DOI 10.20504/opus2018a2404

As *Suítes do Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos e a trilha musical do filme de Humberto Mauro: bricolagem e sequencialidade na construção da narrativa audiovisual

Tatyana de Alencar Jacques

Resumo: Neste artigo busco compreender os procedimentos de Villa-Lobos e Humberto Mauro na construção da trilha sonora do filme *Descobrimento do Brasil* (1937). Fundamentada na pesquisa em arquivos e na comparação entre a descrição deixada por Villa-Lobos, as partituras das *Suítes* e a música que está no filme, a hipótese aqui sustentada é de que, ao contrário da informação compartilhada nos meios musicais e intelectuais, as suítes intituladas *Descobrimento do Brasil* não foram compostas para o filme de Mauro. Defendo que as *Suítes* são obras posteriores, resultantes de um longo processo de retomada e reelaboração de temas e ideias, no qual reverbera o trabalho do compositor no filme. Em seguida, com o objetivo de compreender a poética constituinte do filme, a concepção e a criação de sua trilha são contextualizadas em um momento pouco posterior ao advento do cinema sonoro, quando códigos e poéticas audiovisuais estavam sendo amplamente discutidos e emergem diferentes possibilidades de construção de narrativas imagético-sonoras. Concluo que a música é empregada no filme, sobretudo, na constituição de sequências narrativas e aponto como o procedimento articulado por Mauro na construção da trilha do filme relaciona-se intimamente à própria dinâmica de bricolagem característica do processo de criação de Villa-Lobos.

Palavras-chave: Trilha sonora. Filme Descobrimento do Brasil (1937). Villa-Lobos. Narrativa audiovisual.

The *Discovery of Brazil Suites* by Villa-Lobos and the Soundtrack of the Motion Picture by Humberto Mauro: Bricolage and Sequentiality in the Construction of an Audiovisual Narrative

Abstract: This article seeks to understand the procedures used by Villa-Lobos and Humberto Mauro to construct the soundtrack for the motion picture *Discovery of Brazil* (1937). Based on archival research and a comparison of a description left by Villa-Lobos, the scores of the *Suites*, and the music in the film, the hypothesis supported here is that, despite information shared within musical and intellectual circles, the suites entitled *Discovery of Brazil* were not composed for Mauro's film. I argue that the *Suites* are later works resulting from a long process of returning to and reworking the themes and ideas that reverberate in Villa-Lobos' work for the film. Accordingly, to understand the poetics of the motion picture, the conception and creation of its soundtrack are contextualized in a moment shortly after the advent of sound cinema when codes and audiovisual poetics were being widely discussed and different possibilities emerge in constructing auditory imagery in narratives. I conclude that the music in the film is primarily used for constituting narrative sequences and point out that the procedures used by Mauro to construct the soundtrack for *Discovery of Brazil* are intimately related to the bricolage dynamics that characterize Villa-Lobos' own creative process.

Keywords: Soundtrack; the motion picture *Discovery of Brazil* (1937); Villa-Lobos; audiovisual narrative.

JACQUES, Tatyana de Alencar. As *Suítes* do *Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos e a trilha musical do filme de Humberto Mauro: bricolagem e sequencialidade na construção da narrativa audiovisual. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 78-100, jan./abr. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2404

Submetido em 10/11/2017, aprovado em 20/01/2018.

Neste texto abordarei o processo de construção da trilha musical composta por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) para o filme *Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro (1897-1983), lançado em dezembro de 1937[1]. Ele fundamenta-se em uma extensa pesquisa em arquivos[2], a partir da qual busquei recolher e sistematizar relatos, pistas e documentos sobre a época de produção do filme, assim como sobre sua passagem pelo tempo – ou seja, sobre as edições, restaurações ou mudanças de suporte atravessadas por ele. Busco, com isso, produzir dados por meio da investigação dos processos de elaboração de som e música e de sua relação com a imagem em movimento.

O filme *Descobrimento do Brasil* consiste em uma narrativa sobre o episódio da Descoberta do Brasil. Inicia-se com a travessia dos portugueses do Oceano Atlântico, descreve sua chegada às terras que viriam a se tornar o Brasil, seu encontro com os indígenas do litoral, a preparação e a celebração do evento historicamente tratado como a primeira missa no Brasil – constituído no filme por dois episódios principais, quais sejam a Procissão da Cruz e a celebração da Primeira Missa no Brasil – e finaliza-se com a partida dos portugueses, que seguem em sua viagem às Índias. É um filme em preto e branco, de uma hora de duração, com poucos diálogos e percorrido de seu início ao fim por música de Villa-Lobos.

Durante minha pesquisa, por consistir de filme com poucos diálogos, *Descobrimento do Brasil* foi-me por vezes apontado como anacrônico e marcado pela precariedade técnica de sincronismo de som, em uma época na qual o cinema falado já estava estabelecido no Brasil[3]. Esse tipo de crítica já emerge logo após seu lançamento, a exemplo do artigo publicado no jornal português *A Pátria*:

> Para dar lugar à música, os diálogos foram suprimidos quase completamente. Foi um erro e um mal. Porque esse processo no filme vai se transformando numa multidão de sombras mudas, a se moverem lentamente, como espectros, em ambiente de sua própria natureza escuros, isso transmite ao espectador uma impressão terrificante. Ninguém fala ali; é tudo fantasma (A PÁTRIA, 1937 apud GONZAGA, 1987: 68).

Além disso, Villa-Lobos é acusado de falta de *know-how* cinematográfico, de ter escrito para *Descobrimento do Brasil* quatro suítes que – apesar de funcionarem de forma independente – não se adequariam ao filme, tendo sido compostas "às cegas", a partir de relatos do enredo, sem

[1] Este artigo tem como ponto de partida minha Tese de Doutorado (JACQUES, 2014), desenvolvida no PPGAS/UFSC sob a orientação do Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos e para a qual obtive bolsa inicialmente da CAPES e em seguida do CNPq. Foi desenvolvido durante meu Estágio Pós-doutoral no PPGMUS/UDESC, supervisionado pelo Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade, e para o qual obtive bolsa da CAPES. Uma versão reduzida da primeira parte do texto foi publicada anteriormente nos Anais do XXVI Congresso da ANPPOM (JACQUES, 2016).

[2] Os principais arquivos pesquisados foram a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, o Museu Villa-Lobos, a Biblioteca Nacional, o CTAv e o Museu da Imagem e Som, no Rio de Janeiro, e a Cinemateca Brasileira e a Discoteca Oneyda Alvarenga, em São Paulo.

[3] Sobre a acusação de que Mauro não dominaria as técnicas do cinema falado, é interessante ter em vista que, antes de *Descobrimento do Brasil*, Mauro já havia feito três filmes falados: *Voz do Carnaval* (1933), *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936), já tendo experiência com os novos equipamentos para o registro do som.

que o compositor tivesse assistido às imagens e, portanto, sem preocupação "com o tempo de filme conferido a cada segmento" (MÁXIMO, 2003: 123). Contudo, buscarei evidenciar como tanto as acusações a Villa-Lobos de falta de *know-how* quanto a crítica a Mauro pela predominância de música em detrimento de diálogos partem do pressuposto de que o filme deveria enquadrar-se no paradigma de convenções sonoro-musicais estabelecido em Hollywood, entre os anos 1930 e 1940, apontado por Chion (2004) e Buhler, Neumeyer e Deemer (2010) como vococentrista ou verbocentrista. Percebo que o emprego de poucos diálogos no filme não se deve à precariedade técnica, mas à escolha por uma estratégia narrativa próxima à do cinema silencioso, percebido por Mauro – durante essa fase de sua carreira – como "cinema puro". Iniciarei a reflexão pela questão da "inadequação" das *Suítes* do *Descobrimento do Brasil* ao filme.

As *Suítes* do *Descobrimento do Brasil*: obra escrita para o filme de Mauro?

São quatro as *Suítes* do *Descobrimento do Brasil*. A 1ª é composta pelas peças *Introdução* e *Alegria*; a 2ª por *Impressão Moura*, *Adagio Sentimental* e *A Cascavel*; a 3ª por *Impressão Ibérica*, *Festa nas Selvas* e *Ualalôcê*; a 4ª por *Procissão da Cruz* e *Primeira Missa no Brasil*. No filme de Mauro ouvimos poucas partes dessas suítes. Os movimentos *Adagio Sentimental* e *Impressão Ibérica* não constam. O tema de *Ualalôcê* consta em versão para coro masculino e orquestra, diferente daquela, somente instrumental, desenvolvida na *3ª Suíte*. Também *Primeira Missa no Brasil* consta em versão somente para coro, diferente da que integra a *4ª Suíte*, que possui contraponto instrumental copioso. Por outro lado, são inseridos no filme trechos de outras obras de Villa-Lobos, quais sejam *Choros nº3* (1925), *Nonetto* (1923), *Três Poemas Indígenas* (1926) e *Canção do Marinheiro* (1936). Ouvimos também uma obra intitulada *A Procissão da Cruz* do filme *Descobrimento do Brasil* (1937) que em muito pouco se assemelha à obra de mesmo título que integra a *4ª Suíte*, além de quatro trechos de obras não identificadas ou catalogadas, dois para orquestra, um para gaita de boca e um para coro[4].

Afinal, de onde procede a informação, que circula nos meios musicais e acadêmicos (DUARTE, 1997. MORETTIN, 2001. MÁXIMO, 2003. PEREIRA, 2008), de que as *Suítes do Descobrimento do Brasil* teriam sido compostas para o filme de Mauro? Em texto que encontrei no Museu Villa-Lobos, junto à *3ª Suíte*, lê-se a seguinte exegese:

> É dividida em duas grandes partes toda a obra musical, sendo que a primeira descreve a viagem das caravelas comandadas por Pedro Alvares [sic] Cabral e a segunda todos os fatos e incidentes passados em terra brasileira, desde o desembarque ao regresso a Portugal.
> Imaginando ainda, possíveis situações que se poderiam ou deveriam intercalar aos fatos narrados na carta de Pero Vaz Caminha para que, desse modo, houvesse maior oportunidade de compor ambientes musicais, como por exemplo o trecho denominado – *Alegria* – que, para os desterrados e tripulantes

[4] Em 1997, o filme *Descobrimento do Brasil* foi restaurado pelo CTAv (Centro Técnico Audiovisual). Nessa ocasião, a trilha musical antiga foi substituída por uma gravação das *Suítes do Descobrimento do Brasil* realizada pelo Maestro Roberto Duarte, em 1993. É importante ressaltar que nesse trabalho trato da versão antiga do filme, com a trilha gravada por Villa-Lobos e Mauro, entre 1936 e 1937. As duas versões do filme são constantemente confundidas. Contudo, elas apresentam diferenças claramente perceptíveis no que diz respeito ao repertório utilizado e aos timbres da gravação recente com relação à gravação antiga. Em 2001, o CTAv lançou um DVD com a versão restaurada e a versão antiga.

