

---

## ***Amazonas, Amazonas de Glauber Rocha e a música de Villa-Lobos: entre mitos e sua desconstrução, entre passado, presente e futuro***<sup>1</sup>

Luíza Beatriz A. M. ALVIM<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

### **RESUMO**

Glauber Rocha realizou o documentário de encomenda *Amazonas, Amazonas* (1966) após *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), em que peças de Villa-Lobos funcionam, segundo Guerrini Jr (2009), como “alegoria da pátria”. Em *Amazonas, Amazonas*, Glauber lança mão novamente de Villa-Lobos: a peça *Uirapuru*, que, por sua vez, trata de uma lenda amazônica, e estudos para violão, estes, de modo semelhante ao seu uso em *Arraial do Cabo* (Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro, 1959). Destacamos as escolhas musicais e como elas, em conjunção com as imagens e outros elementos sonoros, atuam em *Amazonas, Amazonas* em relação às representações da região amazônica, entre mitos, sua desconstrução e evocações do subdesenvolvimento e do progresso, numa estética entre filme institucional e Cinema Novo.

**Palavras-chave:** Cinema Novo; Glauber Rocha; Villa-Lobos; representações culturais.

O compositor Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) tem, em sua vasta obra, elementos considerados nacionalistas, como a inclusão de cantos indígenas, música em referência aos povos originários, evocações dos universos tanto rurais quanto populares urbanos (como a música dos chorões do Rio de Janeiro). Durante a Era Vargas, teve cargos importantes. No cinema, foi o responsável pela música do filme *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro<sup>3</sup>, além de que peças suas foram utilizadas em dois outros filmes do diretor, *Argila* (1942) e *O canto da saudade* (1952).

Apesar da associação de Villa-Lobos a Vargas – era “o som do Getúlio”, como afirmou Cacá Diegues em entrevista a Guerrini Jr (2009) – e mesmo à Ditadura militar (pelo uso de peças dele em filmes de propaganda<sup>4</sup>), a imagem do compositor que os cineastas do Cinema Novo brasileiro quiseram utilizar com a inclusão de suas peças nos filmes foi a de um músico nacionalista, capaz de expressar a identidade brasileira em sua música, tendo sido esta muito empregada nos filmes a partir de então. Para Guerrini Jr (2009), ela se torna uma espécie de “alegoria da pátria” em muitos filmes.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação, pós-doutoranda em Música na UFRJ, e-mail: [luizabeatriz@yahoo.com](mailto:luizabeatriz@yahoo.com)

<sup>3</sup> Humberto Mauro vira uma referência de paternidade para os cineastas do Cinema Novo e é curiosa que passa também para eles a referência da música de Villa-Lobos.

<sup>4</sup> Informado por Carlos Diegues em entrevista a Guerrini Jr (2009).

---

Podemos observar essa apropriação da música de Villa-Lobos com esse tipo de representação já desde os documentários curtas-metragens de Joaquim Pedro de Andrade de 1959, *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, e, principalmente, em *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro, do mesmo ano, em particular com o uso dos estudos de violão de Villa-Lobos em associação às imagens do pescadores em seu cotidiano e no trabalho diário. O violão, instrumento da música urbana, reputado à “malandragem”, ganha contornos de “brasilidade” (ALVIM, 2017).

Em *Deus e o diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), Walter Lima Júnior, na época, assistente de direção de Glauber, conta que teve a ideia de colocar música de Villa-Lobos no filme ainda durante a etapa de produção e Glauber, tendo ficado impactado com a música, chegou a afirmar depois que o compositor talvez tenha sido quem melhor “colocou todo o Brasil em termos de arte” (*apud* GUERRINI Jr, 2009, p. 127). As peças de Villa-Lobos utilizadas no filme são partes principalmente das *Bachianas Brasileiras* n.2, 4 e 5, compostas durante a Era Vargas e numa estética neo-clássica, diferentemente da “estética de vanguarda” do compositor nos anos 1920, de que faz parte o *Choros n.10*, presente no final do filme<sup>5</sup> (ALVIM, 2015).

O fato é que a música (preexistente) de Villa-Lobos se tornou onipresente nas obras de Glauber Rocha e em muitos filmes do Cinema Novo a partir daí (GUERRINI JR, 2009), como é o caso do documentário *Amazonas, Amazonas* (1966) e de *Terra em transe* (1967).

*Deus e o Diabo na terra do Sol* teve sucesso de crítica, tendo concorrido à Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1964, o que deu bastante legitimidade a Glauber Rocha como cineasta. Porém, o Golpe de 1964 que instaurou a Ditadura Militar no Brasil fez com que vários projetos fossem repensados ou mesmo postergados. Apesar disso, ainda por conta do sucesso de seu filme e antes de produzir *Terra em transe* (1967), Glauber Rocha acabou convidado a fazer alguns documentários institucionais. É o caso de *Amazonas, Amazonas* (1966) e de *Maranhão 66*, no mesmo ano.

