

Música preexistente em filmes de David Neves dos anos 60: na contramão do nacionalismo cinemanovista?

Por Luíza Beatriz Alvim*

Resumo: Em filmes do Cinema Novo nos anos 1960, foi comum o uso de música clássica preexistente, especialmente do compositor Heitor Villa-Lobos, dentro de um projeto de busca pela identidade nacional. O diretor cinemanovista David Neves usou música preexistente em *Mauro, Humberto* (1968) e *Memória de Helena* (1969), porém oriunda de um repertório predominantemente romântico europeu. Embora as temáticas gerais e conteúdos desses filmes guardem relação com o restante do movimento cinemanovista, analisamos o quanto a música traz um elemento de cosmopolitismo a esses filmes, além de associações com o Romantismo por meio do cinema de Humberto Mauro e com elementos do Modernismo literário mineiro.

Palavras-chave: Cinema Novo, David Neves, música, nacionalismo, romantismo.

Música preexistente en las películas de David Neves de los años 60: ¿en camino opuesto del nacionalismo cinemanovista?

Resumen: En películas del *Cinema Novo* brasileño de los años 1960 fue común el uso de música clásica preexistente, especialmente del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, conforme a un proyecto de búsqueda por la identidad nacional. El director cinemanovista David Neves utilizó música preexistente en *Mauro, Humberto* (1968) y en *Memoria de Helena* (1969), pero proveniente de un repertorio predominantemente romántico europeo. Aunque las temáticas generales y contenidos de estas películas mantengan relación con el resto del movimiento del *Cinema Novo*, analizamos en qué medida la música trae un elemento de cosmopolitismo a dichos films, además de asociaciones con el Romanticismo por medio del cine de Humberto Mauro y con elementos del Modernismo literario de Minas Gerais.

Palabras clave: *Cinema Novo* brasileño, David Neves, música, nacionalismo, romanticismo.

Preexisting music in David Neves 60's movies vs. *Cinema Novo's* Nationalism?

Abstract: *Cinema Novo* tends to include the musical scores of Brazilian composer Heitor Villa-Lobos in accordance with the movement's projected construction of national identity; however, in *Mauro, Humberto* (1968) and *Memória de Helena* (*Memories of Helena*, 1969) David Neves resorted to a European romantic repertoire. We argue that while Neves' themes coincide with

those of *Cinema Novo*, the soundtrack of his films suggest cosmopolitanism, the associations with Romanticism of Humberto Mauro's cinema, and literary connections with Modernism in Minas Gerais.

Key words: Brazilian *Cinema Novo*, David Neves, music, nationalism, romanticism.

Fecha de recepción: 22/12/2020

Fecha de aceptación: 04/03/2021

Introdução

Em filmes do Cinema Novo nos anos 1960, foi comum o uso de música preexistente do repertório clássico, tal como aconteceu na *Nouvelle Vague* francesa (Alvim, 2017). Além de ser um modo mais barato de inserção da música (sem necessidade muitas vezes de se pagar ao compositor ou mesmo à gravadora, quando os discos utilizados não eram indicados¹), era também uma forma como o diretor podia exercer um controle maior sobre o elemento musical (Gorbman, 2007), submetendo-o ao seu gosto pessoal ou a um projeto de valores.

Foi o caso do Cinema Novo, mas, diferentemente de um simples gosto pessoal como na *Nouvelle Vague*, a escolha da música preexistente esteve ligada ao projeto cinemanovista de busca da identidade nacional, tendo-se optado preferencialmente por compositores brasileiros, especialmente Heitor Villa-Lobos, de estética nacionalista e que se tornou o “som do Cinema Novo”, nas palavras de Carlos Diegues (Guerrini Jr, 2009: 171).²

Não foi, porém, o caso do cineasta David Neves. Embora fosse uma figura de proa do Cinema Novo —participou como produtor, fotógrafo e diretor assistente

¹ Em entrevista a Guerrini Júnior, o diretor brasileiro Carlos Diegues se refere a esse aspecto na época do Cinema Novo e às mudanças no contemporâneo: “[...] a gente não pagava nada. Hoje, talvez seja mais caro fazer uma trilha com fonogramas do que uma trilha original.” (Guerrini Jr, 2009: 175).

² Para ler mais sobre a centralidade da música de Villa-Lobos nos filmes do Cinema Novo brasileiro, ver o capítulo seis de Guerrini Júnior (2009).

em diversos filmes do grupo desde o início dos anos 1960—, só começou a dirigir seus próprios filmes no final da década de 1960 e seu primeiro longa-metragem, *Memória de Helena*, é de 1969. Já se havia passado uma primeira fase mais “combativa” do Cinema Novo e talvez isso tenha sido um motivo, junto com as características pessoais de David Neves, que fazem com que a sua cinematografia, mesmo mantendo pontos de contato com os filmes do restante do grupo, tenha um caráter mais lírico e subjetivo.

Tal aspecto acaba se refletindo nas escolhas musicais do diretor. Em *Mauro, Humberto* (1968³) e *Memória de Helena* (1969), o repertório, todo preexistente (não há nem mesmo crédito de direção ou de supervisão musical), é, além de predominantemente europeu, principalmente oriundo do romantismo musical, com presença de compositores como Schumann e Brahms.⁴

Embora não tenhamos informações sobre a formação musical de David Neves, é digno de nota que um de seus textos críticos, presente na versão eletrônica do catálogo da mostra dedicada a ele em 2015, “Duas peças de Bach”, revele uma sensibilidade do diretor para a música do compositor barroco, além de uma alusão à música de Mozart como fonte de “convite à meditação” (Neves, 2015: 89). Talvez tenha sido em parte tal convite o que o diretor tenha pretendido com suas breves incursões musicais do repertório clássico como um todo em *Mauro, Humberto* e *Memória de Helena*.