> era como a lembrança das festas campestres da sua terra. Seguindo-se a *Impressão Moura* na hipótese de que dentre os tripulantes existissem mouros, quer como navegadores ou escravos. O *Adagio Sentimental* traduz a saudade que os fidalgos navegantes sentiam de sua gente. Mais adiante tripulantes rudes e selvagens, no porão das caravelas, sonham com festas bárbaras das suas tribus [sic]. Durante a travessia do Atlantico [sic] pelas caravelas que viajavam indecisas, nos trechos musicais acima citados, surgem de quando em vez, ambientes de dúvida, revolta, alucinação, tristeza, animação e confiança dissimuladas, lástima das náus [sic] perdidas, visões de terra, preces, benção e conselhos. Todos esses estados d'alma estão entrelaçados com tempestades, tufões e calmarias, representados com têmas [sic] característicos de côres [sic] vivas. O trecho intitulado *Festa nas selvas* é o momento em que os navegantes descortinam terra e meditam.
>
> O ambiente da 2ª parte, é baseado em temas ameríndios pré-colombianos colhidos por Jean de Lery e outros historiadores estrangeiros e nacionais, alguns imaginados à maneira melódica dos temas citados com esse material e as observações colhidas *in loco*, pessoalmente, pelo autor ou por intermédio de fonogramas de temas autoctonos [sic] brasileiros, foram criados vários gêneros de canções e dansas [sic] primitivas.
>
> Para o momento em que é transportado o grande Jequitibá com que se fez a Cruz para a 1ª Missa no Brasil, foi escrito um trecho religioso sendo denominado *Procissão da Cruz*. Contrastando dois temas de gêneros opostos como sejam: um autenticamente indigena [sic] em que lastima monotonamente a quéda [sic] das grandes arvores das florestas, onde não mais poderiam cantar os pássaros sagrados e outro sobre um tema ambrosiano *Criador Alma Siderum*, atribuído a Sto. Ambrosio, Bispo de Milão e Criador de Hinos Populares Cristãos.
>
> Para celebração da Missa, foi composto um grande coro duplo a seco, sendo que o 1º, masculino, é baseado no tema do Kyrie classico [sic] do missal gregoriano e o 2º, feminino, numa combinação de vários temas ameríndios escritos sobre o texto de um linguajar tupí-guaraní [sic] [...] (VILLA-LOBOS, 1937c: I - II).

Uma versão desse texto foi publicada no *Jornal do Commercio* na véspera da estreia do filme (VILLA-LOBOS, 1937f: 11). Os dois textos são muito semelhantes. Contudo, suas poucas diferenças são extremamente significativas. Já de início, enquanto o primeiro texto diz respeito à série de quatro suítes, o texto do *Jornal do Commercio* se desenvolve em torno da *música do filme*, não havendo menção à existência de suítes. Além disso, o texto do *Jornal do Commercio* consiste em depoimento de Villa-Lobos, escrito na 1ª pessoa, enquanto o texto encontrado junto à *3ª Suíte* está escrito na 3ª pessoa, ou seja, não se sabe por quem, e, apesar de datado de 1937, está datilografado em português mais atual, o que também põe em dúvida a época de redação desse texto. Minha hipótese é de que as edições sofridas por esse texto acompanham as edições da música e o aproveitamento e transformação de trechos da trilha do filme nas quatro *Suítes do Descobrimento do Brasil*. Ou seja, acredito que durante a realização do filme as *Suítes* ainda eram um projeto do compositor.

Voltando à comparação entre o texto transcrito acima e aquele publicado no *Jornal do Commercio*, chamam a atenção os diferentes títulos assumidos pelas peças. Aquela que hoje

conhecemos como *Impressão Moura*, no texto do *Jornal do Commercio*, é chamada de *Canção Moura*. *Adagio Sentimental* lá está como *Adagio Lyrico* e *Festa nas Selvas* como *Floresta Virgem*. Assim, parece-me que esses trechos musicais são inicialmente concebidos independentemente, recebendo outros títulos ao serem integrados às *Suítes*. Note-se também que, enquanto no *Jornal do Commercio* se lê que "mais adiante, tripulantes rudos [sic] e selvagens, no porão das caravelas, sonham com as *Festas Bárbaras* das suas tribos" (VILLA-LOBOS, 1937f: 11), no texto da *3ª Suíte* lê-se que "mais adiante tripulantes rudes e selvagens, no porão das caravelas, sonham com festas bárbaras das suas tribus [sic]" (VILLA-LOBOS, 1937c: I). Assim, no *Jornal do Commercio*, *Festas Bárbaras* aparece como um título de peça que não consta nas *Suítes* e que é dissolvido na exegese que acompanha a *3ª Suíte*. *Festas Bárbaras* deve tratar-se, portanto, de um trecho musical que é incorporado às outras peças das *Suítes* ou, finalmente, abandonado por Villa-Lobos.

Todavia, o fato mais curioso em relação a esse texto, constante tanto na exegese apresentada por Villa-Lobos ao *Jornal do Commercio* quanto naquela que acompanha os manuscritos da *3ª Suíte*, trata-se da descrição do que o compositor define como 2ª parte de seu trabalho, que teria sido baseada em temas ameríndios e que parece dizer respeito ao 3° movimento da *3ª Suíte*, *Ualalôcê*, e aos movimentos da *4ª Suíte*, *Procissão da Cruz* e *Primeira Missa no Brasil*. Chamo a atenção para o fato de que tanto o *Ualalôcê* quanto a *Primeira Missa no Brasil*, que está no filme, diferem das peças de mesmo nome das *Suítes*, e também para o fato de que a peça *Procissão da Cruz* que está no filme, trata-se de obra completamente diversa do último movimento da *4ª Suíte*, as duas obras tendo em comum apenas o texto *Creator alma siderum*, que, todavia, assume melodias diferentes em cada uma delas.

O título *Ualalôcê* faz referência direta ao tema de mesmo nome recolhido por Roquette-Pinto (1917) entre os Pareci, em 1912, durante sua expedição a Serra do Norte. Antes do filme e das *Suítes*, o tema de *Ualalôcê* é desenvolvido por Villa-Lobos, em 1930, nas *Canções Indígenas*, recebendo versão para canto e piano e também para canto e orquestra, cujas partituras estão extraviadas. Essa versão para canto e orquestra é provavelmente aquela do filme, no qual se ouve orquestra e coro masculino.

Sobre *Procissão da Cruz*, o texto que acompanha a *3ª Suíte* nos informa que o compositor procederia "contrastando" um tema "autenticamente indígena em que lastima monotonamente a queda das grandes árvores das florestas, onde não poderiam cantar os pássaros sagrados" (VILLA-LOBOS, 1937c: II) e o tema ambrosiano *Creator Alma Siderum*. Acompanhando a partitura de *Procissão da Cruz* que atualmente integra a *4ª Suíte*, ouve-se uma longa seção instrumental, sendo que são inseridos coros apenas nas seções finais da obra. Primeiramente é apresentado um tema musical sobre as palavras em latim *Crucifixum* e *Crux!* (VILLA-LOBOS, 1937d: 37-45). Em seguida, o compositor desenvolve um contraponto com dois temas com o seguinte texto em nheengatu[5]: *Parana iacai! Ah! Cha manu inti maá! Ah! Ê! Tamaquaré! U!* (48-49). Segue-se a elaboração de um fugato, sobre tema já apresentado na primeira seção instrumental, mas agora com o texto de *Creator alme siderum* (51-56). Ainda é desenvolvido um tema com texto da *Oração do Pai Nosso* em latim (57-63) e apresentado um terceiro tema em língua indígena, com o seguinte texto em nheengatu: *Cariuá uira birá cariuá yerupari! Uatá, uatá arama uatá uassu rupi paraná uassu! Tapyia a*

[5] O nheengatu, também conhecido como língua geral amazônica, é classificado na família linguística tupi-guarani e consiste em um desdobramento do antigo tupinambá (RODRIGUES, 1996).

puchicatu! Tapyia a puchicatu tapyia! Ta! Puchicatu tapyiata! Ê! Maracati umunhan! (66-72). Finalmente, o movimento se encerra com um tema sobre o texto *Ave verum corpus Christi* (73-74).

No que diz respeito ao contraponto entre os dois primeiros temas indígena, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo aponta que o primeiro desses temas teria sido composto por Villa-Lobos "à maneira dos cantos primitivos" (AZEVEDO, 1965: 1) (Fig. 1), enquanto o segundo seria um tema recolhido por Roquette-Pinto (Fig. 2):

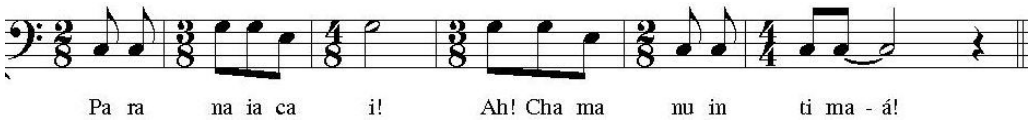


Fig. 1: Tema de *Procissão da Cruz* (a partir de VILLA-LOBOS, 1937d: 48-49).

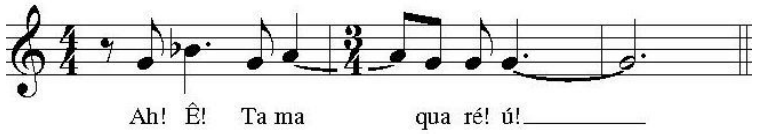


Fig. 2: Tema de *Procissão da Cruz* (a partir de VILLA-LOBOS, 1937d: 49).

Encontrei equivalências entre o segundo tema indígena utilizado por Villa-Lobos – que, diga-se de passagem, também é aproveitado em partes instrumentais de *Iara* (VILLA-LOBOS, 1929) – e o fonograma produzido por Roquette-Pinto e incorporado ao acervo do Museu Nacional sob o número 14.605. Esse fonograma é transcrito por Astolpho Tavares no livro *Rondônia*, de Roquette-Pinto (1917) (Fig. 3).

