

**“Utopias brasilienses” en la música vocal preexistente del documental  
*Brasília: contradições de uma cidade nova*\***

**“Brazilian Utopias” in the pre-existing music of the documentary *Brasília: contradições de uma cidade nova***

**Ivette Céspedes Gómez**

Universidad Federal de Rio de Janeiro

[ivette.janet@gmail.com](mailto:ivette.janet@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7933-7698>

**RESUMEN**

El documental *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), del *cinema novista* Joaquim Pedro de Andrade, fue uno de los materiales que emprendió la cartografía poética y crítica de la recién inaugurada capital de Brasil. En este artículo, se pretende demostrar cómo el realizador y su equipo reforzaron el cuestionamiento a las “utopías brasilienses” valiéndose de la música preexistente. Para ello, se analiza la música vocal preexistente a partir de tres ejes principales: la monumentalidad de *Invocação em defesa da patria*, de Heitor Villa-Lobos, como irónica exageración de la “alegoría a la patria”; la desilusión avisada en el cantar amateur de *A banda*, de Chico Buarque; y la propuesta de una “utopía de la resistencia” en la interpretación *Viramundo*, de Maria Bethânia. Las músicas preexistentes completan el gesto crítico a la utopía modernista brasiliense que falsificó la vida real de esta ciudad escindida entre el “plano piloto” y las “ciudades satélites”.

**Palabras clave:** cinema novo, cine documental, música de Brasil, músicas preexistentes en el audiovisual, historia.

---

\* Agradezco a la profesora Luiza Alvim y al profesor Victor Guimarães por sus valiosos debates sobre el Cine Brasileño Moderno. Este artículo es resultado de sus empeños por valorizar el cine y su sonoridad en los momentos más críticos de la pandemia en Brasil en los años 2020 y 2021.



“UTOPIAS BRASILIENSES” EN LA MÚSICA VOCAL PREEXISTENTE DEL DOCUMENTAL BRASÍLIA:  
CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA

## ABSTRACT

The documentary *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), by Joaquim Pedro de Andrade, is a poetic and critical cartography of the recently established capital of Brazil. This article aims to demonstrate how the director reinforced the questioning of the “Brazilian utopias” using pre-existing music. The pre-existing vocal music is analyzed from three main axes: the monumentality of *Invocação em defesa da pátria* by Heitor Villa-Lobos, as an ironic exaggeration of the “allegory to the homeland”; the disappointment noted in the amateur singing of *A banda* by Chico Buarque; and the proposal of an “utopia of resistance” in the interpretation of *Viramundo* by Maria Bethânia. The pre-existing musics complete the critical gesture to the “Brasília’s modernist utopia” that falsified the real life of this city divided between the “pilot plane” and the “satellite cities”.

**Key Words:** Cinema Novo, Documentary, Brazilian Music, Pre-existing Music in the audiovisual, history.

Céspedes Gómez, I. (2022). “Utopias brasilienses” en la música vocal preexistente del documental Brasília: contradições de uma cidade nova. *Cuadernos de Investigación Musical*, (15, extraordinario), pp. 46-57.

## 1. INTRODUCCIÓN

La fundación de Brasilia en 1960 no solo impactó la reconfiguración político-económica y geográfica de Brasil. La nueva capital también significó un espacio paradigmático de reflexión artística sobre los rumbos de la nación brasileña y sus problemas. Entre las realizaciones que emprendieron su cartografía poética y crítica se destaca el documental *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967) de Joaquim Pedro de Andrade.

El filme presenta las dos caras de la “nueva ciudad”. Por un lado, la Brasília planificada como una utopía urbana moderna en la que habitarían de forma muy próxima todos los estratos sociales. Pero por otro, “la esperada construcción de un espacio social heterogéneo”, en el “Plano Piloto”, cedió a la exclusividad territorial en beneficio de la administración del estado, “fundando así una contradicción respecto de lo establecido en el plan original” (Capasso y Urtubey, 2017, p. 69).

La exploración del proyecto frustrado de esa “utopía brasiliense” acontece en la segunda parte del documental, cuando las imágenes nos adentran en las denominadas “ciudades satélites”. Como explican Verónica Capasso y Federico Urtubey (2017, p. 68), así se denominaban los “conjuntos urbanos y semi-urbanos que se situaron en las afueras del plan piloto”, en los cuales habitaban los retirantes, denominación de los migrantes – principalmente del Noroeste del país– responsables de la construcción de Brasília. El crítico

## IVETTE CÉSPEDES GÓMEZ

de cine, exprofesor de la Universidad de Brasilia (UnB) y colaborador en la creación del guion, Jean Claude Bernardet, afirmó: “los comentarios sobre las ciudades-satélites o ciudades-dormitorio y otros fragmentos del filme no dejaron espacio para las utopías brasilienses” (Bernardet, 2004).

