

---

## ***A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966): filme e música em capítulos<sup>1</sup>**

Luíza Beatriz ALVIM<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### **Resumo**

O filme *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues, é dividido em quatro capítulos por subtítulos, que correspondem a seus quatro personagens principais: Luzia, Jasão, Inácio e Calunga. Pretendemos demonstrar que as músicas do filme também podem ser divididas em capítulos e mais relacionadas a cada um dos personagens, mesmo que algumas obras retornem em outras partes. Essa divisão ocorre por gêneros musicais ou por um conjunto de músicas de um mesmo compositor: obras de Villa-Lobos para Jasão e principalmente canções populares para Inácio, além de demarcar o papel essencial dos personagens Luzia (elo entre os outros) e Calunga (o personagem-narrador) pela diversidade de gêneros musicais em suas partes e pela associação com movimentos do *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras*, de Hechel Tavares.

**Palavras-chave:** Cinema Novo; música; Carlos Diegues.

### **Introdução**

O filme *A grande cidade* (1966) de Carlos Diegues é dividido em quatro capítulos (desiguais em duração) por subtítulos, cada um correspondente a um de seus quatro personagens principais: Luzia, Jasão, Inácio e Calunga (e o subtítulo do filme, *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe*, reforça a importância dos quatro personagens).

Junto com essa divisão - que não restringe cada segmento apenas ao personagem por ele nomeado, visto que os quatro possuem relações entre si -, observamos que a música do filme também pode ser dividida em capítulos e cada uma delas mais relacionada a um dos personagens dos capítulos. Não chega a ser exatamente o procedimento, comum na música para cinema, de *leitmotiv*, pois não se trata aqui de um determinado motivo ou tema musical que seria associado a um determinado personagem, mas a associação música-personagem/capítulo ocorre por unidades

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), professora substituta da Escola de Comunicação da UFRJ, e-mail: luizabeatriz@yahoo.com

---

maiores de gêneros musicais ou por um conjunto de diversas músicas feitas por um mesmo compositor.

É importante dizer que, além da música de mesmo título do filme (*A grande cidade*), composta pelo sambista Zé Keti e com letra do próprio diretor Cacá Diegues, praticamente todo o resto de sua trilha musical é constituído de música preexistente, em sua maior parte de compositores brasileiros, muitos deles considerados dentro do espectro da música “clássica” (ou “de concerto”), como Villa-Lobos, Heckel Tavares e mesmo Ernesto Nazareth. Há um crédito ao compositor Moacir Santos (que fora responsável pela trilha musical de *Ganga Zumba* (1964), longa-metragem de estreia de Carlos Diegues) de “direção musical”. Ao que podemos inferir da entrevista de Diegues (GUERRINI JR, 2009), essa direção musical não se refere à escolha das músicas presentes no filme, tendo sido elas referências do próprio diretor Carlos Diegues, tal como no conceito de “música de autor” de Claudia Gorbman (2007).<sup>3</sup>

A característica do uso de música preexistente foi muito comum no cinema dos anos 1960, como já demonstrado em outros trabalhos (HUBBERT, 2014; ALVIM, 2017a). No caso do Cinema Novo, foi particularmente importante o uso da música de Villa-Lobos, tanto pela sua frequência em muitos filmes do período, quanto por representar, de certa forma, uma “alegoria da pátria” (GUERRINI JÚNIOR, 2009).

Neste trabalho, temos por objetivo demonstrar como a música se divide também “em capítulos” mais ou menos correspondentes aos dos personagens no filme de Diegues, além de indicar associações intertextuais que evocam. Apesar das acusações de formalismo que possamos receber, acreditamos que o estudo de aspectos intrínsecos e estruturais das obras fílmicas possa contribuir para melhor entender o todo e mesmo para formulações teóricas a respeito da filmografia de um diretor ou período.