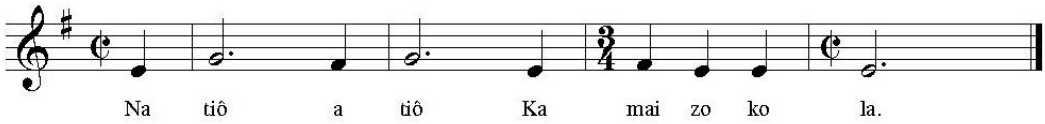


Fig. 3: Tema pareci (a partir de ROQUETTE-PINTO, 1917: 425).

Note-se que além de transpor o tema uma terça acima e utilizar figuras rítmicas com metade do valor daquelas utilizadas por Tavares – a semínima é substituída pela colcheia, mantendo-se as relações proporcionais de tempo –, Villa-Lobos altera o segundo e o terceiro intervalos – o intervalo de meio tom descendente entre Sol e Fá♯ é substituído pelo de uma terça menor descendente entre Si♭, e Sol e o intervalo de meio tom ascendente entre Fá♯ e Sol é substituído por uma segunda maior ascendente entre Sol e Lá – e prolonga a duração da última nota. Contudo, a alteração mais significativa diz respeito à substituição do texto pareci por um texto em nheengatu, língua em que também está o primeiro tema indígena apresentado por Villa-Lobos nessa obra. Encontrei o vocabulário dos dois temas no conto *Aruira Pauçaua Tamaquaré Irumo* transcrito e traduzido por Barbosa Rodrigues (1890), que narra a atitude do Tamaquaré (espécie de árvore), que enfim rende-se à morte, frente ao fim do mundo. É, com isso, muito provável que Villa-Lobos tenha extraído desse conto o léxico empregado na elaboração dos

temas. Todavia, com relação à transcrição de Barbosa Rodrigues, Villa-Lobos muda a ordem e a combinação das palavras, parecendo orientar a elaboração do texto antes pela sonoridade dos vocábulos e sua combinação com a melodia do que pela elaboração sintática de frases com sentido lexical. Esse tipo de colagem sonora de material indígena operada por Villa-Lobos também é apontada por Moreira e Piedade (2010) e por Nóbrega que, inclusive exemplificando com a *4ª Suíte do Descobrimento do Brasil*, observa como o aproveitamento mais frequente de Villa-Lobos de temas indígenas consiste na "adaptação, a motivos melódicos de inspiração aborígene, de sílabas sem sentido léxico ou de palavras sem ligação sintática, lançadas apenas com efeito onomatopeico" (1975: 19).

Na elaboração do terceiro tema indígena de *Procissão da Cruz*, Villa-Lobos apropria-se claramente da canção *Pitamba uirá birá*, cuja letra também é transcrita e traduzida por Barbosa Rodrigues (1890) e na qual o homem branco, que faz navio, é considerado o diabo e o tapuio, que faz canoinha, é muito mau. Não encontrei, no material etnográfico pesquisado, a melodia utilizada por Villa-Lobos e imagino que, assim como o segundo, o terceiro tema indígena de *Procissão da Cruz* tenha sido de sua autoria. Também no desenvolvimento desse tema, Villa-Lobos joga com as palavras da canção, articulando-as muitas vezes de forma a compor frases sem sentido lexical, mas orientadas pela combinação entre os sons das sílabas e o desdobrar da melodia. A Fig. 4 apresenta o tema, a partir do qual o compositor desenvolve um fugato com o coro.

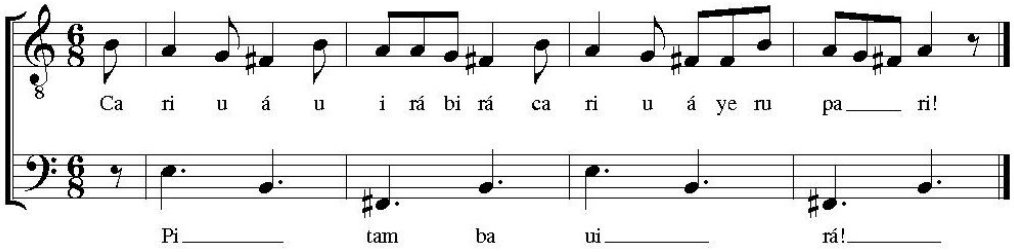


Fig. 4: Tema de *Procissão da Cruz* (a partir de VILLA-LOBOS: 1937d: 66).

Voltando ao texto que acompanha a *3ª Suíte* (VILLA-LOBOS, 1937c), lemos que o compositor procede, em *Procissão da Cruz*, contrastando dois temas: um indígena e o tema *Creator Alma Siderum*, que, como já disse, é a única característica comum entre as duas obras intituladas *Procissão da Cruz* – a do filme e a que atualmente integra as *Suítes*. Note-se, contudo, que, na *Procissão da Cruz* que integra as *Suítes*, não há apenas um, mas três temas indígenas, conforme acima descrito, e também não apenas o *Creator Alma Siderum*, mas quatro temas com texto em latim. Tendo isso em vista, o procedimento de contrastar dois temas, que no texto descreve o trabalho de Villa-Lobos, parece ajustar-se melhor ao contraponto desenvolvido pelo compositor entre *Creator Alma Siderum* e um tema elaborado a partir da fusão de dois cantos tupinambás transcritos por Léry (2007) na *Procissão da Cruz* que se ouve no filme[6]. A Fig. 5 apresenta o contraponto entre o tema em latim e o indígena, conforme o manuscrito da obra encontrado no Museu Villa-Lobos. As Fig. 6 e 7 apresentam os dois cantos tupinambás, conforme constam no livro de Léry, mesclados por Villa-Lobos na elaboração do tema indígena.

[6] Como faz notar Moreira (2010), o tema elaborado por Villa-Lobos a partir da fusão de duas das transcrições de Jean de Léry já é desenvolvido pelo compositor no primeiro movimento dos *Três Poemas Ameríndios* (1926), intitulado *Canidé-Ioune-Sabbath*.

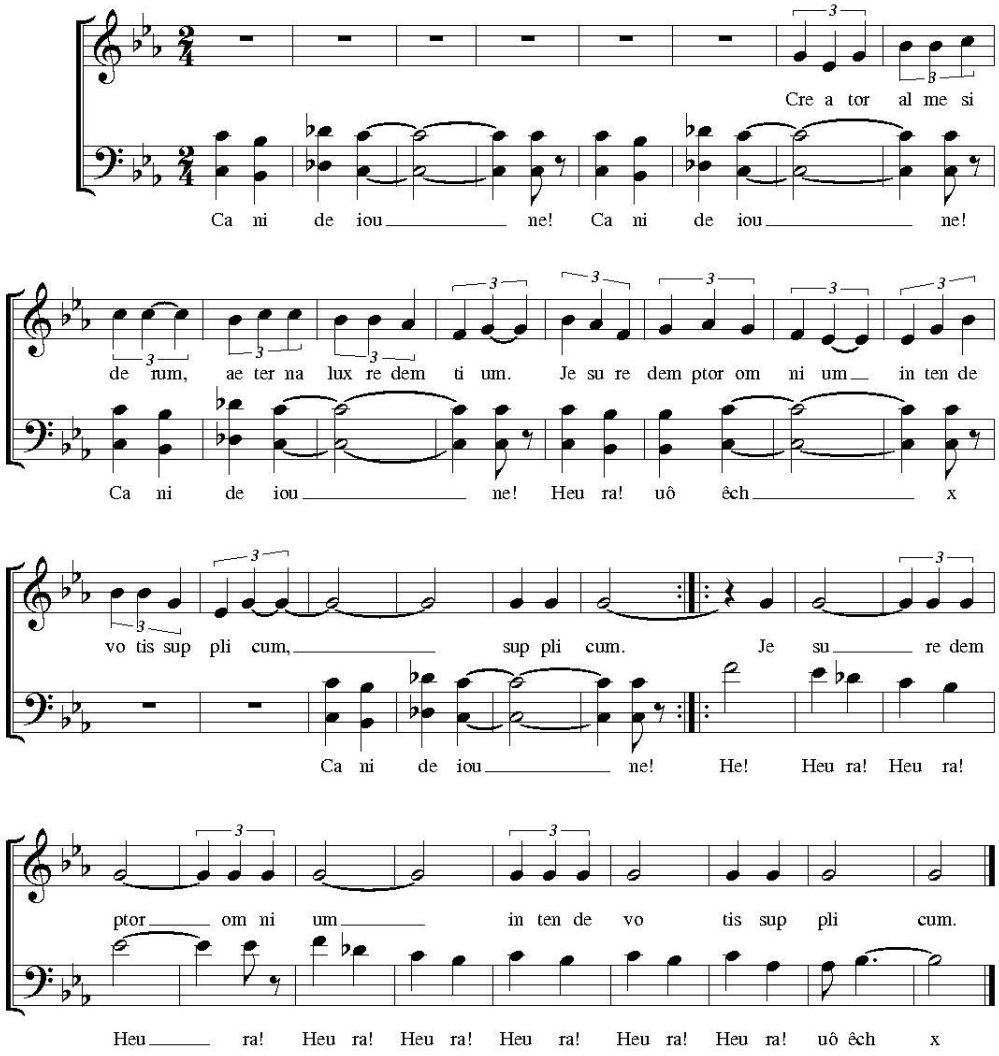


Fig. 5: Trecho de *A Procissão da Cruz do Filme Descobrimento do Brasil* (a partir de VILLA-LOBOS: 1937e: 1 - 3).

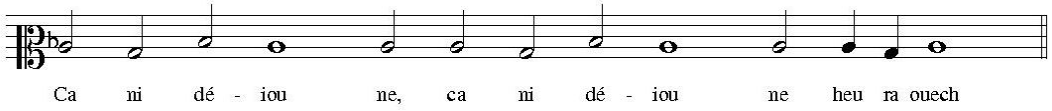


Fig. 6: Tema de *Canide-Ioune* (LÉRY, 2007: 150).

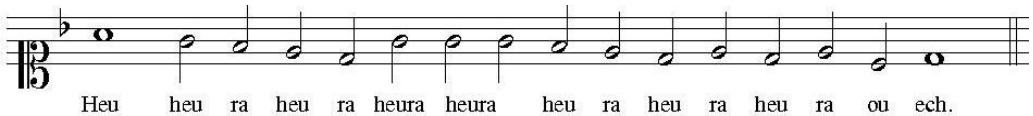


Fig. 7: Tema transcrito por Jean Léry (2007: 214).