### **O caminho de Glauber até *Amazonas, Amazonas***

Nessa época, o governo do Estado do Amazonas estava nas mãos do historiador Arthur Cézár Ferreira Reis que havia sido colocado lá por sua amizade com o presidente

---

<sup>5</sup> Há também outras peças da fase final da carreira de Villa-Lobos.

---

militar Castelo Branco. Arthur Reis era um grande estudioso da região e defendia a soberania brasileira na Amazônia contra interesses estrangeiros.

Com a intenção de produção de um filme para promover a imagem do Amazonas perante o resto do país, o diretor do Departamento de Turismo e Promoção (DEPRO), Luiz Maximino de Miranda Corrêa foi quem indicou o nome de Glauber Rocha, exaltando junto ao governador o poder de divulgação e penetração do cinema (MENDONÇA, 2018). A indicação de Glauber teve provavelmente a influência do escritor e cineclubista amazonense Márcio Souza, com quem Glauber se correspondia desde 1964 e teria mencionado o seu desejo de fazer um filme sobre o Amazonas, inclusive por concordar com o governador na sua defesa de uma Amazônia brasileira (MENDONÇA; AMARAL, 2016; MENDONÇA, 2018).

O contrato foi firmado em outubro de 1965, porém Glauber foi preso em novembro de 1965, junto com outros intelectuais que protestavam contra o regime Militar, em frente ao Hotel Glória, durante a abertura da reunião da Organização dos Estados Americanos (OEA), e acaba chegando a Manaus só em 14 de dezembro de 1965 (MENDONÇA, 2018).

Apesar da intenção mencionada a Márcio Souza, em carta ao produtor do filme, Luiz Augusto Mendes, Glauber inquietava-se com a responsabilidade e confessava ter chegado lá sem saber nada sobre a região (ROCHA, 1997). É de se perguntar, como o fez Rosiel Mendonça (2018), os esquemas mentais que Glauber trazia antes de chegar à Amazônia. Mendonça pondera que *Amazonas, Amazonas* acaba sendo o primeiro filme a cores de Glauber, além de ser um de seus poucos documentários institucionais, o que, de certa forma, entra em contradição com os preceitos do “cinema autoral” defendido pelo Cinema Novo. O quanto o resultado final do filme estaria mais próximo de um ou de outro?

Ainda na carta ao produtor, Glauber esclarece que, embora não pretendesse fazer um tratado sócio-econômico e indicasse a sua pouca disposição para fazer um documentário institucional turístico, pretendia mostrar o Amazonas mítico (“selvagem e lendário”), num contraste entre passado e presente:

Quero lhe esclarecer um detalhe: não houve transformação de documentário turístico em sócio-econômico. Houve um quebra-galho porque aqui não há muito o que filmar de turismo. Aqui chegando havia dois problemas: ou fazer uma série de vistas falsificadas para uma propaganda de turismo ou fazer um documentário com o mínimo de intenção que justificasse a onda da qual o mesmo aqui estava cercado com fofocas no governo e etc. O roteirinho que fiz

---

não é complicado [...]: mostrar um pouco do Amazonas selvagem e lendário e um pouco do Amazonas de hoje. Assim haveria um contraste, despertaria algum interesse. (ROCHA, 1997, p. 264)

Em outro trecho da carta, Glauber cita uma série de clichês comumente relacionados à Amazônia e a contradição de que fazer um filme “sem índio, sem onça, sem cobra, sem vitória-régia, sem pescaria, sem seringueiro – não é um filme do Amazonas.” (ROCHA, 1997, p. 264). O diretor concluiu, porém, que considera o “problema dos índios” “indispensável”. (ROCHA, 1997, p. 264). É bem verdade que Glauber também esclarece na carta que suas conversas com o governador amazonólogo livrou o documentário de “falhas inevitáveis” (os clichês decorrentes da ignorância do diretor sobre a região?<sup>6</sup>). Queixa-se também dos inúmeros problemas de produção, como o excesso de chuvas.

Glauber fez, então, um documentário em que utiliza principalmente narração *over*, mas também inclui uma entrevista em que ele mesmo aparece em quadro, numa mistura dos modos expositivo, participativo, reflexivo e performático (em relação a estes dois últimos, prefigurando alguns estratégias de que lançará mão em *Di-Glauber*, de 1977), cunhados por Bill Nichols (2005). A música é onipresente e o diretor opta novamente, como em *Deus e o diabo na terra do sol*, por peças de Villa-Lobos.

Quanto a elas, há uso principalmente do poema sinfônico/*ballet Uirapuru* de Villa-Lobos, não por acaso baseado numa lenda amazônica, além dos *Estudos* para violão n.1, 4 e 6 do compositor. Antes, então, de fazermos uma análise mais detalhada da música no filme, vamos analisar o próprio *Uirapuru* dentro da obra de Villa-Lobos e suas relações com as representações amazônicas e de uma suposta “brasilidade” na obra do compositor.