É importante dizer que pouco se escreveu especificamente sobre a música do filme *A grande cidade*, talvez pela falta de informação nos créditos do filme ou outros materiais e pela sua difícil identificação. A entrevista de Guerrini Júnior (2009) com o diretor do filme é um material valioso, mas só conseguimos a identificação quase total (que acreditamos ser inédita em sua extensão) com o uso de programas como Shazam e Soundhound. Assim, consideramos válida a inclusão de tabelas no corpo do texto com a

---

<sup>3</sup> O “autor” do conceito de Gorbman se refere ao diretor do filme e a “música de autor” corresponde a uma escolha do diretor, muitas vezes, associada ao seu gosto pessoal.

---

identificação das obras musicais, seu momento de início e de fim, além de uma mínima descrição que permita ao leitor identificar cada um deles no filme.

A própria divisão do filme em capítulos sugere uma intenção minimamente estrutural por parte do diretor Carlos Diegues, de forma semelhante aos três momentos em que a música-título é ouvida: um no início do filme e os dois seguintes perto do final. Embora nem o trecho do início nem os dois do final estejam nas verdadeiras extremidades do filme, consideramos que, ainda assim, essa música confere quase que uma moldura à “grande cidade” do filme, junto com o personagem-narrador brechtiano Calunga (interpretado por Antonio Pitanga). Calunga apresenta e fecha o filme, questiona o espectador, rompendo a quarta parede, sem deixar de ter seus próprios conflitos e relações com os outros personagens. No início do filme, encontra Luzia (Anecy Rocha), moça que chega do Nordeste atrás de seu noivo Jasão (Leonardo Villar). Perdida, sem conhecer ninguém, Luzia aceita a ajuda inicial de Calunga que a leva ao morro da Mangueira, onde mora Jasão, conhecido lá como “Vaqueiro”. Também a leva para à casa de Inácio (Joel Barcelos), trabalhador da construção e nordestino como ela, que a abriga.

Para efeito de organização, dividiremos também o trabalho nas partes do filme, com tabelas referentes a cada uma delas. Buscaremos as associações já mencionadas de peças específicas ou de um conjunto de peças de um compositor ou gênero a determinada personagem, atentando também para os significados que essas músicas trazem de seu contexto original extrafílmico. Acreditamos que traços desse contexto original resvalam no emprego dessas peças preexistentes no seu novo contexto fílmico.

### **Primeira parte: prólogo e “Luzia”**

A primeira parte do filme é a de mais longa duração. Depois da apresentação do filme em si, começa a primeira parte propriamente dita, com o subtítulo LUZIA, na chegada da moça à “grande cidade” do Rio de Janeiro, Além de se centrar na relação de Luzia com Calunga, essa primeira parte funciona também como apresentação dos outros dois personagens principais, Jasão e Inácio. Por isso mesmo, musicalmente, há uma maior variedade de gêneros e peças musicais (tabela 1), algumas das quais, como o *Estudo para violão* n.11 de Villa-Lobos, os sons percussivos relacionados a Jasão e

músicas nordestinas, serão retomadas nas outras partes, sendo associadas aos outros personagens.

Tempo	Música	No filme
2'28'' - 3'05''	Meio do “Ponteio” (II) do Concerto para piano de Hekel Tavares	Calunga corre pela cidade
3'19'' - 4'53''	32 compassos do início da “Modinha” (I) do Concerto para piano de Heckel Tavares	Créditos. Chegada de Luzia. (LUZIA)
4'53'' - 5'40''	<i>A grande cidade</i> , de Zé Ketí	Compositor Zé Ketí aparece no final.
7'28'' - 8'14''	solo de piano da “Modinha” (I) do Concerto de Hekel Tavares	Calunga vê que o feirante percebeu o roubo e vai atrás de Luzia.
9'18'' - 9'33''	Compassos 9 - 18 de “Ponteio” (II) do Concerto de Hekel Tavares.	Calunga fala com Luzia.
9'50''	Jazz de Dionne Warwick, “Walk on by”	Luzia no apartamento em Ipanema.
11'40'' - 12'14''	Estudo para violão n.11 de Villa-Lobos (parte Lento)	Luzia olha foto de Jasão.
12'38'' - 13'07''	Pastoril (“O meu partido são os dois cordões”) e cantiga nordestina <i>Capineiro</i>	Mulher cantando em frente a vitrine de loja.
13'07'' - 13'44' 13'54'' - 14'20''	Música de cravo	Calunga e Luzia no Passeio.
14'30''	Música afro-brasileira (“Poeira me pegou, meu irmão”) extradiegética	Calunga fala com Luzia em frente ao chafariz do Passeio.
14'53'' - 15'07''	Música de flauta (modinha?)	Calunga e Luzia olham estátua de Castro Alves.
17'25''	Canção (de rádio?) com sonoridade antiga	Calunga sozinho, Luzia foi embora.
17'39''	Percussiva, ritmo de samba	Calunga sambando.
18'03''	Samba (cantado), diegético	Pessoas sambando na quadra.
18'54'' - 20'07''	Percussiva com sons eletrônicos (?)	Jasão
20'07	Samba (cantado), diegético	Pessoas sambando na quadra.
21'58'' - 23'13''	“Ponteio” (II) do Concerto de Heckel Tavares – início do piano, no meio.	Luzia chora, Calunga tenta consolá-la e beijá-la.