Com relação à transcrição de Léry de *Canide-Ioune*, Villa-Lobos altera o primeiro intervalo – de semitom, entre Dó e Si, para tom, entre Dó e Si♭ –, altera a duração de algumas notas e repete diversas vezes a primeira parte do tema antes da apresentação da segunda. Com relação ao tema fundido à *Canide-Ioune*, Villa-Lobos o transpõe uma terça a baixo, alterando as durações das notas e as relações intervalares da parte final.

O que busco evidenciar aqui é que a descrição de *Procissão da Cruz* do texto da *3ª Suíte* (VILLA-LOBOS, 1937c) deixa dúvidas sobre se a peça consiste naquela, de mesmo nome, que atualmente integra as *Suítes*. Se, por um lado, no texto é mencionada a apropriação de Villa-Lobos de temas indígenas registrados em fonogramas, que poderiam consistir nos temas recolhidos por Roquette-Pinto, acima identificados na *Procissão da Cruz* que atualmente integra as *Suítes*, por outro, é mencionada a apropriação do compositor de temas grafados por Léry, tal como os que integram a *Procissão da Cruz* do filme *Descobrimento do Brasil*.

No que diz respeito à temática, lemos, no texto que acompanha a *3ª Suíte*, que o canto indígena apropriado pelo compositor em *Procissão da Cruz* "lastima monotonamente a queda das grandes árvores das florestas", "onde não poderiam cantar os pássaros sagrados" (VILLA-LOBOS, 1937c: II). De certa forma, essa temática se aproxima daquelas do conto e da canção transcritos por Barbosa Rodrigues (1890), dos quais Villa-Lobos obtém o léxico para a construção do segundo e do terceiro temas indígenas utilizados na obra que integra a *4ª Suíte*. No conto apocalíptico, *Aruira Pauçaua Tamaquaré Irumo*, uma das tentativas de fuga do Tamaquaré, no momento do fim do mundo, seria refugiar-se nas árvores que, contudo, queimariam. Já a canção *Pitamba uirá birá* alerta quanto ao homem branco e diabólico, que constrói navios, apontando para a narrativa da Descoberta do Brasil (apesar de distanciar-se da forma com que os portugueses são retratados no filme). Contudo, parece-me que a menção aos pássaros sagrados no texto indica, mais diretamente, a apropriação do canto *Canide-Ioune*. No livro de Jean de Léry (2007), esse canto é inserido enquanto ilustração, no capítulo no qual são descritos os pássaros do Brasil. *Canide-Ioune* é a arara de peito amarelo, que segundo Léry seria frequentemente aludida pelos indígenas em suas canções e habitaria as "grandes árvores" (2007: 150), talvez as mesmas cuja queda é lastimada em *Procissão da Cruz*. A segunda transcrição apropriada por Villa-Lobos diz respeito a um canto tupinambá executado durante uma cerimônia assistida por Léry conduzida por 12 "caraíbas", sacerdotes indígenas tratados pelo autor como falsos profetas. Assim, apesar de a temática não se relacionar diretamente à descrição do canto indígena do texto da *3ª Suíte*, alude ao domínio do sagrado ao qual também se relaciona o canto apropriado por Villa-Lobos.

Com relação à *Primeira Missa no Brasil*, o texto informa sobre a composição de "um grande coro duplo a seco, sendo que o 1°, masculino, é baseado no tema do *Kyrie* clássico do missal gregoriano, e o 2°, feminino, numa combinação de vários temas ameríndios escritos sobre o texto de um linguajar tupi-guarani" (VILLA-LOBOS, 1937c: II). Em *Primeira Missa no Brasil*, que atualmente integra a *4ª Suíte*, nunca se ouve *coro a seco*, ou seja, sem acompanhamento instrumental. Pelo contrário, a obra se caracteriza por um rico e copioso trabalho instrumental incluindo diversas seções apenas com intervenções esporádicas do coro. Outra questão que se destaca é a figuração na *Primeira Missa* da *4ª Suíte* de uma longa seção em fugato sobre o tema *Tanto ergo sacramentum. Veneremur cernui et antiquum documentum. Novo cedat ritui. Amem*, que não é mencionada no texto. De fato, o contraponto desenvolvido pelo compositor entre o tema do *Kyrie* e os temas em língua tupi-guarani consiste no ponto culminante da obra, contudo, ele é introduzido apenas em sua seção final, sendo, além disso, acompanhado por rica instrumentação.

Assim, a descrição do texto da *3ª Suíte* certamente não diz respeito a essa obra. Por outro lado, ela condiz perfeitamente com a versão da *Primeira Missa no Brasil* que se ouve no filme: coro a capela, ou *a seco*, e o contraponto entre o tema do *Kyrie* e o tema em língua tupi-guarani. Chamo a atenção para como essa descrição do último movimento da *4ª Suíte* – coro a capela e contraponto entre o coro masculino cantando um *Kyrie* e o feminino uma melodia indígena – também é feita por Mariz (1989) em sua biografia de Villa-Lobos. Desta forma, conclui-se ou que Mariz não conhecia as *Suítes* que comenta, apenas reproduzindo o texto de Villa-Lobos, ou que, em 1947, ano em que Mariz afirma terminar o livro, a *4ª Suíte* ainda não tinha assumido a forma que conhecemos hoje.

Acredito que o contraponto entre coros masculino/gregoriano e feminino/indígena tenha sido o ponto de partida da obra, que inicialmente fora concebida para coro a capela e que, posteriormente, foi expandida pelo compositor e acrescida das outras partes instrumentais e dos outros temas que constituem a *4ª Suíte* que hoje conhecemos. A obra mostra, assim, seu caráter dinâmico. Além dessas duas versões de *Primeira Missa no Brasil*, encontrei também no Museu Villa-Lobos uma versão para coro misto, coro infantil, clarinete, clarinete baixo, fagote, contrafagote, bateria, chocalho, reco-reco e surdo, também listada em *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972).

É possível que nem mesmo a *Introdução* da *1ª Suíte*, que abre o filme, tivesse ainda assumido, no momento de sua gravação para o filme de Mauro, a forma que conhecemos hoje. É interessante observar que na música que se ouve no filme há omissão de um longo trecho – entre os compassos 257 e os compassos 347 da partitura que atualmente pode ser consultada no Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1937a). É justamente nesse trecho, especificamente entre os compassos 272 e 311, que Villa-Lobos desenvolve o tema de *A Gaita de Fole*, cujas partituras, segundo informação do catálogo *Villa-Lobos, sua obra*, teriam se perdido, mas que teria sido escrita "para o filme *Descobrimento do Brasil*" (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972: 41), compreendendo como instrumentação corne inglês e harmônio. Parece-me, com isso, que, após a confecção da música do filme, entre 1936 e 1937, e possivelmente antes da estreia da *1ª Suíte*, em 1939, o compositor incorporou *A Gaita de Fole* à *Introdução*. Além disso, também desenvolve o tema em *Impressão Ibérica* da *3ª Suíte*, que não tem nenhum trecho aproveitado no filme e que acredito que ainda não tivesse sido escrita. Sublinho também que, já de início, a peça *A Gaita de Fole* assume um caráter dinâmico e instável, pois é escrita para corne inglês e harmônio e, no filme, ouvida com oboé e violino.

Note-se ainda que as *Suítes do Descobrimento do Brasil* tiveram suas estreias em diferentes datas. A *1ª Suíte* estreou, sob a regência do compositor, em 19 de novembro de 1939, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. A *2ª Suíte* estreou no mesmo teatro e com a mesma orquestra, regida por Villa-Lobos, contudo, somente em 11 de outubro de 1946. Antes disso, Villa-Lobos regeu a mesma orquestra, no mesmo teatro, na estreia da *3ª Suíte*, em 18 de julho de 1942. A *4ª Suíte* estreou em 28 de fevereiro de 1952, em Paris, no Théâtre des Champs Elysées, com a Orquestra Nacional e o Coro da Radiodiffusion Française sob a regência de Villa-Lobos, quando, finalmente, ocorreu a primeira audição integral das quatro *Suítes* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972). Note-se, com isso, que, além de a *1ª Suíte* ter sua *première* apenas dois anos após o lançamento do filme, um intervalo de mais de 12 anos afasta as estreias da *1ª* e da *4ª Suíte*.

Finalmente, não sou a primeira a levantar suspeitas acerca da datação das obras de Villa-Lobos (ANDRADE, 1945. PEPPERCORN, 2000. SALLES, 2009)[7]. O próprio Villa-Lobos afirmaria a Lisa Peppercorn que dataria suas músicas de acordo com sua concepção, e não pela composição propriamente dita (PEPPERCORN apud ANDRADE, 1945). Certamente que a ideia de constituir suítes data da época de produção do filme, conforme lemos no artigo de Muricy publicado no *Jornal do Commercio*: "Villa-Lobos deverá posteriormente levar a música do filme a concertos em forma de suíte de orquestra e coro" (1937: 2). Contudo, esse mesmo texto depõe quanto à antecedência da música do filme às suítes e não é o único nesse sentido. O próprio Humberto Mauro depõe sobre isso: "Essa suíte do Descobrimento do Brasil não teria sido feita se eu não tivesse feito o filme. Eu falei com a esposa dele (Villa-Lobos), que ela estava errada, que sem o filme a suíte não teria sido composta" (MAURO, 1974: 11).

Com isso, concluo que Villa-Lobos escreveu especificamente para o filme alguns temas e peças, notadamente *Introdução* – que, contudo, suspeito não tinha na época a forma que atualmente integra a *1ª Suíte* –, *A Gaita de Fole*, *Impressão Moura* – que adiante transformar-se-ia no 1ª movimento da *2ª Suíte* –, *Festa nas Selvas* – a transformar-se no 2° movimento da *3ª Suíte* –, *Procissão da Cruz* e *Primeira Missa no Brasil* – obras que, apesar de homônimas, pouco têm a ver com aquelas que integram a *4ª Suíte* – e os quatro trechos de música que não pude identificar como pertencentes a outras obras do compositor – dois para orquestra, um para coro feminino e outro para gaita. É possível que também *Canção do Marinheiro* tenha sido escrita especialmente para o filme, pois na partitura para canto e piano que consultei lê-se que a obra seria composta, em 1936, "a maneira melódica do gênero ibérico de 1500" com "versos originais da época" (VILLA-LOBOS 1950: 1). Contudo, o compositor também preparou para o filme algumas de suas obras mais antigas. As peças *Alegria* – que anteriormente integrava a *Suíte Floral*, com o título *Alegria na Horta* (1918) – e *A Cascavel* – peça para canto e piano de 1917 – receberam arranjos para orquestra que, posteriormente, foram aproveitados e integrados como movimentos das *Suítes*. *Ualalôcê* foi gravado provavelmente conforme a partitura extraviada, para canto e orquestra, que integra o 3ª movimento das *Canções Indígenas* (1930), sendo a versão para orquestra que atualmente integra as *Suítes* provavelmente posterior ao lançamento do filme. Além disso, o compositor ainda selecionou entre suas obras *Teirú*, conforme figura na versão para orquestra dos *Três Poemas Indígenas* (1926); *Iara*, em versão, para orquestra datada de 1917 e extraviada, sem a letra que recebe quando integrada aos *Três Poemas Indígenas*; *Choros nº3*, gravado, contudo, sem a parte do coro que se desenvolve em torno de jogos com a palavra "pica-pau"; e *Nonetto*.