Objetivamos, aqui, fazer a identificação de cada trecho das peças musicais presentes nesses dois filmes e analisar a sua relação com as imagens, tendo

³ Encontramos muita discordância quanto à datação deste filme em artigos e sites (são citados também os anos de 1964, 1966 e 1967). Adotamos a data de 1968, contida na Filmografia do Catálogo da Mostra dedicada a David Neves em 2015, em que estão também vários textos da bibliografia.

⁴ David Neves usa música de Villa-Lobos (*Duo para oboé e fagote* e *Assobio a jato*), porém, somente em *Lúcia Mc Cartney, uma garota de programa* (1971), e junto a outras peças preexistentes diversas. Além disso, no documentário *Mauro, Humberto*, que analisaremos a seguir, a peça *O canto do pajé* de Villa-Lobos é ouvida no extrato do filme *O canto da saudade* (1952), de Humberto Mauro.

como horizonte a questão do nacionalismo x cosmopolitismo, o romantismo musical, o modernismo mineiro, a presença de Humberto Mauro e a relação com os princípios do Cinema Novo. Damos especial atenção à identificação dos trechos musicais e a considerações sobre relações das músicas com as imagens a partir de códigos gerais do uso da música no cinema (Porcile, 1969; Gorbman, 1987), levando em conta também os contextos originários das próprias peças musicais, pois acreditamos que traços deles —seja isso pensado ou não pelo diretor— se transmitem ao filme (Alvim, 2017). Ademais, consideramos aspectos formais da distribuição dos extratos musicais no filme como um todo. Acrescentamos que, em toda a nossa pesquisa, não encontramos nenhuma identificação das peças musicais em outros textos para além dos nomes dos compositores. Para lograr a identificação, contamos tanto com conhecimento próprio quanto com o uso de programas como Shazam e Soundhound.

Mauro, Humberto (1968)

O documentário curta-metragem *Mauro, Humberto* (1968) funciona como uma homenagem ao cineasta Humberto Mauro, além de manifestar a relação de filiação que os cinemanovistas propagavam ter com o cineasta mineiro. A escolha de Mauro como figura paterna do Cinema Novo era também uma reação contra o cinema de mais recursos e mais comercial da Vera Cruz, um manifesto por um cinema artesanal. Em entrevista de 1970, David Neves afirmou: “Humberto Mauro é meu patrono porque tirou tudo de uma soberba intuição e sobretudo porque criou um sistema brasileiro de produção, esnobando conceitos e condicionamentos vindos do exterior.” (Neves, 1970 apud Heffner, 2015: 40-41)

É, efetivamente, de maneira bem artesanal que David Neves leva a cabo seu documentário, filmando Humberto Mauro aos poucos na casa do pioneiro, nos

fins-de-semana, com restos de película⁵ e equipe mínima, além de recorrer a trechos dos filmes de Mauro. Rocha Melo (2015) cita que era hábito de David Neves visitar Humberto Mauro na casa dele na Tijuca (Zona Norte do Rio de Janeiro) aos sábados (algo partilhado por outros diretores da época e não é à toa que aparecem no documentário, conversando com Mauro em sua casa, Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Júlio Bressane), ou então, no local de trabalho de Mauro, no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), sendo ambos locações do documentário.

David Neves opta também por um modelo, bastante comum em documentários modernos dos anos 1950 (Alvim, 2017), de um narrador em voz *over* e bastante uso de música, além de três depoimentos: do crítico e cineasta Alex Vianny, do diretor Glauber Rocha e do próprio Humberto Mauro.⁶ Com exceção das músicas contidas nos próprios trechos de filmes de Humberto Mauro —são mostrados, entre os 5 min43s até 17min15s de filme, trechos de *Ganga Bruta* (1933), *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Argila* (1942), *O canto da saudade* (1952) e *A velha a fiar* (1964)⁷—, todos os outros momentos de música correspondem a extratos de sete das *Cenas infantis (Kinderszenen)*, conjunto de 13 peças para piano de Robert Schumann, compostas em 1838 (tabela 1⁸).

⁵ Em depoimento a Alex Vianny, David Neves contou que o filme foi realizado com equipamento do Setor de Filmes Documentários e sobras de negativos de 35 mm colorido e preto-e-branco do setor (Vianny, 1999:273 apud Rocha Melo, 2015:27).

⁶ Pensando em todos esses personagens que aparecem, seja nos depoimentos, seja na sequência filmada na sala de jantar de Mauro, Lila Foster observa que o filme “une gerações em torno do pioneirismo de Mauro e da brasilidade de seus filmes” (Foster, 2015: 20).

⁷ *O descobrimento do Brasil* teve trilha musical inteiramente composta por Villa-Lobos, porém, o trecho mostrado em *Mauro, Humberto*, é um dos poucos sem música, em que índios são levados à caravela dos portugueses e se comunicam na língua tupi (Mauro era conhecedor da variante nhengatu e atuou como consultor em outros filmes, como em *Anchieta*, de Paulo César Saraceni). *Argila* teve inclusão de várias peças preexistentes do repertório clássico, como de Villa-Lobos e de Hekel Tavares, mas não no trecho mostrado. Somente no trecho com *O canto da saudade* é que, como mencionamos anteriormente, ouvimos uma peça de Villa-Lobos, *O canto do pajé*.

⁸ Os tempos indicados na tabela se referem ao arquivo no canal YouTube do CTA: <https://www.youtube.com/watch?v=tkvfqHj5QXA> Último acesso: 5 de março de 2021.