De forma abierta, el director y su equipo de realización se empeñaron en llevar a la pantalla las contradicciones que, aún hoy, fraccionan la nueva capital. El presente artículo pretende demostrar cómo en el documental se cuestionan las “utopías brasilienses” a través del uso de la música, en especial de la música vocal preexistente, cuya carga histórica y estrecha relación con el contexto brasileño serán aspectos subrayados en el artículo. Estos materiales cantados permitirán realizar una triangulación entre su componente textual, su sonoridad y las imágenes para profundizar en los sentidos del audiovisual. Además de las piezas *A banda* de Chico Buarque, *Viramundo* de Gilberto Gil e *Invocação em defesa da patria* de Heitor Villa-Lobos, es importante mencionar la presencia de una obra instrumental, la versión orquestal de *Ginnopédie 1*, de Erick Satie, compuesta por Claude Debussy y cuya función será abordada en el trabajo.

El documental fue patrocinado por la reconocida fábrica de máquinas de escribir Olivetti. Los patrocinadores pretendían darle promoción a su incursión comercial en Brasilia con este material. Pero el filme de Joaquim Pedro, en especial la parte dedicada a las ciudades satélites, no se correspondió con el tono institucional requerido. Después de las fuertes críticas por parte del patrocinador, el documental fue retirado por el propio Joaquim Pedro, evitando así posibles represalias del departamento de censura. No fue hasta décadas recientes cuando toda su obra fue restaurada y difundida.

En la conformación del guion de *Brasília...* es notable la cualidad poética y la consecuente elaboración literaria. Además de la información que muestran los créditos referentes al guion –donde se registran los nombres de Andrade, Bernardet y del arquitecto Luís Saia–, la producción también contó con la colaboración de Oscar Niemeyer y Lúcio Costa. En una reflexión sobre el impacto de convocar a esos interlocutores para crear de forma colectiva el texto guía, Melo apuntó:

Na escolha de cada escritor, leva-se em consideração não apenas a autoridade que o mesmo tem sobre o assunto, mas a sua capacidade de exercer sobre o tema uma reflexão crítica. O jornalismo, a crônica cinematográfica, o manifesto político, o ensaio crítico-literário atendem ao olhar sofisticado de Joaquim Pedro (Melo, 2006)

El narrador, en su función de “voz del dueño” –a decir de Bernardet un rasgo característico de los documentales que muestran una construcción sociológica– está presente con toda suntuosidad en la voz de Ferreira Gullar. El reconocido crítico de arte y poeta fue una presencia muy recurrente dentro del *cinema novo*, y en especial en otras producciones de Joaquim Pedro como *Linguagem da Persuasão* y *O Aleijadinho*.

“UTOPIAS BRASILIENSES” EN LA MÚSICA VOCAL PREEXISTENTE DEL DOCUMENTAL BRASÍLIA:  
CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA

Brasília fue un nuevo proyecto que no solo impactó en el funcionamiento y la distribución geo-político-administrativa del país, sino que configuró un nuevo lugar en el imaginario colectivo. Por ello los registros de sus obras y la circulación de esas imágenes como propaganda fueron dispositivos de representación valiosos en la generación de expectativas sobre la ciudad.

Brasília, de fato, suscitou diversos registros que ajudaram a erigir a imagem suntuosa de um ‘novo país moderno’. A fotografia e o cinema desempenharam papel crucial nessa documentação visual, funcionando inevitavelmente como propagandas de suas largas avenidas a representarem todo um espírito ansioso por progresso. (Silva, 2019, p. 167)

Como se ha referenciado, el documental analizado fue censurado y no fue distribuido. A pesar del inicio monumental y consecuente con las expectativas fundacionales de la ciudad, el director construye, a partir del contraste visual y sonoro, su crítica a todo el mecanismo de explotación y desigualdad engendrado por ese proyecto. Esas múltiples estrategias críticas en las cuales la música jugó un rol clave no tuvieron la oportunidad de ser recibidas en la época de su realización.

## 2. HEITOR VILLA-LOBOS: EL SONIDO DE LAS “UTOPIAS BRASILIENSES”

El documental, en su primera parte, nos conduce por las obras terminadas del proyecto arquitectónico de Oscar Niemeyer y del urbanista Lúcio Costa. La monumentalidad y suntuosidad de la nueva capital, exponente del “urbanismo moderno”, le da cuerpo “al imaginario de progreso y a la modernización tecnológica” que Brasil, desde inicio de la década de 1950, se empeñaba en alcanzar. Es a finales de esa década que el presidente Juscelino Kubitschek lanza la propuesta de hacer crecer a Brasil cincuenta años en tan solo cinco. Fue su “programa de gobierno [el que] que impulsó en tiempo récord la construcción de la nueva capital federal” (Capasso & Urtubey, 2017, p. 68).