Contudo, antes de terminar essa seção, chamo a atenção para que, conforme relatos da época de seu lançamento – como o artigo de Mário Nunes (1937) e a publicidade divulgada no *Diário de Notícias* (O DESCOBRIMENTO, 1937: 14) –, o filme visto em 1937 duraria uma hora e trinta minutos, enquanto a versão mais antiga atualmente conhecida dura apenas uma hora[8]. Em sua passagem pelo tempo, *Descobrimento do Brasil* perdeu alguns de seus trechos, o que em grande

[7] Andrade (1945) aponta que Villa-Lobos fornecia datas erradas – entre 1910 e 1920 – para suas *Cirandas* e *Cirandinhas*. Peppercorn (2000) considera que, em 1917, suposta data de composição de *Uirapuru*, Villa-Lobos teria apenas composto o projeto para piano da obra, sendo que a partitura para orquestra dataria de 1934. A data de composição de *Uirapuru* também é questionada por Salles (2009), que observa que, uma vez que sua estreia é apenas em 1935, a obra deve ter sido escrita provavelmente nos anos 1930.

[8] Sobre a questão da redução do tempo do filme, ver Pereira (2008) e Jacques (2014), também para um levantamento das restaurações e intervenções possivelmente sofridas por *Descobrimento do Brasil*.

parte parece ter decorrido de intervenções posteriores do próprio Mauro, que deixou depoimentos afirmando que, em 1938, reduziria o filme para levá-lo ao Festival de Veneza (MAURO, 1977). Com isso, é possível que no momento de sua estreia houvesse em *Descobrimento do Brasil* outros trechos das peças constituintes das *Suítes* ou mesmo de outras obras, inéditas, escritas especificamente para o filme. Uma vez que, infelizmente, os trechos excluídos se perderam, não é possível conhecer a música que os acompanhava.

Som e imagem na constituição da narrativa audiovisual

Tratarei agora da poética audiovisual constituída por Villa-Lobos e Humberto Mauro em *Descobrimento do Brasil*, ou seja, de como as obras selecionadas, compostas e gravadas por Villa-Lobos são incorporadas ao filme. Como já disse, percebo que *Descobrimento do Brasil* não segue o paradigma do cinema clássico hollywoodiano. Certamente que Mauro dialoga com esse cinema, mas também com outras formas de expressão audiovisual que na época estavam sendo discutidas. Com isso, buscarei destacar como, em *Descobrimento do Brasil*, a música é engajada, sobretudo, no sentido da constituição de sequencialidade para os planos de imagem e, dessa forma, de unidades narrativas.

A distinção entre o cinema silencioso e o cinema sonoro é problemática, pois desde seus primórdios, em fins do século XIX, o cinema é marcado por experimentações com som e música, sendo utilizadas orquestras ou pianistas – tanto nas salas de espera quanto nas de projeção –, cantores ou atores dubladores escondidos atrás da tela, ruídos e efeitos acompanhando as imagens (ABEL; ALTMAN, 2001). Da mesma forma, datam da época das primeiras projeções cinematográficas experimentos com máquinas que objetivavam a sincronização entre som e imagem, a exemplo do Kinetophone, de Edison, lançado em 1895 (GOMERY, 1985).

Contudo, a historiografia situa no final da década de 1920 a emergência da forma de arte particular, constituída enquanto unicidade de som e imagem, que se convencionou chamar de cinema sonoro. Nessa época, finalmente, há investimento dos produtores de filmes em máquinas de sincronização de som e imagem, tais como o Vitaphone e o Movietone. Então, emergem diferentes concepções sobre a função do som em relação à imagem e uma infinidade de poéticas, entre elas aquela que se tornará mais difundida, compreendida como cinema clássico hollywoodiano. Trata-se de um campo discursivo constituído entre as décadas de 1930 e 1940, configurado por uma multiplicidade de convenções incluindo modelos de duração dos filmes e a organização de sua narrativa por meio da edição, gravação, montagem e mixagem de som e imagem (GORBMAN, 1987). No cinema clássico hollywoodiano a música é pensada em termos secundários, de acompanhamento e ilustração, a inteligibilidade do filme dependendo da hierarquia dos elementos sonoros na ordem: voz, ruído e música.

No cinema hollywoodiano a música organiza-se a partir de duas principais tendências. Na primeira, constitui o estado de espírito (*mood*) de uma cena. Com isso, estabelece-se um repertório de associações no qual para cada tipo de situação há um tipo de música (CARRASCO, 2003). Ligada a essa primeira tendência está a recuperação da noção de *Leitmotiv*, procedimento notadamente desenvolvido pelo compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), no qual cada personagem ou motivo é caracterizado por um tema musical. Na segunda tendência de utilização do som no cinema clássico, a música articula-se com detalhes da imagem. Um exemplo paradigmático desse tipo de utilização é o procedimento que se popularizou como *mickey-mousing*

– por ser típico dos desenhos de Walt Disney –, no qual a música segue imitando o movimento da cena, respondendo às reações dos personagens (CHION, 2004. GORBMAN, 1987).

Contudo, mesmo em Hollywood, emergem questionamentos sobre as técnicas de sonorização e debates sobre a utilização do som. Charlie Chaplin continua a fazer filmes sem diálogos quando a era do cinema falado já está totalmente estabelecida, defendendo uma concepção de cinema enquanto arte essencialmente pantomímica (HUFF, 1972). Na Europa, a transição para o sonoro também é marcada por reticências acerca da utilização de diálogos. Na França, René Clair defende o que concebe como "cinema puro", no qual predomina o elemento visual (KNIGHT, 1985). Partindo da diferenciação entre o filme falado e o filme sonoro, propõe a utilização assincrônica do som, segundo a qual não precisaríamos ouvir o que vemos na tela (CLAIR, 1985). No cinema soviético, Eisenstein defende que o som deve estar em contraste com a imagem, sendo utilizado de forma não sincronizada, assim consistindo em um elemento poderoso da montagem, que potencializa seu desenvolvimento e seu aperfeiçoamento, uma vez que o contraste entre som e imagem pode constituir níveis sutis e profundos de significação (EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEXANDROV, 2002).

Também no Brasil, o cinema falado não é imediatamente aceito por todos. A oposição é fortemente assumida pela publicação *O Fan*, do Chaplin Club (FELICE, 2012)[9]. Ela emerge ligada à ideia de que a essência do cinema consistiria na narratividade da imagem e no conceito de fotogenia, segundo o qual determinadas características do objeto só poderiam ser aferidas por sua impressão na película. Assim, considera-se que os diálogos descentralizariam a narrativa imagética. O próprio Mauro manifesta-se, em 1932, em palestra na Rádio Sociedade (Rio de Janeiro), considerando o cinema silencioso como o "cinema puro" e "verdadeiro" e suas técnicas de subentendimento como sua forma de expressão mais essencial (MAURO, 1932 apud MORAIS, 1942: 8)[10].

Com isso, note-se como a predominância da música em *Descobrimento do Brasil* seguiria padrões de acompanhamento musical típicos do cinema silencioso, apontando para uma estratégia poético-narrativa intimamente ligada àquela considerada por Mauro como própria ao "cinema puro", ao mesmo tempo também se relacionando a outros modos de emprego do som que não os diálogos. Percebo, nesse sentido, uma forte relação entre *Descobrimento do Brasil* e os experimentos com som que vinham sendo realizados por Eisenstein. Mauro chega mesmo a anteceder o cineasta soviético em um dos aspectos que na literatura é tratado como uma de suas inovações, qual seja, trazer um compositor erudito – no caso, Sergei Prokofiev – para trabalhar consigo já no início do processo de produção do filme *Alexander Nevsky*, de 1938 (BUHLER; NEUMAYER; DEEMER, 2010).

Já em 1936, nas primeiras etapas de produção, Villa-Lobos é engajado em *Descobrimento do Brasil*[11]. Além disso, malgrado a crítica de Eisenstein ao cinema sincronizado e apesar da riqueza de música de *Alexander Nevsky*, há em *Descobrimento do Brasil* muito mais música e menos falas. Villa-Lobos não apenas compõe a trilha musical, mas participa do trabalho de sonoplastia do filme. Isso é narrado em depoimento deixado por Mauro, que descreve as experimentações de Villa-Lobos

[9] O Chaplin-Club foi um cineclube fundado no Rio de Janeiro, em 1928, por jovens universitários que buscavam exercer a crítica cinematográfica (FELICE, 2012).
[10] A relação de *Descobrimento do Brasil* com o cinema silencioso e a predileção de Mauro por esse cinema também são observadas por Pereira (2008).
[11] Sobre a fase de produção de *Descobrimento do Brasil*, ver Morettin (2001), Heffner (1997) e Jacques (2014).

durante a construção do som da cena na qual uma grande árvore é cortada para a confecção da cruz para a celebração da *1ª Missa*. Nesse depoimento, Mauro também conta como, finalmente, ele mesmo inventaria o som da queda da árvore, utilizando grãos de feijão ou milho e um violão.

> Ficaram meio desequilibrados inventando barulho. O maestro esfregava o violão na parede. Aquele jequitibá, eu levei uma máquina com som pra lá. [...] Acabei descobrindo que jogando feijão ou milho no fundo da guitarra do João dos Santos[12], e botei uma folha de zinco lá, fazendo o sujeito mexer (MAURO, 1972: 10-11).