Tempo	Peça das <i>Cenas infantis</i> de Schumann	No filme
0'10'' - 0'33''	n.6, <i>Wichtige Begebenheit</i>	Cartaz de <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>
0'57'' - 1'33''	n.10, <i>Fast zu ernst</i>	Humberto Mauro em casa.
1'47'' - 3'03''	n.12, <i>Kind im Einschlummern</i>	Humberto Mauro em casa. Filmando.
3'32'' - 3'58''	n.11, <i>Fürchtenmachen</i>	Quintal da casa.
4'14'' - 4'48''	n.9, <i>Ritter vom Steckenpferd</i>	Mauro vê corrida de cavalos na TV
4'55'' - 6'08''	n.13, <i>Der Dichter spricht</i>	Mauro no INCE. Trecho de <i>Ganga bruta</i> (1933)
18'18'' - 19'02''	n.8, <i>Am Kamin</i>	na fala de Glauber Rocha.

Tabela 1: Peças das *Cenas infantis* de Schumann em *Mauro, Humberto*.

A primeira peça, *Wichtige Begebenheit*, “Importante acontecimento”, começa logo depois do início da fala do narrador sobre um plano de uma biografia de Humberto Mauro escrita em francês, quando há a troca para o plano do cartaz de *Deus e o Diabo na terra do sol* (filme de Glauber Rocha de 1964). Este, por sua vez, é montado repetidamente e alternadamente (às vezes, quase tão rápido como no *flicker*, muito empregado no cinema experimental) com um plano mais próximo do anterior, mostrando apenas o início da biografia de Mauro. O importante acontecimento pode ser, portanto, considerado como o encontro do cineasta pioneiro com um dos filmes e diretores ícones do Cinema Novo⁹ —o documentário manterá essa relação com Glauber ao final, ao escolhê-lo como um dos depoentes, também ao som de Schumann.

⁹ Arthur Autran (2015) também associa a presença de Glauber no filme porque o cineasta baiano já havia evocado o cinema de Humberto Mauro como a raiz do Cinema Novo no seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*.

Destacamos também o fato de que, embora a parte inicial da biografia de Mauro saliente que ninguém (nenhum estrangeiro, no caso) o conheça a não ser que vá ao Brasil, ela mesma está escrita em francês,¹⁰ sendo que, por sua vez, Glauber Rocha concorreu com *Deus e o Diabo* no Festival de Cannes e foi por diversas vezes entrevistado pela crítica especializada francesa.

O trecho de Schumann termina na transição para a sequência de Humberto Mauro caminhando na rua, que o narrador anuncia como “cenas de sua vida diária”. É desse caráter cotidiano da vida do cineasta que o filme vai se impregnar, lembrando, nesse aspecto, o curta-metragem de 1959, *O poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade, sobre o poeta Manuel Bandeira.

Quando Mauro entra em casa, começa a peça *Fast zu ernst*, “Quase demasiado sério”. Seguem-se ações cotidianas, como tirar o paletó, subir as escadas e olhar para o quintal, onde passarinhos ciscam ao chão, numa referência ao cinema da vida rural e da natureza de Humberto Mauro. Ele nos parece um senhor sério, como no título da música, voltando do trabalho.

Mas é “quase demasiado sério”, já que é um homem também do cinema, atividade de risco em que se aventurou muito cedo na vida e o vemos nessa atividade na cena seguinte. Nela, começa *Kind im Einschlummern* (“Criança adormecendo”), a única peça de Schumann ouvida praticamente inteira no filme. Pode ser considerada como uma peça tripartite ABA’, sendo que B tem duas seções. A é em tonalidade menor, proporcionando uma sensação melancólica,¹¹ ainda mais porque a peça como um todo tem um ritmo parecendo uma canção de ninar, mesmo na parte contrastante B, em tom maior. Na parte A da música, vemos Mauro mexendo na câmera de filmar em

¹⁰ Autran (2015) observa que David Neves teve papel importante na divulgação do Cinema Novo no exterior, tendo viajado várias vezes à Europa com esse objetivo.

¹¹ Levamos em consideração convenções aceitas no cinema e na música ocidental a respeito do uso de tons menores associados à tristeza. É importante lembrar que muitas dessas convenções – algumas se tornaram verdadeiros clichês – foram reforçadas pelo uso da música já no período do cinema silencioso.

sua sala e, depois, seguindo com ela pelo corredor e colocando-a de frente ao jardim para filmar os passarinhos. A primeira seção da parte B da música segue durante a filmagem dos passarinhos com seus pios, resvalando uma certa alegria da câmera em ação e da natureza; durante a segunda seção da música, vemos Mauro lendo na sala. Depois, volta a parte A (modificada) da música, quando Mauro brinca com o passarinho na gaiola, na cozinha. Nesse caso, a melancolia da música pode se referir ao fato de que este animal, diferente dos outros passarinhos filmados no quintal, está preso.

Fürchtenmachen começa com sua parte mais lenta, de caráter solene, na sequência em que a câmera acompanha uma galinha no quintal de Humberto Mauro, faz a transição para a sala, onde o cineasta acerta o relógio grande de pêndulo e, quando ele se volta para a mesa, ouvimos um pequeno trecho da parte B contrastante da música, de andamento rápido, transmitindo medo, como na indicação do título “Assustar” da peça. Mas não há, nas imagens em si, nada relacionado a esse sentimento.

É diferente da função referencial mais direta de *Ritter vom Steckenpferd*, “Cavaleiro do cavalo de pau”, peça que ouvimos a seguir, assim que Humberto Mauro liga a televisão para ver uma corrida de cavalos. Não ouvimos o som do programa de televisão, mas o andamento agitado da música compõe uma nova trilha sonora para as suas imagens.