Las utopías brasilienses, según el modelo del gobierno de Kubitschek, tendrían un alusión sonora en este documental en la música de Heitor Villa-Lobos. La música de Villa-Lobos en el Cinema Novo fue interpretada por el estudioso Guerrini Junior como “alegoría de la patria” (Guerrini, 2009, p. 127). En esta ocasión, esta alegoría es llevada a un plano más crítico: la monumentalidad parece exagerar elementos, darle un tono triunfalista que justamente es la tesis contraria a lo que pretende demostrar Andrade.

El fragmento de la obra para soprano, coro y orquesta de Villa-Lobos *Invocação em defesa da patria* (1943), inspirada en versos del poeta modernista Manuel Bandeira, le confiere una conducción épica a la presentación de los créditos. La investigadora Luiza Alvim apuntó que esta obra de Villa-Lobos sirvió a la temática de la construcción de la nueva capital en los filmes *Os herdeiros* (1970) de Carlos Diegues y *Brasil Ano 2000* (1969) de Walter Lima Júnior, en esta última como una referencia indirecta. Alvim nos sitúa históricamente en un modo específico de recepción de la música de Villa-Lobos en las décadas de 1960 y 1970, al apuntar que la misma generaba cierto “malestar” porque “fue apropiada por la Dictadura Militar en

## IVETTE CÉSPEDES GÓMEZ

su propaganda” (Alvim, 2019, p. 310). El matiz irónico de la hipérbole visual y sonora creada con el montaje de la música de Villa-Lobos será develado de forma contundente en la secuencia de las ciudades satélites.

Está muy claro en el título que el filme es crítico en relación a esa utopía que vislumbraba a Brasilia como la síntesis de la nación cohesionada y próspera. Hay una visible exageración en la composición de los títulos de crédito. Las fotografías que se observan hacen referencia a espacios claves de la ciudad, fotos de multitudes, de niños, del Palacio del Planalto, del Congreso, todo en correspondencia con esa imagen de “integración nacional” en Brasilia, como proyecto que estaba con un horizonte bien definido (ver Figura 1). También hay una audible exageración en el uso de la música. En la selección del fragmento se procuró explotar momentos de la grabación de mayor intensidad creados por la convergencia del coro y el despliegue de la masa orquestal, como si la película buscara construir de forma muy exagerada esa monumentalidad integradora.



Fig. 1: Collage de los créditos del documental *Brasilia contradições de uma cidade nova* (Andrade, 1967). Permiso para reproducir la imagen concedido por cortesía de Maria de Andrade.

“UTOPIAS BRASILEÑAS” EN LA MÚSICA VOCAL PREEXISTENTE DEL DOCUMENTAL BRASÍLIA:  
CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA

En el proceso de verificar y estudiar la grabación se detectó una manipulación de la misma, un corte casi imperceptible que posibilita el aprovechamiento de la potencia de los primeros compases de la partitura, en la exclamación y el unísono de las voces para luego desarrollar los versos que, por sus alusiones, dialogan con la temática y con los actores sociales que más intervienen en el documental de Andrade y le dan el peso crítico: los trabajadores *retirantes*. Es justamente el fragmento seleccionado de *Invocação em defesa da patria* el que nos hace cuestionar ese triunfo de lo plural dentro de Brasilia y su supuesta acogida a todos. Como enuncia el texto:

*Invocação em defesa da patria* (1943)  
Letra: Manuel Bandeira  
Música: Heitor Villa-Lobos  
(Fragmento utilizado en el documental *Brasília...*)  
*Oh meu Brasil!*  
*És a Canaã*  
*És o paraíso para o estrangeiro*  
*Amigos, clarins da aurora*  
*Cantai vibrantes*  
*A glória do nosso Brasil*

Ese recibimiento a todos los que llegan a las puertas de Brasil funciona para repensar a Brasilia también como la “tierra prometida”. Mencionando la figura del extranjero se construye una aproximación a la figura de los emigrados del Nordeste de un modo exultante, una presencia que es celebrada, aunque la segunda parte del documental demuestra lo contrario. El uso de la música de Villa-Lobos es perfecto para construir esa monumentalidad y ese proyecto desarrollista de la nación, celebración aparente que será poco a poco deconstruida por Andrade.

### 3. A BANDA EN LA PRIMERA CARA DE BRASÍLIA

El registro del “canto amateur” (Gorbman, 2012, p. 23) en la diégesis ocupa breves instantes del documental. Aunque sea de forma sucinta, no podemos dejar de hacer notar estas entradas en los dos contextos diferentes en los que se inserta la práctica del canto coral. Lo coral aparece primero en las imágenes de la iglesia, donde este cántico de exaltación no dura lo suficiente como para definirlo con claridad, y posteriormente aparece en la escuela donde profesores e infantiles versionan *A banda* de Chico Buarque, ganadora del segundo Festival de Música Popular Brasileira de 1966.

