanda, cantos religiosos acompanhados de percussão. Ela é tocada nas cenas iniciais quando Juliana faz os rituais diários e enquanto a moça caminha pela praia sob os olhos desejosos dos homens

e os olhares de julgamento das mulheres. A música aparece novamente quando Juliana é aprisionada após sua fuga, e ainda na cena final, em que o trem a atropela.

O paralelo entre o mito de Iemanjá e a construção da personagem Juliana se dá pela relação incestuosa que há nas duas histórias: Iemanjá, que é desejada e violentada pelo filho, gerando os orixás mais ferozes e o próprio mar; e Juliana que sofre devido ao assédio obsessivo dos homens e a uma tentativa de estupro por parte do próprio pai.

Vale ressaltar a cena final da fuga de Juliana, em que é utilizada a canção “Arrebentação”. Na cena, Juliana escapa da cela onde está aprisionada. Enquanto foge, a canção começa com sons de violão dedilhado e em seguida entra uma voz feminina cantando versos como “Luto contra a arrebentação / E gaivotas famintas vão / Devorando a palavra” combinada a vocalises de um coro. A canção é bruscamente interrompida quando a jovem morre nos trilhos da ferrovia.

Algumas reflexões

As obras das carreiras musical e cinematográfica de Sérgio Ricardo não tiveram a veiculação suficiente para atingir o grande público, o que pode ter ocorrido por duas causas: a “consolidação da ditadura militar no Brasil, a partir de 1964, e à reestruturação da indústria fonográfica brasileira” ou a dificuldade de Sérgio em se estabelecer em apenas uma forma de arte (GARCIA, 2018).

Mesmo sem atingir grandes números, seus filmes sempre tiveram um papel social importante de retratar as massas e as classes econômicas mais baixas. Em *Juliana do Amor Perdido* este engajamento crítico está presente na situação de exploração material dos pescadores por parte de um comerciante, em cena que põe em debate as relações de poder entre patrão e empregado em plena ditadura.

Assim como em *Esse Mundo é Meu*, está fortemente ligada ao filme a crítica ao misticismo alienador e opressivo. Em *Juliana do Amor Perdido*, a mentalidade submissa e mística pode ser encontrada na crença dos habitantes da ilha na santidade da protagonista, com o acréscimo da hipocrisia dos pescadores, e do pai de Juliana, que a

assediam constantemente. O teor crítico à religião é evidenciado nas cenas dos rituais da vila acompanhadas de uma trilha com referência à música sacra católica. É uma crítica à alienação causada pela crença cega que mantém o povo passivo diante da desigualdade do lugar em que vive: “E assim deve ser, para que aquele povo continue sendo explorado pelo atravessador do peixe” (ANDRADE, 2017, p. 28).

Este aspecto está presente no pensamento de Glauber Rocha, como observado em seu manifesto *A estética do sonho* (1971):

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

Algo que vale mencionar são os debates que não ocorriam na época, e que hoje são pauta fundamental, como o papel do homem como a única salvação da vida da mulher. Como observam Denovac, Hagemeyer e Saraiva (2018, p. 189), “o filme infere que para uma mulher estar livre é necessário um homem, que a ponha nos trilhos. Um homem que representa a mente, a cabeça, aquele que pode trazer a salvação para a mulher, [...]”.

Isso pode ser percebido na trilha quando a música-tema de Faísca é tocada todas as vezes em que a protagonista se sente feliz, ou que demonstra que a personagem está finalmente livre. Por exemplo, na cena em que Juliana está no trem olhando a paisagem, dando adeus para o seu eu do passado, a trilha que está tocando é “Mundo Velho sem Porteira”, que é a canção que caracteriza Faísca, ao passo que “Juliana Rainha do Mar” é tocada em momentos em que a personagem se vê infeliz e presa à ilha.

As músicas de Sérgio Ricardo para o filme *Juliana do Amor Perdido* desempenham uma função narrativa não só pelas letras, mas por aspectos rítmicos e melódicos que acompanham a trama. Como diz Oliveira (2018, p. 105), “[...] grande parte da obra fonográfica de Sérgio Ricardo daria para encenar, visto que a narrativa segue sempre uma sequência e a forma como é feita a harmonização, orquestração e arranjos ilustra as canções”. Ou seja, as canções são compostas e dispostas como uma narrativa sonora.

Consideramos que a canção popular no cinema de Sérgio Ricardo revela três aspectos: a objetividade política, derivada da percepção do artista sobre a realidade social e do seu envolvimento com a divulgação do programa de arte revolucionária do CPC; o tratamento estilizado de caracteres musicais regionalistas, resultante da autoconcepção do compositor como um esteta que não abandona as sonoridades modernas e a elaboração sofisticada e erudita de gêneros como o samba urbano e a música caçara do litoral paulista ou a sonoridade musical do sertão nordestino; a função narrativa da música, que se integra às imagens não apenas para sublinhar a diegese, mas também para introduzir a história e comentar em retrospectiva as atitudes dos personagens.