O início de *Der Dichter spricht*, “O poeta fala”, é na placa do INCE, onde, a seguir, vemos Mauro (o poeta do cinema, “gênio”, na concepção dos cinemanovistas, com bastante infusão de romantismo por parte deles) trabalhando. Vemos o início de um trecho de *Ganga bruta* —filme que tem uma estética mista, sendo considerado sonoro por ter utilizado o som sincronizado, mas tendo sido inicialmente pensado como silencioso— projetado no próprio INCE. A música de Schumann se torna por um tempo a trilha musical do filme, que, a seguir, é exibido sem som.

Depois de um longo hiato, com apresentação da série de filmes de Mauro já designados, ouvimos *Am Kamin*, “À lareira”, durante o depoimento de Glauber Rocha, que se inicia no plano do diretor junto ao cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*. Porém, a música em si só começa quando a voz de Glauber é ouvida junto a imagens interiores (não há uma lareira, como no título da música, mas há, de toda forma uma intimidade de amigos) de Humberto Mauro à mesa, conversando com Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Júlio Bressane. É interessante que, em seu depoimento, Glauber fala da importância de Mauro para as gerações futuras (de certo modo, é a posição em que esses três cineastas também poderiam ser colocados em relação a Glauber, especialmente considerando Helena Ignez, que naquela época era atriz, mas depois desenvolveu carreira de diretora¹²) e aponta *Ganga bruta* como um marco, fazendo uma ligação também entre os dois trechos de Schumann.

Sobre a escolha das peças para piano de Robert Schumann como um todo, é preciso dizer que o compositor foi um dos ápices do Romantismo musical, que, de modo semelhante ao Romantismo literário, tinha características de exacerbação da subjetividade e do lirismo, da relação com a natureza (característica também do cinema de Mauro) e nacionalismo (esta não é uma característica tão importante da música de Schumann, mas sim de outros compositores que aparecerão no ítem seguinte, como Grieg e Rimsky-Korsakoff). O fato de serem peças para piano solo e cheias de lirismo corrobora o caráter intimista das cenas filmadas na casa de Humberto Mauro.

Memória de Helena (1969)

Memória de Helena (1969) é muitas vezes associado a *Minha vida de menina*, livro autobiográfico de Helena Morley e adaptado posteriormente para o cinema

¹² Sganzerla e Bressane fazem parte do que é chamado de Cinema Marginal, que começa a tomar força a partir do final dos anos 1960, enquanto o Cinema Novo, incluindo os primeiros longas-metragens de Glauber Rocha, começa no início da década de 1960.

por Helena Solberg. Embora tenha alguma inspiração no livro, o longa de 1969 funda-se mais em memórias do próprio David Neves (que é de família mineira) e da atriz principal, Rosa Maria Penna, mineira também. Há mesmo uma confusão de nomes: “Rosa”, no filme, é amiga da personagem Helena e é interpretada pela atriz Adriana Prieto. A namorada do personagem Renato (quando Helena vai visitá-lo no Rio) se chama Adriana. E alguns relacionaram Helena também a Helena Ignez, primeira mulher de Glauber, que, por sua vez, em 1969, era companheiro de Rosa Maria Penna. A relação com Humberto Mauro vai além da temática da natureza e da cidadezinha mineira: o próprio diretor participa como o personagem “tio Mário”, que, assim como a sobrinha Helena, é responsável pelos “filmezinhos” amadores que entremeiam a narrativa do filme.¹³ A casa de tio Mário no Rio parece ser a própria casa de Humberto Mauro, já filmada em *Mauro, Humberto*.

O filme tem um caráter metalinguístico já a partir da característica dos seus créditos falados.¹⁴ Na primeira sequência, o personagem Renato vai encontrar Rosa para verem os filmes realizados pela amiga morta. Além de Helena, cuja voz *over* por vezes lê partes de seu diário, há também uma voz *over* de mulher (de Wanda Sá, segundo o *site* da Cinemateca Brasileira), que anuncia os seus “filmezinhos”. Helena é uma jovem que vive em Diamantina, mas não consegue se adaptar ao papel social esperado das mocinhas da época. Tem grande amizade por Rosa, é cortejada por Renato, mas acaba se envolvendo depois com André e, após ser abandonada por ele, comete suicídio.

Quanto à música (tabela 2¹⁵), com exceção do início e do final do filme, em que ouvimos uma música de características circenses, o restante do filme é pontuado por pequenos extratos de peças clássicas preexistentes de Henry

¹³ Nisso, há também provavelmente uma homenagem a Mauro por parte do co-roteirista Paulo Emílio Salles Gomes, importante teórico do cinema, responsável pelo livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*.

¹⁴ Sobre esse aspecto, com menção também a *Memória de Helena*, ver em Strelow (2020).

¹⁵ Os tempos indicados na tabela se referem ao arquivo presente em <https://www.youtube.com/watch?v=nQe5L2gu3NQ> Último acesso: 5 de março de 2021.

Purcell, Beethoven, Grieg, Brahms, Rimski-Korsakoff e Händel. São, portanto, peças do Barroco (Purcell e Händel), transição do Clássico para o Romantismo (Beethoven) e Romantismo (Brahms, Grieg e Rimsky-Korsakoff). Há também uma predominância de música para instrumento solo (a sonata de Beethoven), música de câmara (a sonata para violino de Händel e o quinteto de Brahms) ou para orquestras menores (caso de Purcell) —as exceções são a *Sheherazade* de Rimsky-Korsakoff e a *Suíte Lírica* de Grieg (embora originalmente escrita para piano solo)—, aspecto que corrobora o caráter intimista do filme.