Villa-Lobos parece trabalhar em seu projeto musical para o filme em diálogo com Mauro, mas de forma paralela às filmagens, não participando – ou pouco participando – diretamente do processo de montagem de som e imagem. Concluo isso tendo em vista o texto transcrito acima (VILLA-LOBOS, 1937c), publicado enquanto depoimento de Villa-Lobos no *Jornal do Commercio* (VILLA-LOBOS, 1937f: 11). A maioria dos trechos musicais a que Villa-Lobos se refere nesse texto não diz respeito a trechos específicos do filme, mas ao que o compositor chama de "estados de alma", ou seja, situações subjetivas dos personagens da narrativa, que talvez possam ser inferidas pelos expectadores, mas que não são mostradas diretamente em cena, tais como a "lembrança das festas campestres da sua terra", a que se refere a peça *Alegria*; ou a hipótese da presença de mouros na tripulação, a que se refere *Impressão Moura* (VILLA-LOBOS, 1937c: I).

Os trechos que Villa-Lobos afirma ter composto para elucidar esses "estados de alma" parecem ser apropriados por Mauro, no momento da montagem, de forma específica, sendo ressignificados quando colados às imagens. Assim, *Alegria* enfatiza a primeira aparição de Pedro Álvares Cabral, sendo também utilizada quando os marujos cerram as velas durante as diligências para encontrar o navio perdido de Vasco de Ataíde. *Impressão Moura* é ouvida no filme quando Cabral convoca um brinde após a sequência fílmica sobre o episódio da celebração da *Missa de Páscoa* nos navios portugueses. Mais adiante, após a visão de terra pela tripulação, a peça acompanha a localização da frota em um mapa – recurso utilizado por Mauro para ilustrar a viagem dos portugueses –, e os letreiros explicativos – estratégia narrativa de filmes silenciosos que também é incorporada por Mauro – que precedem a reunião na qual Cabral escolhe Nicolau Coelho para sondar a terra. O emprego no filme de *Festa nas Selvas*, que, conforme o depoimento do compositor, seria "o momento em que os navegantes descortinam terra" (VILLA-LOBOS, 1937c: I), conflui com seu projeto, uma vez que a peça é ouvida quando os marujos avistam plantas no mar, os primeiros sinais de terra. Contudo, o momento da visão da terra em si é acompanhado por *Cascavel*, peça a que Villa-Lobos não se refere em seu depoimento. *Adágio Sentimental*, que segundo o depoimento do compositor traduziria "a saudade que os fidalgos navegantes sentiam de sua gente" (VILLA-LOBOS, 1937f: 11), não é utilizada no filme. É interessante que, em seu depoimento no *Jornal do Commercio*, para divulgação do filme, às vésperas de seu lançamento, Villa-Lobos refira-se a essa peça, o que parece indicar que o compositor fundamenta-se em seu projeto para o filme, não tendo assistido ao resultado final da música antes da estreia. Contudo, a questão não deixa de remeter à possibilidade de que essa obra constasse nos trinta minutos de filme que se perderam.

[12] João dos Santos era o pai de Carmen Santos, diretora, atriz e proprietária da produtora de cinema Brasil Vita Filmes, uma das envolvidas nas filmagens de *Descobrimento do Brasil*.

Assim, articulando os termos de Lévi-Strauss (1989), Mauro atua como um *bricoleur* quando adapta a música de Villa-Lobos a seu filme, operando com um conjunto de materiais já previamente estabelecidos e definidos pelo compositor, mas que são organizados a partir de sua própria visão. Mauro recorta e cola à película as gravações realizadas por Villa-Lobos. Enquanto *bricoleur*, o cineasta trabalha com "os instrumentos que encontra à sua disposição", adaptando-os ao filme mesmo se não "especialmente concebidos para a operação na qual vão servir" e "se sua origem e sua forma são heterogêneas" (DERRIDA, 1971: 239). Percebo, contudo, que o cineasta opera sua montagem de som sempre tendo em vista a concepção de Villa-Lobos, uma vez que as partes que o compositor aponta ter concebido como dizendo respeito aos "estados de alma" dos portugueses durante sua viagem ali estão – apesar de que com exclusões e em momentos não previstos pelo compositor.

Em entrevista realizada por Carlos Roberto de Souza, na qual trata da concepção de *Procissão da Cruz*, Mauro deixou um interessante depoimento sobre a construção da música de *Descobrimento do Brasil*:

> HM: [...] tem uma porção de coisas ali que eu fiz por minha conta. Por exemplo, aquela procissão. Eu li que eles fizeram uma procissão. Então eu botei aquela cruz, uma espécie de marcha, ritmo e coisa.
> CR: Quando você fez isso a música não estava pronta?
> HM: Não.
> CR: E como é que você fez o ritmo?
> HM: Fiz ensaiando várias vezes, explicando tudo como é que devia.
> CR: E depois o Villa-Lobos viu o filme e aproveitou o ritmo.
> HM: Aproveitou e fez. Por exemplo, a travessia onde aparecia o oboé. Aquilo ali eu peguei um sujeito, arranjei uma gaita de foles [...]. Peguei o sujeito deitado, tocando, o pessoal olhando. A travessia foi uma pasmaceira medonha. Não aconteceu nada. Calmaria (MAURO, 1977).

"Aproveitou e fez": é assim que o cineasta refere-se ao trabalho de Villa-Lobos não apenas na peça *Procissão da Cruz*, mas em *A Gaita de Fole*, indicando que o compositor assistiria a suas imagens antes de compor a música. Note-se nesse sentido como tanto *Procissão da Cruz,* quanto *Primeira Missa no Brasil*, constam no filme de seu início ao fim, conforme escritas por Villa-Lobos e sem cortes[13]. Isso indica que, se por um lado há trechos de música concebida por Villa-Lobos como inspirada em "estados de alma", recuperada, recortada e colada às imagens por Mauro, durante a montagem, *A Gaita de Fole*, *Procissão da Cruz* e *Primeira Missa no Brasil* foram compostas para sequências bem determinadas e estabelecidas. Com isso, Máximo (2003) parece estar enganado em sua consideração de que Villa-Lobos não teria assistido às imagens e não se preocuparia com o tempo de música relativo a cada segmento de filme.

Depreende-se do depoimento de Mauro, transcrito acima, que Villa-Lobos teria aproveitado o ritmo da cena da procissão da cruz. Além da articulação entre o som e o

[13] Não encontrei as partituras da *Primeira Missa no Brasil* utilizada no filme, mas, em decorrência da forma com que é iniciada e de seu diminuindo no final, essa obra parece ter sido utilizada por Mauro de seu início ao seu fim.

movimento capturado pela câmera – ou seja, a relação da música de Villa-Lobos com a marcha da procissão –, o ritmo do filme aponta para a confecção de planos, ângulos e movimentos de câmera e para a duração dos planos (SADOUL, 1956). Com isso, conforme faz notar Chion (2004), o ritmo se constitui pela conjunção das imagens e do som, que pode acelerar ou desacelerar o tempo, tornando-o detalhado ou vago, imediato e concreto, ou flutuante, criando sua dinamicidade.

Com a ideia de ritmo, nos aproximamos da apropriação de Alfred Schütz (2007) da noção de duração de Bergson para tratar da característica da música de ter o tempo interno do sujeito – que não pode ser medido por metrônomos ou relógios – como sua própria possibilidade de existência. Para ilustrar a questão, Schütz propõe a experiência de escuta de um movimento lento e de um movimento rápido de uma sinfonia, considerando que mesmo que os dois movimentos durem a mesma quantidade de minutos, o ouvinte vivenciará duas dimensões temporais imensuráveis, incomparáveis e que não podem ser divididas em partes homogêneas. Assim, é na constituição da percepção temporal da narrativa fílmica, um tempo que igualmente não pode ser medido por minutos, tendo a ligação de seus elementos e sua continuidade constituída na própria experiência do expectador, que percebo o emprego da música em *Descobrimento do Brasil*. Percebo, no filme, a música como um vetor de organização temporal na construção de sequências e, com isso, do desdobramento da narrativa fílmica.

A importância da música na constituição da temporalidade no filme já pode ser acompanhada na sequência de abertura de *Descobrimento do Brasil*, quando ouvimos a peça incorporada às *Suítes* com o título de *Introdução*. Nessa sequência, acompanhamos acontecimentos simultâneos, que contextualizam a ação que se desenvolverá: imagens do mar e do globo terrestre, diversos planos das caravelas no mar de diferentes ângulos, tripulantes hasteando as velas, um mapa com a localização da frota no Oceano Atlântico e a imagem do sol se pondo no horizonte. A partir dessas imagens inferimos que é fim de tarde e que as caravelas navegam, não sendo constituída uma ordem de acontecimentos. Apenas o último plano da sequência, no qual vemos que o sol já se pôs no horizonte, articula a passagem do tempo fílmico. Contudo, apesar das mudanças nas imagens que nos levam a inferir a chegada da noite, a passagem do tempo e a constituição de uma nova unidade narrativa são anunciadas, sobretudo, pela mudança da música. Já não ouvimos *Introdução*, mas *A Gaita de Fole*. É a ruptura da música que demarca o fim do episódio narrado e o início de uma nova unidade narrativa.

Descobrimento do Brasil é constituído por processos de montagem e decupagem nos quais os planos consistem nas unidades básicas de edição, fragmentos de filmagem, que podem ser montados, invertidos, reduzidos ou suprimidos e que são organizados pelas sequências, as unidades narrativas. Assim, na montagem são relacionados elementos diferentes para produzir efeitos de causalidade, de paralelismo ou de comparação. Nesse processo de sequencialidade, o sentido constitui-se, em nossa percepção, a partir da confrontação do que é mostrado em um plano com o que foi mostrado no plano anterior e o que será mostrado no próximo plano[14]. Evidentemente que o plano tem profundidade, múltiplas significações, densidade, perspectiva, duração e pode ter movimento de câmera. Tudo que está na tela é relevante e tem uma implicação na compreensão do filme. Todavia, uma vez que o texto fílmico é composto pela

[14] A noção de sequência aqui exposta consiste em uma ferramenta analítica – articulada tanto por aqueles que realizaram o filme quanto por aqueles que pretendem compreendê-lo. Nesse sentido, a própria montagem consiste em um procedimento de análise (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010. XAVIER, 1984).

sucessão de planos, a narrativa sendo construída pela montagem, o sequenciamento tem um papel fundamental na constituição de seu sentido.