23'13''	Música afro-brasileira (“Poeira me pegou, meu irmão”)	Calunga com Luzia no parque. Ele canta.
27'39''	Músicas nordestinas (várias)	Luzia com Inácio na construção

Tabela 1: Músicas do início do filme e da parte “LUZIA”

Embora a parte tenha o seu nome, não se pode dizer que Luzia tenha um tema, música ou gênero só para si. É uma personagem feminina que chega para entrar em diferentes relações com os três personagens masculinos (tal como na raiz de seu nome, podemos considerar que a personagem irradia “luz” para essas relações): a amizade resabiada com Calunga, a tentativa do resgate do relacionamento amoroso com Jasão e a tentativa fracassada de um novo amor com Inácio. Tanto o já evocado *Estudo para violão n.11* de Villa-Lobos quanto o *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras* de Heckel Tavares (não havendo diferença se é o seu primeiro ou segundo movimento, respectivamente, “Modinha” e “Ponteio”, sendo diversos os trechos utilizados) se associam, respectivamente, às relações de Luzia com Jasão e dela com Calunga.

O *Estudo n.11* de Villa-Lobos<sup>4</sup> é ouvido quando Luzia, após sair do apartamento de Ipanema, vê com saudade uma foto do noivo, que é enquadrada com destaque na imagem (na montagem elíptica, o plano da foto vem quando Luzia está ainda dentro do elevador e, a seguir, podemos ver a moça olhando para a foto na entrada do prédio). É o início do estudo, de andamento lento, com a melodia melancólica apresentada pelo violão nas cordas graves, no tom de mi menor<sup>5</sup>, corroborando com o sentimento da personagem.

Já o *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras*, de Heckel Tavares (composto em 1938), acaba sendo também, junto com o samba *A grande cidade*, um tema do filme como um todo. É a primeira e a última música ouvida no filme, mesmo que sejam movimentos distintos do concerto. O diretor Carlos Diegues nos faz entrever, em entrevista, a relação de amizade entre seu pai e o compositor, algoano como o diretor e sua família.

<sup>4</sup> Este mesmo estudo é um dos que ouvimos na sequência da pescaria em *Arraial do Cabo*, curta-metragem de 1959 de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro (ALVIM, 2017b), que alguns consideram como o início do Cinema Novo.

<sup>5</sup> Dentro das convenções aceitas na música (especialmente, na música de cinema), tons menores tendem a expressar sentimentos de tristeza, como é o caso dessa sequência.

---

Eu ouvi o *Concerto em formas brasileiras* pela primeira vez muito antes de eu fazer *A grande cidade*, porque meu pai me levou na casa de Heckel Tavares que era aqui na Gávea e ele botou o disco recém-gravado. E eu usei sobretudo a *Modinha*, que é o trecho mais bonito. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 174).