Tempo	Compositor, peça musical	No filme
2'35'' - 3'26''	Henry Purcell, "The Gordian Knot Untied", 1ª Suíte, Rondó-Minueto (III)	Renato no carro
12'37'' - 12'54''	Grieg, Suíte Lírica op.54, IV, Marcha dos anões, parte B	Helena aparece por entre os lençóis estendidos. Depois, no espelho.
13'37'' - 14'32''	Händel, sonata para violino em sol menor op.1 n.10, HWV 388, Adagio (III), 1ª seção	Jantar na casa de Helena.
14'56'' - 15'32''	Grieg, <i>Suíte Lírica</i> op.54, IV, Marcha dos anões – parte B, continuação	Helena passeia no jardim. Encontro com Rosa.
15'33'' - 15'54''	Händel, sonata para violino em sol menor op.1 n.10, HWV 388, Adagio (III), 2ª seção	Helena e Rosa almoçando.
18'04'' - 18'43''	Brahms: Clarinet Quintet op.115, I. Allegro, início.	Rosa e Inês no campo.
22'53'' -	Beethoven, Sonata n. 10 op.14	Helena com Rosa na

24'10''	n.2, Allegro (I), parte A	casa de Rosa.
25'23''- 26'11''	Beethoven, Sonata n. 10 op.14 n.2, Allegro (I), parte A (temas a e b)	Helena e Rosa na cidade após saída do colégio
33'46''- 34'17''	Brahms: Clarinet Quintet op.115,.I, Allegro.	Helena e Rosa no campo. Depois, à penteadeira.
39'48''- 40'38''	Beethoven, Sonata n. 10 op.14 n.2, Andante (II), tema + 1ª variação	Helena filmando Rosa na casa dela.
41'46''- 42'34''	Beethoven, Sonata n. 10 op.14 n.2, Andante (II), 2ª e 3ª variação.	Helena filmando Renato em exteriores.
47'40''- 47'50''	Rimsky-Korsakoff, Sheherazade, III ("O jovem príncipe e a princesa")	Renato e Helena na barca, na Baía de Guanabara.
48'16''- 49'04''	Rimsky-Korsakoff, Sheherazade, III ("O jovem príncipe e a princesa"), continuação.	Helena anda no Rio com Adriana. Depois, na casa de tio Mário.
49'46''- 49'56''	Beethoven, Sonata n. 10 op.14 n.2, Allegro (I), tema (a) na parte B	Helena volta do Rio de trem. Na casa de Rosa.
52'21''- 52'55''	Beethoven, Sonata n. 10 op.14 n.2, Allegro (I), tema a na parte A'	Helena, no circo, encontra o lutador de luta romana.
65'53''- 67'31''	Händel: sonata para violino em sol menor op.1 n.10, HWV 388, Andante (I)	Helena olha para janela e vê pessoas passarem
70'40''- 71'14''	Brahms: Clarinet Quintet op.115, I. Allegro, início.	Após o suicídio de Helena no lago.

Tabela 2: peças preexistentes clássicas em *Memória de Helena*.

Considerando de um modo geral as incursões musicais que se repetem, observamos que os dois trechos da *Suíte Lírica* de Grieg são usados para momentos da personagem Helena no jardim, enquanto o *Adagio* da sonata para violino de Händel é ouvido em duas situações de reunião familiar à mesa para refeição (e seu *Andante* será ouvido no final do filme). O *Allegro* (primeiro movimento) da sonata de Beethoven é ouvido geralmente em situações de Helena com Rosa em ambientes fechados ou sozinhas na cidade (com exceção de quando Helena vai visitar o circo), enquanto ouvimos o *Andante* (segundo movimento) da mesma sonata quando Helena filma Rosa ou Renato. Já o quinteto de Brahms tem relação com a natureza: seja quando vemos Helena com Inês em meio à paisagem ou na imagem do lago após o suicídio da protagonista (a exceção é o trecho ouvido numa sequência de Helena e Rosa à penteadeira), ou ainda, no início de um dos trechos, andando com Rosa no campo.

O primeiro extrato musical, o início do “Rondó-Minueto” da 1ª Suíte de *The Gordian Knot Untied* de Purcell, é ouvido quando Renato dirige o carro para a casa de Rosa. Sequências de carros em movimento foram consideradas por diretores ao longo da história do Cinema como propícias à inclusão de música, havendo, além de tudo, um estratagema de verossimilhança pelo fato de que existe o rádio do carro, passível de justificar a música. Do mesmo ano que *Memória de Helena* é o filme *Model Shop* (1969), de Jacques Demy,¹⁶ em que há várias sequências assim (sendo que, no filme de Jacques Demy, fica mais clara relação com o rádio do carro, pois vemos mais de uma vez um personagem ligar e/ou desligá-lo), também com música do repertório clássico (Alvim, 2017). Embora houvesse estações de rádio clássicas e a música do período barroco fosse bastante gravada no início da indústria fonográfica

¹⁶ Curiosamente, no filme de Demy, a música mais presente é *Kind im Einschlummern* uma das *Cenas Infantis* utilizadas por David Neves em *Mauro, Humberto*. Outra peça musical ouvida no filme de Jacques Demy e que também está presente em *Memória de Helena* é *Sheherazade*, de Rimsky-Korsakoff. Sendo os dois filmes do mesmo ano de 1969, é possível que os diretores tenham recorrido a um mesmo LP em comercialização na época.