Compositores como Sérgio Ricardo internalizaram o projeto cepecista de conscientização social das massas populares, mas adotaram somente em parte a proposição estética da arte popular revolucionária. Eles criaram um produto musical híbrido que visava fomentar a conscientização sem, no entanto, rejeitar os procedimentos eruditos de composição musical. Na obra musical-cinematográfica de Sérgio Ricardo, isto resultou em estilização de cantos e ritmos tradicionais e populares.

Mesmo que as artes de Sérgio Ricardo, diferentemente dos filmes de Glauber Rocha, não tenham obtido grande destaque junto ao público e à crítica, este multiartista participou de forma significativa de um período político e estético que o faz merecer renovados estudos e maior divulgação, principalmente no que diz respeito às suas trilhas sonoras.

Referências bibliográficas

ALVIM, Luiza Melo. A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. *Significação*, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 100-119, jan-junho 2015.

ANDRADE, Gustavo Menezes de. *As populações marginalizadas nos filmes de Sérgio Ricardo*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: teorias de cinema na América Latina*. 1. Ed. SP: Editora 34, 1995. p. 77 - 114.

BAILO, Eduardo Souza. Desafio Sonoro: Sérgio Ricardo e a trilha sonora de Terra em Transe. In: SARAIVA, Daniel Lopes; HAGEMEYER, Rafael Rosa. *Esse Mundo é Meu: As Artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Editora Appris, 1.ed. 2018. p. 165-178.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixões e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CARVALHO, Márcia. A canção no cinema de Glauber Rocha: Notas sobre a função narrativa da música cantada em filmes. *C-Legenda*, RJ, v. 1, n. 24: Sonoridades no Cinema e no Audiovisual, p. 54-61, jul. 2011.

CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Rev. bras. Hist.* [online], SP. vol.18, n.35, pp.13-52.1998.

DEBS, Sylvie. *Cinema e Cordel - Jogo de Espelhos*. Fortaleza/São Luís: Interarte/Lume Filmes, 2014.

DENOVAC, Adriano da Silva. O Cineasta e a Santa: Juliana do Amor Perdido (1969). In: SARAIVA, Daniel Lopes; HAGEMEYER, Rafael Rosa. *Esse Mundo é Meu: As Artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Editora Appris, 1.ed. 2018. P. 179 - 195.

GARCIA, Miliandre. Prefácio. In: SARAIVA, Daniel Lopes; HAGEMEYER, Rafael Rosa. *Esse Mundo é Meu: As Artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Editora Appris, 1.ed. 2018.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. Deus e o Diabo na Terra de Sérgio: a perseguição pela trilha. In: SARAIVA, Daniel Lopes; HAGEMEYER, Rafael Rosa. *Esse Mundo é Meu: As Artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Editora Appris, 1.ed. 2018. p. 115 - 141.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

IKEDA, Alberto. Música, política e ideologia: algumas considerações. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 5, 18 a 21 jan. 2001, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 19 n. 37/38, p. 25-56. jan. 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)*. 1999. Tese (Doutorado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 2010. Versão digital revisada pelo autor.

OLIVEIRA, Mariana Bueno de. *“Tenho gatilhos e tambores”*: impasses estéticos e engajamento político nas canções de Sérgio Ricardo (1958 – 1967). 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/157168>. Acesso em: 20 dez. 2020.

PACE, Eliane. *Sérgio Ricardo: Canto vadio*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. A eztétyka do sonho, 1971. *Hambre, espacio cine experimental*, set. 2013.

SARAIVA, Daniel Lopes; HAGEMEYER, Rafael Rosa. *Esse Mundo é Meu: As Artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Editora Appris, 2018.

SANTOS, José Benedito dos. A recriação do mito de Iemanjá e Orungã: uma leitura do romance *Mar Morto* de Jorge Amado. *Revista Decifrar*, Manaus, AM, vol. 01, n.01, p. 42-60, jan./jun. 2013.

SETTI, Kilza. Notas sobre a produção musical caiçara: música como foco de resistência entre pescadores do litoral paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, SP, n. 42, p. 145-169, 1997.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referências Filmográficas

DEUS E O DIABO na Terra do Sol. Glauber Rocha, 1964.

ESSE MUNDO É MEU. Sérgio Ricardo, 1963.

JULIANA DO AMOR PERDIDO. Sérgio Ricardo, 1968.

A NOITE DO ESPANTALHO. Sérgio Ricardo, 1974.

TERRA EM TRANSE. Glauber Rocha, 1967.

Referências Discográficas

ESSE MUNDO É MEU. Forma, 1963. LP.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Forma, 1964. LP.

ARREBENTAÇÃO. Equipe, 1971. LP.

A NOITE DO ESPANTALHO. Continental, 1974. LP.

Submetido em: 16/09/2020

Aceito em: 24/11/2020

Publicado em: 26/12/2020