Essa relação pessoal e afetiva já explicaria muito da presença dessa música no filme, ainda mais levando-se em conta que Heckel Tavares não era um compositor tão conhecido, embora não tenha sido a primeira vez que este mesmo concerto fora usado no cinema brasileiro. Com efeito, Humberto Mauro o utilizara no seu filme *Argila* (1942), em que aparecia a temática, também brasileira, da cerâmica marajoara. Além disso, o segundo movimento do concerto, *Ponteio*, é o título de um dos filmes que Mauro fez em 1941 para o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em que vemos o próprio Heckel regendo a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro, com solo de Souza Lima ao piano. Comum à característica pedagógica dos filmes do INCE, o filme de Mauro explica, numa cartela, a relação do *Ponteio* de Tavares com os ponteios de viola do Nordeste brasileiro e vemos, então, Heckel Tavares observando um violeiro e, a seguir, escrevendo a sua partitura.

Embora em outras partes de nossa pesquisa tenhamos buscado demonstrar relações de intertextualidade do Cinema Novo com a filmografia de Humberto Mauro por meio de citações musicais, acreditamos que aqui seja menos esse caso e mais a relação pessoal de Carlos Diegues com a música de Heckel Tavares. Além disso, o diretor associa também esse concerto, junto com o restante da trilha musical do filme, a uma “redescoberta da música brasileira, não só na exposição de alguns compositores contemporâneos [...], mas também a recuperação de muita coisa do passado.” (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p.167).

Diegues também observa que usou essa música em *A grande cidade* para “dizer alguma coisa sobre o universo cultural e político [...] naquele momento [...]. E também refletindo os sentimentos dos personagens.” (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 168). Assim, a grandiosidade romântica<sup>6</sup> da música de Tavares toma as imagens e está em sinergia com os sentimentos de apreensão, ansiedade e descobertas de Luzia, assim como com a agitação vivaz e o interesse amoroso pela moça de Calunga.

---

<sup>6</sup> O concerto de Heckel Tavares é considerado por musicólogos o único concerto para piano dentro da estética romântica/pós-romântica. Nesse sentido, pode ser considerado injusto o relativo esquecimento a que foi submetido o compositor no meio erudito na segunda metade do século XX, o que talvez se deva a preconceito referente aos trânsitos do compositor entre meios populares e eruditos.

---

O personagem Calunga tem uma multiplicidade de funções no filme, além de ganhar uma parte para si ao final. É um narrador brechtiano, voltando-se para o espectador, rompendo a quarta-parede, mas é também um personagem mediador entre os outros, como considera Carolinne Mendes da Silva (2013). Não é à toa que o personagem está no prólogo e no final do filme.

Assim, se Calunga é o cicerone de Luzia por introduzi-la à cidade grande, ele também é cicerone do espectador ao apresentar o que há de notável no Rio de Janeiro quando conversa diretamente com a plateia no início do filme. Se Calunga é o mestre de jogo que realiza a ligação diegética entre Luzia, Jasão e Inácio – participando apenas indiretamente das ações transcorridas entre eles – ele também faz a ligação entre o espectador e os personagens do filme. (SILVA, 2013, p. 95).

Calunga não tem um tema musical para si, sendo associado a várias músicas, mas é de se observar que muitas delas trazem a marca afro-brasileira: o samba de Zé Keti, os sambas da quadra da escola de samba no Morro da Mangueira, ou o ponto de catimbó cantado duas vezes por Calunga: “Poeira me pegou, meu irmão...”. O próprio nome Calunga tem, como um de seus significados, a designação de descendentes de escravos fugidos e libertos que formaram comunidades auto-suficientes no Brasil central (COELHO, 2008), podendo também designar uma divindade secundária de culto banto ou uma boneca de madeira utilizada no maracatu (SILVA, 2013).

A relação com a cultura popular e, mais ainda, com a cultura popular nordestina, também é resgatada por Diegues nessa parte do filme. Andando com Calunga na cidade, Luzia vê uma mulher em frente a uma vitrine de loja e cantando. Como que hipnotizada pelo canto, ela se detém para ouvir a mulher. Primeiro, ela canta um pastoril, “O meu partido são os dois cordões”. Depois, emenda com a cantiga sobre uma menina enterrada viva, no conto popular “A madrasta” ou “A menina e a figueira”: “Capineiro de meu pai/ Não me cortes meus cabelos/ Minha mãe me penteou/ Minha madrasta me enterrou/ Pelo figo da figueira/ Que o passarim beliscou”. Essa cantiga será retomada por Diegues com um papel essencial em seu filme *Joana francesa* (1973), aí, cantada por Fagner<sup>7</sup>.