### **O caminho de Villa-Lobos até *Uirapuru***

Na obra de Villa-Lobos, as peças com referências aos índios brasileiros e/ou suas lendas são principalmente da década de 1920, especialmente a partir de suas

---

<sup>6</sup> É curioso comparar a carta de Glauber ao produtor com a que enviou à filha Paloma no mesmo janeiro de 1966. Nesta última, ele reforça todos os clichês amazonenses para a criança, faz desenhos com uma legenda em que menciona, além de cobra e onça, o “uirapuru” (estaria ele já pensando na música de Villa-Lobos?), assinando “Glauburu”: “Aqui tem muito bicho: arara, papagaio, cobra, peixe-boi, jacaré, onça. O rio aqui é muito grande, quase do tamanho do mar. E tem índio que sempre vem falar com papai. ‘Índio quer ver menina Paloma’. Tem índio Mauê, Waupe, Manco, tudo nu, de pena na cabeça, arco e flecha.” (ROCHA, 1997, p.265).

estadias em Paris a partir de 1923<sup>7</sup>, fase em que o compositor produz peças consideradas de “vanguarda”<sup>8</sup> e muito marcadas por um “primitivismo”, presente também em vários compositores admirados na época, como o russo Igor Stravinsky e sua *Sagração da Primavera* (1913).

“Primitivismo” é definido por Guilherme Bernstein (2009), dentro do contexto dessa época como:

um movimento ou inclinação artística e estética surgidos nas primeiras décadas do século XX centrados [... na] rejeição à sociedade burguesa, seus valores – considerados fonte de corrupção espiritual – e sua arte, considerada decadente – [... e na] tentativa de reformar a arte [...] com técnicas radicais desenvolvidas a partir da arte de povos não europeus, ditos “primitivos”.(BERNSTEIN, 2009, p. 25).

Villa-Lobos, sendo um brasileiro na França na década de 1920 e reforçando ele próprio a mitologia em torno de si, caiu como uma luva nesse imaginário, além de ter convertido a si próprio à “estética primitivista” em suas peças. Segundo Guérios (2003), Villa-Lobos teria “se descoberto” brasileiro em Paris, ou seja, a sua “brasilidade”, eivada de “primitivismo”, veio a partir do olhar do outro.

Já o primitivismo musical é caracterizado por Bernstein

pela animação rítmica dos elementos musicais, ou seja, pela presença abundante de *ostinati*, notas pedais e fragmentos melódicos que, animados ritmicamente na forma de células repetidas e melodias circulares, tornam-se eles mesmos como que pequenos *ostinati*.(BERNSTEIN, 2009, p. 25)

Entre as peças de Villa-Lobos com tal estética e referências indígenas, estão o *Nonetto* (1923), os *Três Poemas Indígenas* (1926) e alguns dos Choros que incluem partes vocais em línguas indígenas, como os *Choros* n.3 e o n.10<sup>9</sup>.

Por sua vez, o poema sinfônico *Uirapuru*, que se refere a uma lenda amazônica, foi datado pelo compositor como sendo de 1917, porém essa datação é refutada por musicólogos, já que o compositor atribuiu várias datas anteriores a suas peças para

<sup>7</sup> A primeira estadia foi de 1923 a 1925; a segunda, de 1927 a 1930.

<sup>8</sup> Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a participar da Semana de Arte Moderna de 1922, porém, as peças apresentadas ainda tinham uma estética mais próxima à dos compositores franceses Debussy e Vincent d'Indy.

<sup>9</sup> O *Nonetto*, partes dos *Três Poemas Indígenas* e o *Choros* n.3 estão no filme *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), com trilha musical de Villa-Lobos, na versão anterior à restauração de 1997 (cuja trilha musical foi totalmente refeita). Segundo Tatyana Jacques (2014), Villa-Lobos aproveitou peças compostas por ele anteriormente, algumas delas em versões diferentes, provavelmente gravadas especialmente para o filme. Essas peças mencionadas não estão nas quatro *Suites do Descobrimento do Brasil*, estreadas por Villa-Lobos em diferentes datas e que foram usadas para a trilha musical na restauração do filme de 1997.

---

desvincular uma possível influência de Stravinsky. Tendo sido a estreia de *Uirapuru* em 1935<sup>10</sup>, muitos creditam essa peça ao ano de 1934.

Villa-Lobos também tinha o costume de retrabalhar materiais, como mencionamos no caso do filme *O descobrimento do Brasil*, e o musicólogo Paulo de Tarso Salles (2005) indicou a origem do *Uirapuru* na peça *Tédio da Alvorada*, composta em 1916 e estreada em 1918. Conforme aponta o teórico, as seções musicais de *Uirapuru* em que se poderia falar mais de uma influência de Stravinsky não estão presentes em *Tédio da Alvorada*, sendo de se supor que tenham sido compostas depois de 1923.

Em sua juventude, entre 1905 e 1915, Villa-Lobos chegou a fazer algumas viagens pelo Brasil, incluindo a Região Norte, porém, o seu suposto contato com indígenas na Floresta Amazônica e com suas fontes musicais primárias parece ser mais um mito criado pelo próprio compositor. Quando morou na França nos anos 1920, costumava maravilhar os franceses com histórias de contato com índios tupinambás antropófagos.