(Alvim, 2017), a música solene de Purcell soa extravagante e chama a atenção em *Memória de Helena*. Outro dado interessante é que a tonalidade do trecho, sol menor, vai se repetir na sonata de Händel (além de que, na sonata de Beethoven é a tonalidade homônima maior, Sol Maior), o que concorre, de certa maneira, para uma unidade no filme.¹⁷

A próxima sequência de música é na primeira aparição de frente de Helena (já fora mostrada uma imagem dela de costas, escrevendo em seu quarto, durante a conversa de Rosa e Renato), início de sua história lembrada pelo casal de amigos. A música começa quando Helena, como observa Foster (2015: 20), “surge por detrás de um lençol no varal, como se estivesse abrindo as cortinas de um palco”. A *Suíte Lírica* é caracterizada pelo nacionalismo na música do compositor norueguês Edward Grieg, com inclusão de temas camponeses tanto nas designações dos títulos quanto nas harmonias e formas de acentuação rítmica. A *Marcha dos anões* é uma peça tripartite ABA, sendo a primeira parte A referente à marcha das criaturas folclóricas do título e a parte B (a que é ouvida no filme) é bastante lírica,¹⁸ com linha melódica primeiramente desenvolvida por violinos e, depois, pelos oboés. Assim, a entrada da protagonista feminina Helena é sublinhada por uma das convenções da música do cinema relacionada a personagens femininas, geralmente associadas a melodias líricas de violinos (Porcile, 1969; Gorbman, 1987). A repetição do tema pelo oboé, a seguir, também mantém as convenções, tendo sido o instrumento, desde antes do surgimento do cinema, relacionado a cenas campestres idílicas (Porcile, 1969).

¹⁷ No cinema clássico narrativo, a unidade da música acontecia muito em função do uso do *leitmotiv* (Gorbman, 1987). No caso do filme de David Neves, a simples repetição de uma tonalidade (ou o uso de sua homônima) não se configura num *leitmotiv*, mas, de certa forma, essa repetição proporciona ao filme uma maior unidade musical do que seria esperado pelo uso de diversas músicas preexistentes de compositores e períodos distintos.

¹⁸ Reyner (2015) considera que essa parte B sugere o lamento de uma princesa aprisionada, algo comum nas lendas nórdicas e que traz uma associação interessante para o filme, já que Helena se sente aprisionada às convenções da criação feminina de sua época e lugar.

A retomada desse mesmo tema, agora por flautas e oboés, está na sequência pouco depois dessa de apresentação de Helena (o trecho musical é a continuação do anterior), em que a jovem, passeando pelo jardim, é chamada, do alto da varanda da casa, por Rosa. As flautas da orquestração remetem aos passarinhos que ouvimos na trilha sonora do filme, compondo a cena campestre idealizada por Grieg e mostrada no filme com personagens femininas.

O quinteto para clarinete de Brahms é ouvido pela primeira vez num plano geral da paisagem montanhosa dos arredores de Diamantina, em que vemos Helena e a empregada Inês sentadas (depois, há um corte para um plano conjunto das duas na mesma posição e no mesmo local). O mesmo trecho musical é ouvido no plano geral do lago ao pôr-do-sol, após a morte de Helena, seguindo com uma panorâmica da região, brevemente entremeada pelo rosto em perfil de Rosa.¹⁹ O tema da música é bastante lírico e melancólico, de andamento moderato, apesar do “Allegro” da indicação do movimento. Vemos planos de inspiração provavelmente em Humberto Mauro, na captação da paisagem de Diamantina e na integração das personagens à paisagem, algo também muito importante no movimento romântico, em que o sentimento lírico deveria ressoar na amplidão da natureza. Um trecho pouco posterior da música também mistura pessoas à paisagem, mesmo que apenas em seu início: vemos Helena andando com Rosa em plano geral, passando perto do lago onde Helena se afogará, antes da alternância com o plano de Helena à escrivaninha para, depois, quando começamos a ouvir acordes destacados na música, Helena e Rosa estão junto à penteadeira (em meio a isso, o detalhe de um *insert* do plano do presente/futuro: Rosa, com as roupas do início do filme, conversando com Renato numa varanda).

¹⁹ Consideramos uma possível intertextualidade com o suicídio de *Mouchette* no filme homônimo de Robert Bresson de 1967: a personagem se joga num lago rolando pela grama, de modo semelhante a Helena, e há música (no caso de *Mouchette*, de Monteverdi) após o suicídio consumado, com imagens da água. Em *Mouchette*, observa-se que o ambiente da pequena cidade é bastante opressor, numa visão nada idealizada. Discutiremos esse aspecto a seguir.

É importante, nessa relação feita no filme de David Neves com a paisagem e com a natureza (evocando os filmes de Humberto Mauro), considerar também como o próprio movimento modernista mineiro dos anos 1920-1930 e seus principais artífices, como Carlos Drummond de Andrade, posicionavam-se quanto a esses temas, pois, do mesmo modo que houve uma relação do Cinema Novo em geral com o Modernismo da Semana de Arte Moderna paulista, há, nos filmes de David Neves, um certo espírito dos modernistas mineiros, que foi bem particular.²⁰ Há uma conjunção, por exemplo, da temática geral de *Memória de Helena* (o sentimento da protagonista de inadequação às regras e seu tédio fundamental) com questões presentes na poesia de Drummond “como a *gaucherie*, a inadequação do eu, a solidão, a melancolia, o tédio e a nostalgia de Minas. O poeta *gauche* nasce da incompatibilidade entre o tédio da *vida besta*, monótona e familiar da província e a vida agitada, indiferente e violenta causada pelo processo de modernização das capitais” (Jeronymo, 2015: 45, grifos originais).