Já o jazz de Dionne Warwick, “Walk on by”, que toca diegeticamente no apartamento de Regina (interpretada por Maria Lúcia Dahl), em Ipanema, para onde Luzia vai, logo no início do filme, para saber de Jasão e tentar um emprego, funciona

---

<sup>7</sup> Diegues (2014), em seu livro *Vida de cinema*, diz que ouvia essa canção desde criança, em Alagoas.



como símbolo da alienação da alta burguesia urbana, uma associação comum no cinema brasileiro da época.

### Segunda parte: Jasão

Na parte com o subtítulo “Jasão”, chama a atenção, na trilha musical (tabela 2), a predominância absoluta de peças do compositor Heitor Villa-Lobos. Além do *Estudo para violão n.11*, que volta a ser ouvido em cenas de Jasão com Luzia, há duas peças do compositor da segunda metade dos anos 1920, *Rudepoema* (de 1926) e a *Mazurka-Choro* (primeira parte da *Suíte Popular Brasileira*, de 1928).

Tempo	Música	No filme
28'48'' 29'48''	Sirenes Percussiva com sons eletrônicos (?)	Jasão correndo. JÁSÃO. Pivete (de Jasão) pego pela polícia
30'08''-30'43''	Rudepoema de Villa-Lobos	Jasão sobe escadas.
30'44''	Bolero (?)	Calunga dança só no baile
35'17''-36'55''	Estudo para violão n.11 de Villa-Lobos (parte Poco meno mosso)	Jasão e Luzia se beijam. Imagens do Rio.
37'57''	Percussiva com sons eletrônicos (?)	Jasão atira no carro de senador.
43'58''-44'36''	Estudo para violão n.11 de Villa-Lobos (parte Lento)	Jasão se explica para Luzia
46'12''-46'51''	Mazurka-Choro , de Villa-Lobos	Despedida de Jasão e Luzia

Tabela 2: Músicas na parte “JASÃO”

Como já nos referimos em trabalhos anteriores, reportando-nos às observações de Guerrini Júnior (2009), o emprego de peças de Villa-Lobos por diretores do Cinema Novo representava, para esses diretores, um símbolo da identidade nacional, algo para além do conjunto de sons da música, tal como relatado pelo próprio Carlos Diegues em entrevista:

No Cinema Novo a música deixa de ser um elemento constitutivo da narração dramática, mas passa a ser um elemento constitutivo da própria origem cultural, ideológica do filme. [...No] Cinema Novo, mesmo quando a música tem um caráter sinfônico, orquestral, ela é muito mais detonadora de um universo cultural a que aquele filme pertence do que propriamente um suplemento da narração. [...] Quando o Glauber usa a *Bachiana* em *Deus e o diabo*, ele está querendo dizer mais alguma coisa do que simplesmente sublinhar a imagem que nós estamos vendo. Está realmente transferindo certas ideias sobre cultura



---

brasileira para a imagem que você está vendo. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 168).

O *Rudepoema* é uma peça de uma fase mais “modernista” de Villa-Lobos, a fase dos anos 1920 de sua série *Choros*. É também a única peça para piano associada a Jasão e é ouvida quando ele, fugindo da polícia, sobe escadas. Quanto à *Mazurka-Choro* e à série dos *Estudos*, são peças para violão e pertencentes a uma transição da obra de Villa-Lobos para a “fase neoclássica” das *Bachianas Brasileiras*. São também obras importantes para o repertório de violão clássico mundial e observamos que, no filme, essas peças para violão como um todo se associam à relação de Jasão com Luzia.

O violão é um instrumento que, dentro do contexto brasileiro, foi muito associado à malandragem e à marginalidade no início do século XX, época em que Villa-Lobos aprendeu a tocá-lo às escondidas (seu primeiro instrumento foi o violoncelo). É também um instrumento relacionado à vida urbana da época, diferentemente da viola caipira.