Segundo trabalhos de musicólogos, o acesso de Villa-Lobos ao material indígena foi por meio de várias fontes secundárias. No caso de *Uirapuru*, Maria Alice Volpe (2009) aventa a hipótese de que Villa-Lobos teria conhecido a lenda do uirapuru por meio do livro de 1908 do botânico britânico Richard Spruce (*Notes of a Botanist on the Amazon and Andes*), que continha, inclusive, uma transcrição musical do canto do pássaro uirapuru, sendo esta bastante semelhante ao tema do uirapuru no poema sinfônico de Villa-Lobos. Já Rodrigo Felicíssimo (2016) elenca, como possíveis fontes para Villa-Lobos, além do livro de Spruce e da obra *O selvagem* (1876) de José Vieira Couto de Magalhães (citada pelo pesquisador Eero Tarasti), os livros do médico e romancista carioca Gastão Cruis, *Amazônia misteriosa* (1925) e *Amazônia que eu vi* (1930). No primeiro, há a introdução da lenda do uirapuru, que Felicíssimo (2016) considera importante para a construção do bailado.

A lenda, tal como apreendida por Villa-Lobos para a construção do seu ballet, dizia que o canto noturno do uirapuru atraía as índias, a quem, além de tudo, tinha sido revelado que o Uirapuru era o mais belo cacique existente. Uma noite, ao ouvirem o canto, um grupo delas descobre, decepcionando-se, um índio feio que desafiava o

---

<sup>10</sup> A estreia de *Uirapuru* como ballet foi em 25 de maio de 1935, no Teatro Colón em Buenos Aires, como espetáculo de gala em honra do então presidente Getúlio Vargas, com a orquestra e corpo de baile do Colón, com regência do compositor (FELICÍSSIMO, 2016).

---

pássaro com uma flauta. As índias o enxotam e procuram pelo pássaro. Uma bela índia o encontra, lança-lhe uma flecha e ele, atingido, transforma-se num belo índio, sendo, então, disputado por todas as outras. No meio dessa disputa, o índio feio surge e fere mortalmente o índio bonito, que acaba se transformando num pássaro invisível (FELICÍSSIMO, 2016).

Maria Alice Volpe (2009) considera que, ao levar tal lenda do uirapuru ao seu bailado, Villa-Lobos descartou o sabiá, representante da tradição literária do Romantismo brasileiro, em prol de um pássaro misterioso e mágico, numa reformulação da convenção romântica do índio identificado com a natureza pela introdução do elemento do “maravilhoso” contido nessa lenda, com as metamorfoses, primeiro, de pássaro para índio, e depois, de índio para pássaro. Para Volpe, a obra se inscreve no “imaginário edênico” oriundo dos escritos coloniais, de viajantes e folcloristas do início do século XX. Curiosamente, é também esse tipo de deslocamento que demonstra a intenção de Glauber Rocha na realização de *Amazonas, Amazonas*, ao querer mostrar “o Amazonas selvagem e lendário”, e não “onça”, “cobra” ou “vitória-régia”.

Por outro lado, essa releitura do Indianismo romântico como aspecto do modernismo nacionalista musical brasileiro encontra paralelos em obras de Stravinsky, mais especificamente, *O pássaro de fogo* (1910), em cujo conteúdo temático ocorre também uma série de metamorfoses, além de conter elementos musicais da escrita stravinskiana próximos a vários utilizados por Villa-Lobos em partes do *Uirapuru*<sup>11</sup>.

Tais aproximações não deixam de reforçar uma estética modernista internacional no início do século XX, em que Villa-Lobos também se inseriu e de que, de certa forma, afastou-se com a série das *Bachianas Brasileiras* (os seus *Estudos* para violão estão justamente na transição dessas duas fases). Com efeito, Guilherme Bernstein (2009) observa que Tarasti considerava que os *Choros*, a cuja maneira de composição se aproxima a do *Uirapuru*, representava o “Brasileirismo em uma forma de vanguarda internacional”, enquanto as *Bachianas* “expressando nacionalidade em uma forma muito mais popular, inteiramente tradicional” (TARASTI, 1995, p.151 apud BERNSTEIN, 2009, p.24).

---

<sup>11</sup> Tal aproximação foi feita por Felicíssimo (2016) a partir de arquétipos, incluindo também os de *Tapiola*, obra do finlandês Jean Sibelius.

## Uirapuru, Estudos de Villa-Lobos, vozes e imagens em *Amazonas, Amazonas* – entre passado, presente e futuro

Em *Amazonas, Amazonas*, há música em praticamente toda a extensão do documentário (tabela 1): peças musicais são “coladas” umas às outras e há apenas curtas interrupções, geralmente por causa de ruídos de máquinas de alto volume. Nem mesmo a entrevista incluída faz Glauber abdicar da música, que fica como fundo para a fala em primeiro plano sonoro. Essa estética da música ininterrupta junto com voz *over* foi bastante comum em documentários (especialmente curtas-metragens) dos anos 1950 (por exemplo, em filmes de Alain Resnais, Chris Marker, Jean-Luc Godard, além dos já citados exemplos brasileiros de Joaquim Pedro de Andrade e Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro) e foi utilizada por Glauber nos seus curtas documentários dos anos 1960 e 1970.