Embora o ambiente rural e das cidades pequenas seja, em certa medida, exaltado na poesia do Modernismo mineiro (retomando, nesse aspecto, a importante presença da natureza no Romantismo), ele não é visto de modo acrítico, sendo a opressão e seu conservadorismo responsáveis pelos sentimentos de inadequação e tédio vividos pelos personagens literários.²¹ No caso da Helena de David Neves, ela faz uma breve excursão à cidade grande do Rio de Janeiro, porém, longe de que isso represente uma libertação ou a abertura de um novo horizonte, a moça volta para Diamantina após constatar que o antigo flerte Renato já namorava outra jovem. No retorno de Helena não há uma capitulação ao seguimento das tradições, pois ela se envolve com um

²⁰ Dias (1975) mostra que o Modernismo nos círculos mineiros chegou primeiramente por meio de livros franceses e só em 1924 os mineiros tiveram contato com os paulistas, numa visita que estes fizeram a Minas Gerais.

²¹ Agradecemos essa observação e as indicações sobre o Modernismo mineiro ao colega Alfredo Werney.

homem mais velho, André, cujas características correspondiam a uma rebeldia frente ao tradicionalismo mineiro (ele chega de helicóptero, é um fotógrafo que já percorreu diversos lugares do mundo e também se sente “inadequado”). Mas a relação com André tampouco significa uma libertação: resta a Helena a dor do abandono. Helena é o personagem “hostilizado e hostil, por sua vez, à sociedade”, em constante “conflito entre situação e aspiração”, como o eu *gauche* de Drummond (Araújo, 1975: 187) – só lhe é passível a integração à natureza com a sua morte, algo que provém da tradição romântica.

Voltando à análise dos extratos musicais em *Memória de Helena*, observamos que a maior parte deles vem da *Sonata op. 14 n.2* de Beethoven: quatro do seu primeiro movimento, *Allegro*, e dois do segundo, *Andante*. Como já mencionamos, a maior parte dos trechos do *Allegro* está relacionada a momentos de Helena e Rosa sozinhas na casa de Rosa. Além do caráter intimista de uma música para piano solo, faz-nos pensar na educação feminina da época (sendo Rosa alguém que se sente adaptada a esse modelo, enquanto Helena, não), em que aprender a tocar piano era algo comum em classes médias e abastadas e um dos atributos que contribuíam para tornar a moça “prendada” para o casamento.

O *Allegro*, como usual em primeiros movimentos de sonatas, tem uma forma tripartite ABA', sendo A a exposição dos temas musicais, B, o desenvolvimento desses temas e A', a reexposição modificada. Tal formato aparece também na distribuição dos extratos da sonata no filme. Nos dois primeiros trechos, ambos da parte A, no início do filme, vemos a grande amizade de Helena e Rosa. O terceiro trecho, que começa na volta de Helena da viagem do Rio, assim como o desenvolvimento B, mostra que algo mudou. Ouvimos o primeiro tema da sonata, porém, em outra tonalidade, enquanto observamos que a relação entre Helena e Rosa mudou, num afastamento das duas, algo confirmado pela voz *over* de Helena e indicado o motivo (Rosa começara a namorar um rapaz do Rio de Janeiro). O último trecho do *Allegro* retoma seu primeiro tema, porém,

modificado na reexposição (A'). Helena havia reencontrado Rosa por ocasião de uma apresentação de um circo e, no momento da música, visita o circo de dia. A relação entre Helena e Rosa permanece, mas bem alterada.

Já o *Andante* da sonata está em dois momentos em que Helena exerce sua função de cineasta amadora, filmando primeiro Rosa, depois, Renato. A primeira filmagem, a de Rosa, dá-se ainda em ambiente doméstico, o que corrobora a relação da sonata com a educação das mulheres e o espaço interior. Por sua vez, a filmagem de Renato acontece toda em ambientes exteriores, incluindo o lago onde Helena se suicidará ao final do filme, numa antecipação e relação da figura masculina à desventura.

Um movimento de abertura para o espaço ocorre ao ouvirmos o poema sinfônico *Sheherazade* de Rimsky-Korsakoff, quando Helena visita Renato no Rio de Janeiro. É uma peça de maior efetivo orquestral, marcando a cidade grande em oposição às paisagens rurais e o centro histórico de Diamantina. Além disso, o momento em que começamos a ouvir a música é altamente significativo: Helena e Renato estão de pé na proa da barca na Baía de Guanabara, com a imensidão do mar e a cidade grande ao longe. Curioso também que o título dessa parte de *Sheherazade* é “O jovem príncipe e a princesa”, remetendo a Renato e a Helena de modo irônico, já que o rapaz não quer mais se relacionar amorosamente com ela, já tendo começado um namoro com outra moça, Adriana. O trecho seguinte da música inicia justamente num rápido plano do passeio de Helena e Adriana na orla da praia, terminando na reunião de todos na casa de tio Mário.

O último trecho da sonata para violino de Händel no filme —é o primeiro movimento da peça, *Andante*, em toda a sua extensão— é a trilha musical para uma sequência misteriosa (“um verdadeiro delírio” de Helena, se levamos em conta as palavras dela na sequência anterior), que acentua o caráter metalinguístico do filme: já bastante deprimida com o abandono de André,

Helena está sentada, vestida com o uniforme do colégio, com um livro aberto no colo, e, olhando pela janela, vê pessoas importantes de sua vida (perfazendo também um resumo de sua história) passarem pela janela e olharem para ela: Rosa com um gato, Renato, Rosa passando com o namorado, Renato com a namorada Adriana, Rosa passando com Renato (planos sempre entremeados com o plano frontal de Helena). A música e a “procissão” só são bruscamente interrompidas quando André aparece, faz um sinal e sorri para Helena. Aqui, Helena não filma mais (já nos tinha sido informado que ela abandonara a atividade), mas a sequência de passantes parece ser dirigida por um diretor de cinema ou teatro, colocando-se em cena personagens importantes da memória de Helena. Ou, como observa Luís Rocha Melo (2015), faz-nos pensar numa projeção de lanterna mágica, este antecedente do cinema.