Jasão é uma pessoa temida e procurada pela polícia, está na marginalidade, precisa se esconder e pede a Luzia para se afastar dele para não correr riscos. A marginalidade poderia ser um sentido trazido pelas músicas de violão no filme, porém as músicas de Villa-Lobos têm uma melancolia e um grau de dificuldade técnica muito grande (especialmente o *Estudo* n.11), que resvalam um classicismo (pensemos que Villa-Lobos, com sua série dos *Estudos*, estava se inspirando no *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach). Não nos parece irrelevante o nome “Jasão” e a escolha do ator de teatro shakespeariano, Leonardo Villar, como seu intérprete. O discurso que Jasão faz para Luzia dentro do seu casebre é digno de um monólogo de teatro clássico.

O próprio nome “Jasão” indica essa pertinência ao mundo clássico: na Mitologia grega, é o herói que, ao conquistar o Tosão de ouro, traz também Medeia, com quem tem dois filhos, mas, ao se instalar em Corinto e com intenção de casar com a filha do rei, repudia Medeia. Como observa Carolinne da Silva (2013), tal qual o Jasão da mitologia, o Jasão da *Grande cidade* sai de seu local de origem sem intenção de voltar. Maria Cecília Coelho (2008) também acrescenta que, assim como o herói grego quebra um juramento ao aceitar novas núpcias, a fraqueza de caráter do Jasão de Diegues está no fato de fugir ao ver Luzia pela primeira vez na quadra da Escola de Samba da favela.

---

Por outro lado, apesar do refinamento, Jasão permanece ligado à violência e mata um senador. Na sequência do assassinato, voltam os sons percussivos já ouvidos, que funcionam como um *leitmotiv* do personagem e suas atividades ilícitas.

Analisando com mais detalhes o *Estudo n.11* para violão nessa parte do filme, observamos a sua presença quando, durante a conversa em que Luzia questiona Jasão sobre o abandono da religião, Jasão a beija ao final e ela se entrega ao abraço do amado. No corte, ainda ouvimos a música quando vemos Jasão no local do assassinato do senador, com a paisagem do Rio de Janeiro, com a bela vista do Pão de Açúcar que víamos no primeiro plano do filme. Jasão beija Luzia como numa despedida e a parte *Poco meno mosso* do *Estudo n.11* traduz musicalmente o estado de agitação (embora, na indicação de andamento, seja “um pouco menos mexido” que o “Animato” anterior, mantém a mesma figuração rítmica) e submissão ao destino de Jasão (esse aspecto corrobora o caráter trágico do personagem, no sentido grego da impossibilidade de se escapar ao destino). Mesmo não sendo o mesmo trecho ouvido no início do filme, o tema musical é retomado.

A inexorabilidade do destino é enunciada por Jasão a Luzia pouco antes de ouvirmos a próxima incursão do *Estudo n.11*: “Quando a morte é chamada, pega a gente onde estiver” ou “A gente nasce de um jeito que só tem sossego quando morre”. Luzia tinha chegado com a sua mala para viver com Jasão, mas ele lhe pede para ir embora, consciente de sua morte próxima. Ouvimos o mesmo trecho do *Estudo n.11* de sua primeira incursão no filme, a melodia em mi menor apresentada pelo violão em andamento lento. Jasão se recorda do passado feliz com Luzia no sertão, uma memória de outros tempos, assim como a imagem de Jasão que Luzia trouxera com ela na foto.

### **Terceira parte: Inácio**

Inácio representa um personagem “popular”, diferente do classicismo de Jasão. É um retirante nordestino, trabalhador da construção civil no Rio de Janeiro, que sonha em voltar para o Nordeste. O personagem está preso a valores conservadores e a uma religiosidade tradicional (seu próprio nome é referência ao jesuíta Inácio de Loyola), e, por isso, tem dificuldade de aceitar a oferta de amor de Luzia. De modo semelhante, a trilha musical da parte “Inácio” contém predominantemente músicas populares (repentes nordestinos, canções, modinhas, marchinhas, samba) ou estão num espectro do clássico próximo ao popular, como as valsas de Ernesto Nazareth (tabela 3).