	Tempo	Peça musical	No filme
1	0' - 2'01''	Uirapuru	Créditos. Planos aéreos da floresta e do rio. Cachoeiras e interior das florestas.
2	2'01'' - 2'54''	Estudo n.4	Continuação. Revoada. Canoa no rio ao fundo. Outra em plano próximo. Palafita e pessoas trabalhando. Início da entrevista.
3	2'54'' - 5'13''	Uirapuru	Continuação (entrevista). Trabalhadores com enxadas, serrando madeira em construção de casas, na lavoura. Plantação. Canoa. Rio. Seringueira.
4	5'18'' - 6'15''	Uirapuru	Plano detalhe da seringueira e extração da borracha. Seringueiros.
5	6'37'' - 8'21''	Uirapuru	Lustre, interiores e exteriores do Teatro do Amazonas. Casas deterioradas.
6	8'21 - 8'45''	Estudo n.1	Vista aérea de Manaus. Placa da cidade.
7	8'45'' - 10'08''	Estudo n.6	Ônibus em Manaus. Ruas de Manaus com carroças, carros, pedestres. Porto. Trabalhadores descarregando caminhão.
8	11'04'' - 12'49''	Estudo n.4	Feira com bananas. Rio (travelling). Pessoas nas margens ao longe, depois em planos mais próximos. Canoas (plano aéreo). Gado (travelling).
9	12'50'' até o fim	Uirapuru	Continuação. Planos das aldeias ribeirinhas. Homem na rede. Plano aéreo de rio, de refinaria e da estrada. Créditos.

Tabela 1: Peças de Villa-Lobos em *Amazonas, Amazonas*

O início do filme com os planos aéreos da floresta em sua imensidão e do Encontro das Águas (do rio Solimões com o rio Negro), além do uso da voz *over* masculina numa narração basicamente informativa e condutora das imagens<sup>12</sup> (bastante comum em documentários clássicos, no “modo expositivo” de Bill Nichols), nos sugere

<sup>12</sup> Nas palavras do comentário: “O Negro encontra o Solimões. Duas águas desembocam numa só. Grandes águas, grande rio [...]”.



---

uma revisitação crítica de Glauber aos documentários tradicionais de cunho turístico sobre a Amazônia, àqueles que ele disse não ser mais necessário fazer<sup>13</sup>.

Mendonça (2018) atribui esse código visual ao documentário *No Rastro do Eldorado* (1925), do pioneiro Silvino Santos, que registrou a expedição do geógrafo norte-americano Alexander Hamilton Rice Jr. pela região do rio Branco (na atual Roraima) entre 1924 e 1925. Para Mendonça (2018, p.98), “por trás desse código está a sugestão de uma paisagem amazônica primeva e homogênea [...], mas que esconde riquezas vegetais e fauna exótica por baixo da floresta tropical.”

Logo, a voz *over* assume uma nova personalidade: sai de seu registro de terceira pessoa e a mesma voz masculina se transforma na do personagem histórico do navegador espanhol Francisco de Orellana (“[...] descobri a 22 de junho de 1542 em missão do reino espanhol. Eu, Francisco de Orellana, enfrentei o desconhecido [...]”<sup>14</sup>). Nessa mudança de chave, podemos dizer que há também a intenção de Glauber, manifesta em carta aqui mencionada, de mostrar o Amazonas “lendário e selvagem”, algo que o *Uirapuru* (trecho 1 da tabela 1) de Villa-Lobos, com todas as suas associações de sentidos anteriormente analisadas e presente desde os créditos iniciais, vinha já sugerindo.

As imagens passam a ser de cachoeiras no interior da floresta, algo que nos remete tanto aos relatos coloniais de conquista quanto a filmes já feitos sobre a Amazônia que apelam para o exotismo. Embora cobras e índios não sejam mostrados na imagem, são evocados pela narração, que se alterna entre o relato pleno do elemento do maravilhoso de Orellana (“[...] dei combate a índios de longos cabelos que lembravam mulheres guerreiras d’outras lendas [...]”) e a voz *over* impessoal num tom agora crítico (“Inferno verde, paraíso verde, eis a clássica Amazônia onde se pensa no passado, nas cobras gigantes, [...]”): ela deixa claro que esse tipo de pensamento sobre a Amazônia (e, por extensão, o tipo de documentário que Glauber parece estar fazendo no início) é coisa do passado. Por outro lado, como observa Mendonça (2018), essa guinada de posição do documentário está em sintonia com o esforço empreendido pela intelectualidade amazonense, incluindo o governador Arthur Reis, de chamar a atenção

---

<sup>13</sup> Em carta ao produtor do filme: “[...] sobre o tal “turismo”, o J. Borges fez aqui o *Manaus*, para o Itamaraty, de dez minutos, que vi, e esgotava o assunto” (ROCHA, 1997, p. 264).