Em *Descobrimento do Brasil* é interessante notar que os trechos de música são utilizados tanto para demarcar as unidades narrativas – ao mesmo tempo organizando um conjunto díspar de imagens em uma unidade e constituindo rupturas no tecido fílmico – quanto para realizar pontes e ligações entre as unidades narrativas do filme[15]. Com isso, se por um lado a música é empregada de forma a criar a ideia de simultaneidade dentro de uma mesma sequência – como no caso da sequência de abertura do filme –, por outro lado, as mudanças na música desdobram a narrativa, permitindo o encadeamento de eventos, lugares, a constituição de um futuro e de um passado, um antes e um depois próprios à realidade fílmica, operando, com isso, não apenas a constituição de uma temporalidade linear, mas a passagem de um nível de compreensão – àquele do plano – a outro – àquele da sequência. Assim, a poética de *Descobrimento do Brasil* e o desdobramento de sua narrativa emergem a partir de uma dupla articulação entre reversibilidade e irreversibilidade, sincronia e diacronia, simultaneidade e sucessão. Chamo a atenção, com isso, para que, uma vez que essa dupla articulação é operada pela música, *Descobrimento do Brasil* possui um tempo musical.

Voltando à análise do filme, se *Introdução* constitui sua 1ª sequencia, a 2ª sequência fílmica é demarcada por *A Gaita de Fole*. Essa é uma das únicas passagens na qual Mauro serve-se de música diegética[16]. Vemos em cena um marujo que toca uma gaita de fole e temos a impressão de que o tema que ouvimos – apesar de seu acompanhamento orquestral fora de cena – é por ele executado. Na 3ª sequência do filme, mais uma vez, a passagem do tempo é demarcada pela música. *Introdução* é retomada por oficiais tocando trompetes, que despertam os marujos ao amanhecer. Nessa sequência vemos mais um dia de viagem. Em seguida, a interrupção da música e a retomada de outro trecho de *Introdução* demarcam a passagem para a 4ª sequência, na qual a frota avança em direção às terras a serem descobertas. Nessa sequência, contudo, a música é mais heterogênea, sendo intercalada por falas. Além de *Introdução*, também é utilizada *Impressão Moura*. No final da sequência, *Introdução* faz a ponte para a 5ª sequência, na qual perde-se o navio comandado por Vasco de Ataíde. Na 6ª sequência, constituída por *Alegria,* Cabral comanda diligências para encontrar o navio perdido. No final dessa sequência, mais uma vez Mauro recorre aos marujos tocando trompetes para demarcar o fim do dia. A 7ª é uma sequência noturna, também constituída por um trecho de *Introdução*.

Na 8ª sequência vemos a celebração da Missa de Páscoa. *Impressão Moura* constitui o final da sequência. A próxima sequência, agora noturna, é anunciada por *Canção do Marinheiro*. Na 9ª sequência, assistimos à noite em que Mestre João, astrônomo que acompanha a expedição de Cabral, encontra o Cruzeiro do Sul. Nessa sequência, é apresentado o degredado Afonso Ribeiro que, conforme o relato de Caminha (2000), será deixado no Brasil. Sua aparição é sublinhada pela

[15] Conforme Gorbman (1987), a utilização da música para demarcar unidade ou ruptura de sequência seria um procedimento comum no cinema clássico hollywoodiano, o que aponta para o conhecimento de Mauro das formas narrativas típicas desse cinema e para sua apropriação desse cinema na elaboração de *Descobrimento do Brasil*.

[16] Na literatura sobre cinema, a oposição entre música diegética e não diegética diz respeito à utilização da música dentro ou fora de cena. Tendo em vista a noção de *diegesis* como o "mundo da estória" (GORBMAN, 1987: 3), a música diegética procederia de uma fonte situada no lugar e tempo da ação – como um rádio, ou um instrumentista –, enquanto a não diegética acompanha a ação sem nenhuma justificativa visual (CHION, 2004. CARRASCO, 2003. BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010).

mudança na música de *Canção do Marinheiro* para outro trecho de *Introdução*. Note-se aqui como essa já é a segunda vez no filme em que Mauro se serve da música para sublinhar a aparição de um personagem. Assim, apesar de não utilizar diretamente a técnica do *Leitmotiv*, Mauro não deixa de explorar as características da música para descrever seus personagens. Para Cabral, *Alegria*, uma obra vibrante, movida, de andamento razoavelmente rápido e tonalidade maior, elementos a que, com frequência – porém não obrigatoriamente -, compositores da tradição hollywoodiana de música para cinema recorrem para caracterizar cenas ou personagens alegres, extrovertidos ou vitoriosos. Para o degredado, um trecho de *Introdução* obscuro, em movimento mais lento e em tonalidade menor, elementos que, nessa tradição, apesar de não necessariamente, são frequentemente utilizados para constituir caráteres tristes, obscuros ou misteriosos

Na 10ª sequência, encontram-se os primeiros sinais de terra. *Festa nas Selvas* anuncia a chegada do dia e o início de mais uma unidade narrativa. Mais uma vez a mudança na música anuncia a mudança para a 11ª sequência, agora é noite. Já não ouvimos *Festa nas Selvas*, mas um trecho de obra não identificada para orquestra. Novamente, a mudança de música para *Cascavel* constitui a passagem para a 12ª sequência, quando é novamente dia e a terra é avistada. Na 13ª sequência, Caminha se depara com Frei Henrique, mestre religioso que integra a expedição, rezando na Cabine de Cabral. A passagem para essa sequência também é constituída pela ruptura na música e a utilização de um trecho de *Introdução* lento e de caráter diferente de *Cascavel*, que é rápida e vibrante. A mudança de música, para *Impressão Moura*, introduz mais uma ruptura, articulando mais uma unidade narrativa, a 14ª sequência. Nessa sequência, segundo os letreiros, as caravelas ancorariam.

Inicia-se, então, a segunda grande parte do filme, quando ocorre o encontro dos portugueses com os índios. É também a música um fator central para a constituição enquanto unidade narrativa da 15ª sequência de planos. Nessa sequência os portugueses fazem seus primeiros contatos com os índios. É aqui empregado um trecho de música para orquestra, cuja obra de procedência não identifiquei. Na 16ª sequência, dois índios são trazidos ao navio de Cabral. A aparição desses dois indígenas é sublinhada pela entrada de *Nonetto*. Note-se como o emprego de *Nonetto* – que é composta na fase da vida de Villa-Lobos em que ele dialoga intensamente com os modernistas e se apropria do primitivismo – também aponta para uma caracterização musical dos personagens.

Na 17ª sequência, dois índios trazidos a bordo encontram-se com Cabral e sua tripulação. A sequência é constituída por *Teirú*. No final da sequência é introduzido um trecho de *Introdução*, cujo corte marca a mudança para a 18ª sequência. É então inserido um trecho de música para gaita. Os navios avançam para seu próximo ancoradouro, e os portugueses preparam-se para ir à terra. Na 19ª sequência, o encontro dos portugueses com os índios é caracterizado por *Iara*. Na 20ª sequência, os índios carregam para os batéis portugueses barris com água. A 21ª sequência diz respeito ao trecho, descrito na *Carta de Caminha* (CAMINHA, 2000), em que os índios dançam com o tripulante Diogo Dias. Essa sequência é constituída por trechos de *Ualalôcê* e de *Nonetto*.

Na 22ª sequência, os portugueses cortam lenha para fazer a cruz. O som do trecho é confuso, parecendo haver sobreposição entre os efeitos de madeira sendo abatida, *Nonetto* e uma terceira música. Todavia, mais uma vez, são mudanças no som que indicam a passagem para a próxima unidade narrativa. Na 23ª sequência, o chamado de um índio aos outros para a procissão da cruz é intercalado a *Iara*, a sequência sendo finalizada por um trecho de *Teirú*. A música também anuncia a mudança de unidade narrativa para a 24ª sequência, que consiste naquela da

Procissão da Cruz. Na 25ª sequência, ouvimos um trecho de música para coro – cuja peça de procedência não pude identificar – quando a cruz para a celebração da missa é plantada. Em seguida, ouvimos o *Choros nº3*. No momento de celebração da missa, ouvimos *Primeira Missa no Brasil*. A 26ª sequência é constituída pela leitura da Carta por Caminha. Na 27ª sequência, última do filme, os portugueses partem. Um tema de sopros semelhante ao de *Introdução* – mas em Láb maior, enquanto o tema da *Introdução* está em Si maior – é retomado de forma a remeter ao restabelecimento da ordem e fim do episódio narrado. Após esse tema, ouvimos o trecho final de *Choros nº3*, que coincide com o fim do filme.

Considerações finais

A bricolagem operada por Mauro na montagem e construção do som de *Descobrimento do Brasil* parece relacionar-se intimamente ao próprio processo de criação musical de Villa-Lobos, que constantemente retomava temas e ideias musicais, que recebiam novas roupagens e instrumentações e se transformavam respondendo a diferentes contextos e ao desdobramento de seu estilo composicional. Villa-Lobos construiu muitas de suas obras a partir de um jogo de recombinações de elementos previamente concebidos, recolhendo ou conservando elementos "em função do princípio de que 'isso sempre pode servir'", seus temas e ideais musicais consistindo em "um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais" (LÉVI-STRAUSS, 1989: 33).

Com isso, note-se como a elaboração por Villa-Lobos das quatro *Suítes do Descobrimento do Brasil* consiste em uma recriação da narrativa musical da Descoberta do Brasil constituída no filme. Nessa recriação – que talvez tenha se estendido mesmo até a estreia das *Suítes* na íntegra, na década de 1950 –, o compositor incorpora extratos da música do filme, mas também descarta e insere partes. Muda a instrumentação, desenvolve temas e insere novas ideias. Todavia, o diálogo com Humberto Mauro nunca deixa de reverberar na elaboração das *Suítes*, o que fica claro com relação à *4ª Suíte*. Em sua exegese, Villa-Lobos afirma ter escrito o movimento *Procissão da Cruz* para "o momento em que é transportado o grande Jequitibá com que se fez a Cruz para a 1ª Missa no Brasil" (1937c: 11). Ora, essa passagem não consta na *Carta de Caminha* (CAMINHA, 2000), na qual o compositor afirma ter baseado a construção de sua obra. Tanto a inserção da derrubada do jequitibá quanto o momento em que é transportada a cruz consistem em invenção de Mauro (MAURO, 1977). No que diz respeito a *Primeira Missa no Brasil*, Villa-Lobos recupera em seu texto palavras e mesmo expressões inteiras em nheengatu que são utilizadas no filme como falas dos personagens indígenas: *catu*, *puranga*, *puxi*, *inti maha*, *ixe ce repoci*, das que pude identificar (MAURO, 1937).