Tempo	Música	No filme
47'49''	Música nordestina (repentes)	Inácio vendo cordeis. INÁCIO. Luzia como empregada em apartamento.
50'04''- 50'54''	“Nasci para chorar” (Roberto Carlos)	Luzia e Inácio passeiam no Aterro.
51'57''	“Anda Luzia”, João de Barro, por Maria Bethania	Luzia, depois que Inácio falou “nua”
53'44''- 55'19''	“Coração que sente”, Ernesto Nazareth	Inácio com Luzia na praia; diz que quer voltar para o Sertão.
56'28''- 57'13''	“Confidências”, Ernesto Nazareth	Inácio pergunta se Luzia que ir com ele
57'45''- 59'22''	Villa-Lobos: Primeira Missa da IV Suíte Descobrimento do Brasil	Sonho de Inácio Luzia, Calunga, Luzia com Jasão em cavalo
59'38''- 60'30''	Início Idem, Final	Inácio vai para o mar. Fotos de pobreza.
60'55''	Marchinha Cidade brinquedo, de Orlando Silva	Inácio liga o rádio depois que Luzia lhe chama.
62'08''	Marchinha (no rádio?)	Calunga e policial no bar de Lourival
62'39''	Samba de Carnaval	Luzia e Inácio na rua.
63'12''- 64'32''	Modinha “Que noites eu passo”, de A.J.S. Monteiro	Inácio e Luzia dentro de igreja.

Tabela 3: Músicas na parte “INÁCIO”

Como observa Carolinne da Silva (2013), Inácio vive agarrado ao seu rádio – muitas das músicas que ouvimos em sua parte são diegéticas – elemento da cultura de massa que contribui para a caracterização da alienação do personagem, de sua falta de consciência de classe.

Quanto a peças de música erudita, chama a atenção a presença da “Primeira Missa” da *Quarta Suíte do Descobrimento do Brasil*, de Villa-Lobos. Alertamos que, embora faça parte da Suíte de Villa-Lobos, ela não corresponde à música presente no filme homônimo de Humberto Mauro antes da restauração de 1997.

A “Primeira missa” está num momento onírico do filme, que, mesmo representando um sonho de Inácio, aponta para uma consciência social (futura?) do personagem, ao vermos seus planos caminhando para o mar intercalados com fotos da seca no Nordeste do Brasil; ou ainda, uma indicação de que uma suposta volta de Inácio ao Nordeste não terá bons frutos.

### Quarta parte: Calunga

Assim como a primeira parte do filme apresentou músicas associadas a diversos personagens, a quarta parte “Calunga” retoma essas músicas (e também os personagens a elas associados), algo que costuma acontecer no movimento final de sinfonias românticas, com a retomada de temas já apresentados em outros movimentos (tabela 4). Assim, lá estão: o *Odeon* de Ernesto Nazareth (embora associado a imagens de Calunga, é uma referência também a Inácio, que tinha estado também no bar de Lourival, para onde Calunga se dirige), o *Estudo para violão* n.11 de Villa-Lobos (o desenlace da relação de Luzia com Jasão) e os dois temas principais do filme: o samba *A grande cidade* de Zé Ketí e o *Concerto para piano em formas brasileiras* de Heckel Tavares.

A presença desses dois temas fechando o filme também corrobora o terceiro modo como Carolinne Mendes da Silva (2013) analisou Calunga como, além de suas duas funções de narrador e personagem, identificado ao próprio filme em si, numa aproximação da forma narrativa do filme ao estilo do próprio personagem, com seus “pulos” e ações repentinas (pensando-se, aí, nos cortes rápidos da montagem do filme). Embora a última parte do filme receba o seu nome, Calunga não apresenta nela um tema próprio como personagem (tais como as músicas afro-brasileiras presentes na primeira parte, “Luzia”), o que corrobora a interpretação de Silva de que Calunga é o próprio filme.