<sup>14</sup> Mendonça (2018) observa, porém, que o relato dessa primeira expedição ao longo de toda a extensão do rio Amazonas foi de autoria do frei Gaspar de Carvajal.

---

para os problemas socioeconômicos locais de maneira realista e não fantasiosa, além de revelar a potencialidade econômica da região.

A mudança da música para o *Estudo n.4* de Villa-Lobos (trecho 2 da tabela 1) no meio do plano indica que possivelmente algo também mudará na dinâmica do filme. Efetivamente, alguns segundos depois, começamos a ver, além da natureza, o elemento humano: primeiramente, vemos uma canoa com duas pessoas na profundidade do plano do rio; depois, outra canoa com pessoas é vista em planos mais próximos e, a seguir, vemos pessoas trabalhando junto a uma palafita: o trabalho humano passa definitivamente ao centro do documentário, assim como não é mais a Amazônia do passado que lhe interessa, mas a do presente que constrói um futuro, destacada também pela voz *over*:

O Amazonas que conhecemos é outro. O Amazonas de hoje, maior Estado do Brasil, onde o homem já fixou suas raízes e luta para desenvolver sua civilização, onde o homem, transformando árvores em casas, busca uma cultura a partir das condições especiais do meio.

Mendonça (2018) chama a atenção que essa ênfase no humano como elemento produtivo e não simplesmente como parte da paisagem natural, por um lado, já era presente em representações dos documentários clássicos produzidos na região no início do século XX, por outro, fazia parte de um projeto político de integração da região ao país durante a Ditadura Militar em oposição aos interesses estrangeiros e ao subdesenvolvimento.

A própria música, se tomamos por base as associações intertextuais decorrentes de sua presença no documentário *Arraial do Cabo* (1959), evoca a ênfase no elemento humano. Nesse filme de Saraceni e Mário Carneiro, como analisamos em artigo anterior (ALVIM, 2017), peças para violão de Villa-Lobos (*Estudos* n.1, 5, 8 e 11; *Prelúdios* n.1 e 4) evocam o cotidiano e o trabalho dos pescadores, numa associação de sentido de “brasilidade”. Houve, com efeito, uma ênfase numa primeira fase do Cinema Novo, com influência do Neo-realismo italiano, no rural e nos trabalhadores de pequenas cidades como síntese do verdadeiro Brasil que não era mostrado nas telas. É curioso, no entanto, que, embora Villa-Lobos também tivesse se interessado por esse Brasil rural, sua música para violão vem do seu contato com os chorões, com o “popular urbano”.

Ainda ouvimos o *Estudo n.4*, quando começa a entrevista de Glauber com um trabalhador da região. A música logo troca para o *Uirapuru* (trecho 3 da tabela 1). Não conseguimos, portanto, fazer uma associação do *Uirapuru* unicamente às partes do

filme relacionadas ao “Amazonas lendário” e dos estudos de violão ao “Amazonas do presente” (lembrando o “contraste” intencional de Glauber, como dito em sua entrevista anteriormente citada), já que o filme, a partir daí, é quase todo focado nesse segundo, com exceção dos planos do Teatro do Amazonas (ao som do *Uirapuru*) e sua associação com as glórias do passado. Porém, é possível, sim, relacionar o *Uirapuru* a um ambiente mais da floresta (suas populações ribeirinhas, os trabalhadores rurais, os seringueiros e o resultado da extração da borracha: o teatro) e os *Estudos* ao urbano de Manaus como grande cidade, sendo os trechos com o Estudo n.4 (trechos 2 e 8) mistos (com o urbano e o rural), como uma ponte para o *Uirapuru*, que também fecha o filme<sup>15</sup>.

Assim, a entrevista, ao som do *Uirapuru* (trecho 3), dá-se numa paisagem de uma clareira próxima a troncos de árvores e o entrevistado menciona o problema da posse de terra, ao passo em que, com o som da sua fala e da música, vemos imagens de outros trabalhadores. Glauber interrompe bruscamente, de forma brechtiana, com um “Corta!”<sup>16</sup>, enquanto vemos um homem trabalhando a terra, possivelmente um empregado e não o seu dono. Mendonça (2018) se questiona se o corte da entrevista não seria uma crítica velada de Glauber à questão da terra que lhe era muito cara (como se pode perceber em *Deus e o diabo na terra do sol*) e à possibilidade de censura por expô-la.