Com isso, finalizo esse texto chamando a atenção para como as expectativas acerca da audição das *Suítes do Descobrimento do Brasil* como trilha musical do filme de Mauro e também com relação à utilização da música nos moldes do cinema hollywoodiano, que a partir de então passa a constituir-se como *mainstream* das poéticas audiovisuais, por vezes, leva-nos à surdez com relação ao que de fato é apresentado pelo filme e à música que lá está. Essa música certamente suscita questões interessantes no que diz respeito à produção de dados históricos sobre a construção do filme e sobre sua historicidade e passagem pelo tempo. Note-se, nesse sentido, que estão no filme trechos de obras não identificadas e não catalogadas, que atravessam o tempo tendo nele seu único suporte. Como disse acima, esses são dois trechos de obra para orquestra,

o primeiro deles inserido na sequência noturna na qual alguns tripulantes circulam pela caravela, por volta do 18º minuto de filme, o segundo, inserido no momento em que os portugueses aportam pela primeira vez em terras brasileiras, por volta do 24º minuto de filme; um terceiro trecho de música para gaita de boca, inserido no momento de um letreiro explicativo, por volta do 35º minuto de filme; e um quarto trecho de música para coro, inserido no momento em que a cruz é erguida, por volta do 52º minuto de filme.

Dediquei parte considerável de minha pesquisa à tentativa de identificação dessas obras. Escutei todas as obras de Villa-Lobos orquestrais e para coro disponibilizadas pelo Museu Villa-Lobos e não as encontrei. Para harmônica de boca, segundo o catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), o compositor teria produzido apenas um concerto, o trecho do filme não fazendo parte dele. Também procurei os trechos em todas as partituras de obras orquestrais e em grande quantidade de partituras de obras para coro de Villa-Lobos disponíveis no Museu Villa-Lobos e na Biblioteca Nacional, comparei-as inclusive com fragmentos de obras não identificados arquivados pelo Museu Villa-Lobos e nada encontrei[17]. Muito provavelmente, esses trechos de música foram escritos por Villa-Lobos especialmente para o filme. Note-se a particularidade da questão, pois se a tradição de composição musical a que se liga Villa-Lobos tem na partitura sua forma por excelência de registro e difusão, aqui não há partitura, mas som gravado em película cinematográfica. É muito curioso que essas obras tenham circulado no filme durante tantas décadas sem serem notadas[18].

A questão aponta não só para as considerações de Menezes Bastos (2013) sobre o emprego do registro fonográfico na construção epistemológica do outro longínquo, "exótico" e "exacústico", mas também para seu tratamento enquanto "inadequada como objeto" de estudos musicológicos que têm a partitura como "centro do seu campo de investigações" (MENEZES BASTOS, 2013: 41). Tendo em vista os trechos musicais aqui em questão, note-se como, ao mesmo tempo em que eles estão explícitos e acessíveis em todas as exibições do filme, eles são ignorados, tendo sido quase descartados pela última restauração sofrida pelo filme e realizada com o intuito de sua preservação no tempo.

Referências

ABEL, Richard; ALTMAN, Rick. Introduction. In: ABEL, Richard; ALTMAN, Rick (Eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. xi- xvi.

ANDRADE, Mário, Mundo Musical. *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 jan. 1945, p. 7.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Descobrimento do Brasil. In: VILLA-LOBOS. Heitor Villa-Lobos (compositor). São Bernardo do Campo: Angel, 1965. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. CBX 241/242. Série Brasiliana. Texto no encarte do disco.

[17] Para identificar esses trechos de obras, também busquei ajuda de estudiosos de Villa-Lobos mais experientes. Transformei-os em arquivos sonoros e os enviei a Marcelo Rodolfo, funcionário do Museu Villa-Lobos – que me foi recomendado por diversas pessoas para me auxiliar, inclusive por Turíbio Santos, ex-diretor do Museu Villa-Lobos – que também não conseguiu identificá-los, repassando-os a Roberto Duarte, Maestro que regeu várias obras de Villa-Lobos, que também não identificou as obras.

[18] Não encontrei nenhuma pesquisa sobre a relação de Villa-Lobos com as técnicas de registro de som, busquei em minha tese (JACQUES, 2014) sistematizar o material que encontrei sobre o assunto e concluí que, muito provavelmente, a experiência com o filme de Mauro foi a primeira de Villa-Lobos com o universo da gravação de sons.

BARBOSA RODRIGUES, João. *Poranduba Amazonense ou Kochiyma-Uara Porandub*. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1890.

BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. *Hearing the Movies:* Music and Sound in Film History. Nova York: Oxford University, 2010.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta para D. Manoel. In: GARCIA, J. M. (Org.). *O Descobrimento do Brasil nos textos de 1500 a 1571*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 18-34.

CARRASCO, Ney. *Syghronos:* a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.

CHION, Michel. *L'audio-vision:* son et image au cinéma. 2. ed. Lassay-les-Châteaux: Nathan, 2004.

CLAIR, René. The Art of Sound. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Eds.). *Film Sound*: Theory and Practice. New York: Columbia University, 1985. p. 92-95.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DUARTE, Roberto. A partitura. In: *Restauração*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 7-8.

EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovich; ALEXANDROV, Grigori Vasilyevich Declaração. In: EISENSTEIN, S. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 225-227.

FELICE, Fabrício. *"A Apoteose da Imagem"*: cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Programa de Pós-graduação em Imagem em Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

GOMERY, Douglas. The Coming of Sound: Technological Change in American Film Industry. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Eds.). *Film Sound*: Theory and Practice. Nova York: Columbia University, 1985. p. 5-24.

GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*: Narrative Film Music. Londres: BFI Publishing; Indiana University Press; Bloomington & Indianapolis, 1987.

HEFFNER, Hernani. Notas sobre O descobrimento do Brasil de Humberto Mauro. In: *Restauração.* Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 16-19.

HUFF, Theodore. *Charlie Chaplin*. Nova York: Arno Press, 1972.

JACQUES, Tatyana de Alencar Jacques. *O "Descobrimento do Brasil" (1937*): Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

_____. As Suítes do *Descobrimento do Brasil* e a música do filme de Humberto Mauro: notas sobre o processo de criação de Villa-Lobos. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 26., 2016, Belo Horizonte. *Anais*..., Belo Horizonte, 2016. p. 1-8. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/3978>. Acesso em: 8 fev. 2018.

KNIGHT, Arthur. The Movies Learn to Talk: Ernst Lubitsch, René Clair, and Roulen Mamoulian. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Eds.). *Film Sound:* Theory and Practice. Nova York: Columbia University, 1985. p. 213-220.

LÉRY, Jean de. Viagem à terra do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

MAURO, Humberto. *Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Films, 1937. DVD, 62min, sonoro, preto e branco.

_____. Conversa com Humberto Mauro. Rio de Janeiro, 1972. Cinemateca do MAM, Pasta Humberto Mauro. Transcrição manuscrita de entrevista concedida a Miguel Borges, Alex Viany, David Neves Cosme e Alves Neto. 20p.

_____. Conversa com Humberto Mauro. Volta Grande, 10 mar. 1974. Cinemateca do MAM, Pasta Humberto Mauro. Transcrição manuscrita de entrevista concedida a Alex Viany. 19p.

_____. Entrevista realizada por Carlos Roberto de Souza. Volta Grande, 1977. Arquivo pessoal de Carlos Roberto de Souza. Transcrição manuscrita digitalizada. 4p.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos:* compositor brasileiro. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1989.

MÁXIMO, João. *A música do cinema:* os cem primeiros anos. v. 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Festa da Jaguatirica*: uma partitura crítico interpretativa. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

MORAIS, Vinícius, Vinícius de Morais transcreve hoje, a propósito do debate sobre cinema silencioso e sonoro, um interessante pronunciamento do diretor Humberto Mauro, escrito em 1932. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1942, p. 8.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos*: observações músico-analíticas e considerações históricas. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MOREIRA, Gabriel Ferrão; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Nozani-ná e o elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos dos anos 20. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...*, São Paulo, 2010. p. 910-914. CD-Rom.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica*: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Rio de Janeiro: MEC/ DAC, 1972.

MURICY, Andrade, Pelo mundo da música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1937, p.7.

NÓBREGA, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

NUNES, Mário, O Descobrimento do Brasil: produção brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1937, p.15.

O DESCOBRIMENTO do Brasil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1937, segunda seção, p. 14.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos:* biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PEREIRA, Carlos Eduardo. *A música no cinema sonoro brasileiro na década de 1930*: nacionalismo, música popular e identidade cultural. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos:* processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

RODRIGUES, Aryon D. As línguas gerais sul-americanas. *Papia*, São Paulo, v.4, n.2, p. 6-18, 1996.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Rondônia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

SADOUL, Georges. *O cinema*: sua arte, sua técnica, sua economia. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

SCHÜTZ, Alfred. Faire de la musique ensemble: une étude de la relation sociale. In: *Écrits sur la musique 1924-1956*. Paris: MF, 2007. p.112-139.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Três Poemas Indígenas*. Paris: Max Eschig, 1929. Partitura.

_____. *1ª Suíte do Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro, 1937a. Museu Villa-Lobos, pasta 76.1. Partitura manuscrita. 106p.

_____. *2ª Suíte do Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro 1937b. Museu Villa-Lobos, pasta 76.1.6. Partitura manuscrita. 76p.

_____. *3ª Suíte do Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro, 1937c. Museu Villa-Lobos, pasta 76.1.10. Partitura manuscrita. 119p.

_____. *4ª Suíte do Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro, 1937d. Museu Villa-Lobos, pasta 76.1.12. Partitura manuscrita. 152p.

_____. *A Procissão da Cruz do Filme Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro, 1937e. Museu Villa-Lobos, pasta 76.1. Partitura manuscrita. 4p.

_____. O filme Descobrimento do Brasil, com música de Villa-Lobos. Entrevista concedida por Villa-Lobos. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1937f, p. 11.

_____. *Canção do Marinheiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1950. Partitura.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Tatyana de Alencar Jacques possui Graduação e Pós-Doutorado em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É Mestre e Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É pesquisadora do Núcleo de Estudos de Arte, Cultura e Sociedade da América Latina e Caribe (MUSA/UFSC), e do Grupo de Pesquisa em Música Cultura e Sociedade (MusiCS/UDESC). Desenvolve pesquisas sobre som, imagem e imaginário, som no cinema, fonografia e técnicas de inscrição do som, música rock no Brasil e história da música e do cinema no Brasil. Entre seus principais trabalhos estão o artigo *Le bruit de Dionysos* (Sociétés, Paris, v.104); o verbete *Rock* (In: Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Londres: Bloomsbury, 2014); e o capítulo de livro *O filme 'O Descobrimento do Brasil' (1937), de Humberto Mauro, e seus meios* (In: Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica. Florianópolis: UFSC, 2014). taty.aj@gmail.com