Tempo	Música	No filme
67'43''- 69'15''	A grande cidade, de Zé Ketí	Inácio vende rádio a Lourival. Compositor procura por Calunga. CALUNGA (69'09'')
69'24''- 70'00''	“Odeon” de Ernesto Nazareth.	Calunga encontra moça no Carnaval. Chega ao bar de Lourival.
70'10''	Marchinha de Carnaval	Compositor vai reclamar seus direitos autorais
76'42''- 77'24''	Estudo para violão n.11 de Villa-Lobos (parte Poco meno mosso)	Jasão morto após Luzia ser morta pelos policiais.
78'14''- 79'59''	A grande cidade, de Zé Ketí	Calunga corre pelas ruas do Centro.
80'32''- 82'38''	Concerto de Heckel Tavares, início da Modinha (I) e depois pula para final do movimento.	Calunga dançando.

Tabela 4: Músicas na parte “CALUNGA”

Nessa parte, o *Estudo n.11* de Villa-Lobos é ouvido logo após a morte de Jasão, por sua vez, seguida à morte de Luzia, na perseguição policial. Jasão grita: “To chegando, Luzia. Luzia!” e começamos a ouvir a parte *Poco meno mosso* do estudo (a da sua segunda incursão musical no filme): ali estão o ritmo agitado (como a agitação que precedera as mortes), a inexorabilidade e a coroação do trágico. Não é só o nome Jasão que faz menção à tragédia grega, mas sim todo o desenvolvimento do personagem e de Luzia podem ser interpretados como uma visão do mito de Orfeu<sup>8</sup>, tal qual observou Maria Cecília Coelho (2008). Ao invés da descida ao inferno (a catábase) de Orfeu para resgatar a amada Eurídice no mito grego, em *A grande cidade*, Luzia sobe ao morro para tentar resgatar Jasão. Tanto Orfeu quanto Luzia fracassam em suas manobras.

Pouco após ouvirmos o samba “A grande cidade”, enquanto Calunga-personagem corre pelas ruas da cidade, o concerto de Heckel Tavares fecha o filme, agora com o seu primeiro movimento, “Modinha” - lembremos que, no início do filme, era o seu segundo movimento, “Ponteio”. Mesmo sendo movimentos diferentes do concerto, a música é reconhecível como a mesma, envolvendo o filme numa moldura, assim como o Calunga que vemos no final corresponde à sua faceta de narrador.

## Conclusão

O Cinema Novo brasileiro, assim como outros movimentos do Cinema Moderno, caracterizava-se por um trabalho com a linguagem cinematográfica em seus fundamentos e por questionamento de alguns códigos do cinema clássico, como o que acontece com a ruptura da quarta parede, algo comum em filmes de Jean-Luc Godard da época, e como acontece no início de *A grande cidade* por meio do narrador-personagem Calunga.

Tal preocupação formal se faz presente também pela divisão do filme em capítulos, correspondentes aos seus quatro personagens principais, e observamos que também há uma divisão das músicas do filme, com algumas obras ou gêneros musicais mais presentes em cada uma das partes e mais associados a cada um dos personagens.

---

<sup>8</sup> Importante destacar que esse mito é retomado pelo diretor Carlos Diegues, de modo mais explícito, em seu filme *Orfeu*, de 1999.

## REFERÊNCIAS

ALVIM, Luíza. **A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

ALVIM, Luíza. Música e som em três documentários brasileiros curta-metragem de 1959: nacionalismos, tradição, modernismos e identidade brasileira. **Doc On-Line**, v.22, 2017b.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. 6. ed. New York: McGraw Hill, 2001.

COELHO, Maria Cecília de Miranda N. Revendo *A grande cidade*, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia. In: HAMBURGUER, Esther et al (org.). **Estudos de Cinema da Socine**, IX. São Paulo: Annablume/ Socine, 2008.

DIEGUES, Carlos. **Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

GORBMAN, Claudia. *Auteur music*. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER; Lawrence, LEPPERT, Richard (Org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007.

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

HUBBERT, Julie. The Compilation Soundtrack from the 1960 to the Present. NEUMEYER, David (Ed.). **The Oxford Handbook of Film Music Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

SILVA, Carolinne Mendes da. **O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A grande cidade (Carlos Diegues, 1966)**. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, 2013.