Nacionalismo, Romantismo, Modernismo mineiro e relações com o Cinema Novo: considerações finais

A relação de David Neves com o nacionalismo é avaliada por Heffner, embora não negando o alinhamento com propósitos do Cinema Novo nesse sentido, numa perspectiva de caráter mais expansivo: “Não que David assumisse uma perspectiva nacionalista estrita, ao contrário. Ainda que entendesse a função política e pragmática dessa corrente, sempre denunciou a ‘mitologia do nacional’, preterindo-a ao machadiano ‘sentimento nacional’, perspectiva sobejamente mais complexa e dialética” (Heffner, 2015: 41).

Tal perspectiva complexa e dialética é o que permite ao diretor incluir no mesmo filme, como em *Memória de Helena*, elementos de crítica social, tais quais os rostos de moradores da região rural de Minas Gerais (numa sequência no início do filme), crítica aberta às desigualdades raciais e sociais na fala de Helena quanto à empregada Inês, e peças do Barroco ao Romantismo musical

européu, enquanto, em *Mauro, Humberto*, associa a homenagem ao cineasta mineiro com o auge do lirismo romântico alemão nas peças de Schumann.

Complementando a carga de referências, além do período romântico das músicas que evoca a importância da natureza e a presença sempre rondante da morte, podemos observar também associações com o Modernismo mineiro que, segundo Dias (1975), valorizava a tradição (e, nisso, podemos incluir o elemento da natureza), mas de maneira crítica.

O uso das músicas em si retoma essa relação crítica com a tradição. Há momentos de maior aderência a convenções do uso de música no cinema, mas, ao mesmo tempo, os trechos são bastante curtos, não chamam muito a atenção do espectador (ou seja, não chegam a colocar tanto em evidência um aspecto mais convencional, como a associação de mocinhas românticas a melodias líricas de violinos, tal qual na primeira vez em que vemos Helena de frente) e a música se insere como um breve comentário autoral, remetendo não somente a associações mais diretas de som e imagem, como também a significados mais contextuais, tais quais o intimismo (da música de câmara) e a educação feminina tradicional apoiada no estudo do piano.

Se a presença primordial de músicas do Romantismo europeu nos dois filmes analisados de David Neves resvala uma tendência cosmopolita de sua estética para além de um “nacionalismo estrito” – tendência presente, por exemplo, no repertório e modos de utilização da música, comuns com o filme *Model Shop* de Jacques Demy, do mesmo ano, ou na sequência do suicídio da protagonista evocando talvez a *Mouchette* de Robert Bresson –, por outro lado, David Neves retoma, desse modo, preocupações do grupo do Modernismo mineiro. Este apresentou uma tendência conciliatória (Dias, 1975) de posições regionalistas, nacionalistas e cosmopolitas, presentes nas revistas editadas pelos grupos da época, como *A Revista* e *Verde*, esta última surgida na mesma Cataguases de Humberto Mauro.

Bibliografia

- Alvim, Luíza Beatriz A. M. (2017). *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague: anos 50 e 60*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Araújo, Laís C. de (1975). "A poesia modernista de Minas" em Affonso Ávila (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva. p. 179 -192.
- Autran, Arthur (2015). "David Neves e o Cinema Novo" em Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito (Org.). *Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves*. Catálogo da Mostra realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Dilúvio Produções.
- Dias, Fernando Correia (1975). "Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas" em Affonso Ávila (Org.), *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva. p. 165-177.
- Foster, Lila (2015). "O cinema amador em *Memória de Helena*: verdade e sentimento" em Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito (Org.). *Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves*. Catálogo da Mostra realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Dilúvio Produções.
- Gorbman, Claudia (1987). *Unheard melodies*. London: BFI.
- ____ (2007). "Auteur music" em Daniel Goldmark, Lawrence Kramer e Richard Leppert (Org.), *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press.
- Guerrini Jr, Irineu (2009). *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem.
- Heffner, Hernani (2015). "O cinema da indução" em Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito (Org.). *Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves*. Catálogo da Mostra realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Dilúvio Produções.
- Jeronymo, Aline Maria (2015). "Minas e o Modernismo: a origem de uma poética moderna" em *Travessias Interativas*, número 10, volume 5.
- Neves, David (2015). "Duas peças de Bach" em Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito (Org.). *Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves*. Catálogo da Mostra realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Dilúvio Produções.
- Porcile, François (1969). *La musique à l'écran*. Paris: Cerf.
- Reyner, Igor. "Suíte Lírica op. 54" em Programa da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, publicado em out. 2015. Disponível em: <https://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/suite-lirica/> Acesso: 13 jul. 2020.
- Rocha Melo, Luís Alberto (2015). "David Neves: impressões" em Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito (Org.). *Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves*. Catálogo da

Mostra realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Catálogo da Mostra realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Dilúvio Produções, 2015.

Strelow, Matheus (2020). "Créditos falados: dos talkies ao cinema moderno" em *Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE*. São Paulo: SOCINE.

* Luíza Beatriz Alvim é doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Autora do livro "A música no cinema de Robert Bresson". Pós-doutora em Música pela UFRJ, com pesquisa sobre a música preexistente no Cinema Moderno. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com