No final do trecho 3, já sem o som da entrevista, ouvimos apenas uma parte do *Uirapuru* cuja estética lembra bastante a de Stravinsky, com seus ostinatos, enquanto acompanhamos o *travelling* ao longo do rio, criando uma sensação de urgência, que vai terminar no tronco de uma árvore (que veremos depois ser uma seringueira), no corte brusco da música, com o recomeçar da voz *over* numa nova investida de narrador-personagem: agora são os seringueiros que dizem “Viemos de longe do sertão do Ceará, tangidos pela seca, buscando na selva riqueza para nossa fome. A esperança estava nas

---

<sup>15</sup> Na observação do aluno Marcos de Oliveira (da disciplina do Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, “Presença de Villa-Lobos no cinema brasileiro: da Era Vargas ao Cinema Novo”, ministrada pela autora desse trabalho em conjunto com o professor João Vidal), quase todas as imagens do filme mostram o rio, numa relação tão inequívoca quanto a duplicação do nome “Amazonas” no título (referência ao Estado e ao rio que o nomeia). Além da relação intrínseca de populações da região Norte com os rios (meio de subsistência, de transporte etc), o próprio Glauber Rocha tem uma fascinação pelo mar, presente no fechamento de seu *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), na abertura de *Terra em transe* (1967), elemento fundamental em *Barravento* (1962) e mesmo presente no seu experimental *O pátio* (1959), nas bordas do enquadramento. Lembremos também a carta já evocada de Glauber Rocha (1997) à filha Paloma, em que ele frisa que o rio Amazonas é muito grande, “quase do tamanho do mar”.

<sup>16</sup> Tal exposição do fazer fílmico por Glauber, num processo de reflexividade e de modo bastante performático, estará bem presente igualmente no documentário *Di-Glauber* (1977).

---

árvores que os índios Cambebas<sup>17</sup> haviam descoberto. Nas grandes árvores perdidas que sangravam a estranha mistura.”

No meio dessa narração começa outro trecho (4) do *Uirapurú*, com o tema do pássaro. Os processos de extração da borracha são mostrados ao som da música, interrompida pelo ruído das máquinas do lugar identificado por Mendonça (2018) como a Companhia Nacional de Borracha, inserida na realidade presente de Manaus dos anos 1960.

O corte para o espaço do Teatro Amazonas faz voltar a música (trecho 5). Embora as imagens tenham sido feitas por Glauber no presente, a suntuosidade do teatro evoca a glória do passado, decorrente do Ciclo da Borracha. O narrador volta a adquirir o caráter onisciente de terceira pessoa e a música é, mais uma vez, o *Uirapuru*, que bem poderia ter feito parte daquele cenário como bailado<sup>18</sup>. Ouvimos o tema do pássaro mais uma vez, um vislumbre de tempos míticos, que, agora, não se referem apenas ao elemento lendário, mas também ao aspecto da bonança decorrente dos tempos já longínquos (míticos também, nesse sentido) da exploração da borracha, tal como dito na voz *over*: “A ambição que gerou a conquista. [...] Era o Eldorado.”

A seguir, dissonâncias na música, junto com a narração da crise provocada pela concorrência com a borracha produzida nas colônias inglesas da Ásia, ficam sobre imagens de palacetes de arquitetura Belle Époque em estado de deterioração.

O corte brusco e mudança para um plano aéreo de Manaus coincidem com a troca da música para o *Estudo* n.1 de Villa-Lobos (trecho 6). Como vimos, este trecho e os dois seguintes (7 e 8) com outros estudos para violão estão nos espaços urbanos. Para Mendonça (2018, p.113), em toda essa parte do filme, “a intenção não é mais realçar apenas os elementos arquitetônicos (essencialmente ligados ao passado) que reforcem o discurso da cidade em crise, mas atualizar o espectador em relação ao estado atual da capital amazonense, que passa a sintetizar a situação de todo o Estado.” É a Manaus da integração, que “espera que o Amazonas seja incorporado ao Brasil” (na narração *over*).

A transição para o trecho 7, com a mudança para o *Estudo* n.6, é feita de forma quase imperceptível junto com o corte para planos que mostram uma série de ônibus, movimentando-se todos para a direita da tela. Em contraste, planos em *travelling* para a

---

<sup>17</sup> Como podemos observar na análise, são pouquíssimas as menções diretas aos indígenas, que só estão presente nas imagens, enquanto trabalhadores aculturados nas cidades ou como elemento a-histórico (MENDONÇA, 2018). Glauber, definitivamente, não resolveu “o problema dos índios” nesse filme.

<sup>18</sup> Não sabemos se houve apresentações ali. Mesmo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foram pouquíssimas as apresentações do bailado.

esquerda mostram carroças, como numa representação do que se precisaria vencer para atingir as metas do projeto desenvolvimentista de Arthur Reis. Já a música, num e no outro movimento, é sempre em progressão contínua de acordes. O movimento se mantém na forma *travellings* pelas ruas da capital e a progressão dos acordes continua. Os acordes da música ficam em andamento ainda mais rápido e continuamos a ver movimentos sobre trilhos, agora no porto de Manaus.

A música é interrompida pelo ruído de um motor. Passamos a ver uma feira na região do porto, com seus carregadores de bananas, a dura realidade do presente que “faz pensar no mais remoto passado”, na Amazônia como “a região mais subdesenvolvida do país”, como diz a voz *over*. Ainda nas últimas imagens da feira, começamos a ouvir o *Estudo* n.4 (trecho 8). Porém, logo emenda-se com imagens do rio e de populações ribeirinhas. A voz *over* diz: “Retornamos a viagem. Foi difícil vencer índios, fazer colonos portugueses se cruzarem com estes índios vencidos, forjar a nova raça, lutar contra o impudismo, a verminose, conquistar os barrancos devastados pela força do rio instável”. É como uma volta ao início do filme, ao trecho 2, também com o *Estudo* n.4, que começava justamente com as imagens do rio.

O *Estudo* n.4 emenda com o *Uirapuru* (trecho 9) no meio de um *travelling* que mostra o gado à beira do rio. Para Mendonça (2018, p.127), essa parte final do documentário tem um tom de “exaltação de um Amazonas que tenta se reerguer acima das adversidades”, apontando para um futuro e mostrando um “Amazonas real, sem fantasmas” (na narração *over*). Mais uma vez, o canto do uirapuru, agora sobre a imagem de um local deitado numa rede (uma evocação longínqua do índio da lenda?). No final, um trecho da música *à la* Stravinsky com *ostinato* remete à necessidade modernista brasileira de “acertar o compasso da História”, necessidade esta “desenvolvimentista” que o filme afirma também, tendo como imagens finais o plano aéreo da Refinaria Isaac Sabbá e o de uma estrada cortando a floresta (identificada por Mendonça como possivelmente a Manaus-Itacoatiara).

### **Considerações finais**

Glauber Rocha vai ao Amazonas no final de 1965, convidado pelo governo do Estado, para realizar um documentário institucional, não querendo repetir clichês de filmes turísticos – o que também não era a intenção do governo, mais interessado em que fosse enfatizado o caráter de integração da região ao país – e partindo de um

---

esquema em que pretendia fazer um contraste entre o “Amazonas lendário” e o “Amazonas do presente”.

Esse aspecto está no filme, um híbrido entre documentário tradicional expositivo, participativo, reflexivo e performático (segundo os modos de Nichols), contendo também uma polifonia no sentido bakhtiniano na voz *over* que o guia, dividida entre a voz do saber em terceira pessoa e a voz subjetiva dos primeiros exploradores da região e a dos seringueiros, numa confluência de diversos tempos.

Porém, ao analisarmos as músicas de Villa-Lobos empregadas ao longo do filme, observamos que a sua distribuição não funciona exatamente dessa forma, embora uma delas, o *Uirapuru*, seja diretamente ligada a uma lenda amazônica e poderia se prestar a esse papel, além de que os *Estudos de violão*, pelo caráter simbólico do instrumento no início do século XX (relacionado aos chorões e ao ambiente urbano) poderiam se prestar ao “Amazonas do presente”. Percebemos, aí, um contraste um pouco mais sutil, mais ligado ao elemento geográfico que ao temporal: o *Uirapuru* se relaciona mais à floresta, seja às suas associações com o passado ou o presente, com suas populações ribeirinhas, seringueiros e o belo teatro, símbolo do Ciclo da Borracha, ao passo em que os três *Estudos de violão* (n.1, 4 e 6) se associam mais ao urbano de Manaus como grande cidade, com todas as suas contradições, seja o progresso tão almejado pelos financiadores do filme, seja a coexistência dele com o antigo (como na sequência, em que após o trânsito de ônibus, vemos a carroça) e a pobreza.

---

## REFERÊNCIAS

- ALVIM, L. A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. **Revista Significação**, dez. 2015.
- \_\_\_\_\_. Música e som em três documentários brasileiros curta-metragem de 1959: nacionalismos, tradição, modernismos e identidade brasileira. **Doc On-Line**, v.22, 2017.
- BERNSTEIN, G. Os Choros e as Bachianas como princípios composicionais. **Brasiliana** (Revista da Academia Brasileira de Música), n. 29, p.23-30, agosto 2009.
- FELICÍSSIMO, R. Uirapuru: a lenda do pássaro encantado, de Heitor Villa-Lobos. In: II SIMPÓSIO NACIONAL VILLA-LOBOS. **Anais [...]**, p.158 – 171. Rio de Janeiro, 2016.
- GUÉRIOS, P.R. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- GUERRINI JR, I. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- JACQUES, T. **O descobrimento do Brasil (1937): Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UFSC, Florianópolis, 2014.
- MENDONÇA, R. do N. **Amazônia de Glauber Rocha: uma análise do documentário Amazonas, Amazonas**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, 2018.
- MENDONÇA, R. do N.; AMARAL, V. A. do. Amazônia em transe: tensões políticas e estéticas do documentário *Amazonas, Amazonas*, de Glauber Rocha. **Revista Maracanan**, v.12, n.14, p.338-348, jan./jun. 2016.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- ROCHA, G. **Cartas ao mundo**. Organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SALLES, P. de T. *Tédio de Alvorada e Uirapuru*: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. **Brasiliana** (Revista da Academia Brasileira de Música), n. 20, p.2-9, maio 2005.
- VOLPE, M. A. Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru. **Brasiliana** (Revista da Academia Brasileira de Música), n. 29, p.31-36, agosto 2009.