La canción, a modo de *marchinha* carnavalesca, narra el acontecimiento feliz, efímero y a la vez desesperanzador del pasar de la banda por un pueblo: “Toda mi ciudad se arregló para ver la banda pasar cantando cosas de amor”. Un instante de convergencias alentadoras, de cambio posible, se anuncia al inicio de la canción, pero retorna, tal cual la reiteración de sus componentes sonoros, al mismo estado de inercia y de resignación de sus protagonistas: “Todo tomó su lugar después que la banda pasó, y cada cual, en su rincón, en cada rincón

un dolor, después que la banda pasó cantando cosas de amor”. La banda pasa y la ciudad queda vacía. El documental de cierta forma se estructura comprendiendo ese movimiento de la euforia –por la novedad del proyecto– al desaliento, con la irrupción de la dictadura militar, que pulsaba en la vida cultural de Brasil de los años 60. Los niños cantan y con su presencia cándida desvían la atención hacia el final desalentador y amargo que la canción conduce.

El estilo de presentación de la ciudad de Brasilia se articula muy bien en sus inicios con los movimientos simétricos de los *travellings*, sonorizados con la sutileza y los ostinatos rítmicos envolventes de la versión orquestal de *Gimnopedie 1*, de Erick Satie, realizada por Claude Debussy. Hay una aparente alineación a las “utopías brasilienses” en esa presentación de la capital muy acorde con los documentales institucionales, pero desde el comienzo del filme el realizador ya plantea, con ironía, que tiene una consciencia de su funcionamiento.

#### 4. VIRAMUNDO Y SU LECTURA EN CONTEXTO

En la segunda parte del documental nos encontramos con que la imagen sale de la estabilidad hacia un balanceo un tanto improvisado de la cámara en mano. La canción “Viramundo” interpretada por Maria Bethânia participa de esta fragmentación estructural que provoca el contraste de los nuevos encuadres. El realizador nos conduce a la otra dimensión de la ciudad. En plano contrapicado, somos invitados al compás de la escalera mecánica a descender hasta llegar a la estación que conecta el centro con las ciudades satélites. La cámara intrusa se interesa por los rostros. Abundantes *close-up* y planos medios capturan la diversidad de generaciones que allí confluyen.

La historia de la canción “Viramundo”, representada en el presente epígrafe, permitirá comprender el contexto de un círculo de jóvenes artistas-intelectuales, entre los que se encontraban los *cinema novistas* como Joaquim Pedro de Andrade. A principios de la década de 1960, estos creadores procuraban mostrar los problemas sociales en un tono de denuncia y utilizar esa instancia de producción cultural como vía –utópica– para un encuentro de soluciones.

La entrada de la canción introduce a los migrantes en la estación con rumbo a las regiones periféricas de Brasilia, rumbo a sus hogares improvisados. Conformando así una especie de obertura vocal-instrumental a las problemáticas de la migración. Desplazamiento masivo cuyo sentido esperanzador fue cuestionado en el histórico documental *Viramundo* (1965) del guionista y director bahiano Geraldo Sarno. Dadas la correspondencia temática y la similitud en la elección y montaje sonoro, las canciones serán comparadas dentro del documental de Sarno y en *Brasilia...* de Andrade.

En el plano musical, ambos utilizan las canciones en momentos estructurantes similares: en la introducción de los migrantes y en la conclusión, donde ellos vuelven a ser los protagonistas. Otra relación de identidad salta a la vista, la elección de un conjunto de músicos que estaban marcando nuevos modos de hacer canción y de manejar en ellas asuntos críticos del Brasil. Coinciden en el documental *Viramundo* de Geraldo Sarno y en *Brasilia...* de Joaquim Pedro los nombres de José Carlos Capinam (letrista) y Gilberto Gil (intérprete),

“UTOPIAS BRASILIENSES” EN LA MÚSICA VOCAL PREEXISTENTE DEL DOCUMENTAL BRASÍLIA:  
CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA

además de la presencia de Caetano Veloso –en el primero– y de Maria Bethânia en el segundo.

“Sou famanaz viramundo do sertão de Pernambuco”. Así se declara la voz lírica protagonista en la canción-tema del documental de Sarno. Esta hace referencia a uno de los mitos nordestinos divulgados por la tradición oral y la literatura de cordel. El mito del *famanaz viramundo* (mestizo famoso) narra la trayectoria del héroe que deja el campo árido (*sertão*) y se torna famoso por las fabulosas proezas de trabajo y esfuerzo de las que es capaz. Sin embargo, en la voz de Gilberto Gil, quien a modo de testimonio imita las entonaciones de los cantadores de viola, se desmonta el mito:

*Viramundo* (1965)

Letra: José Carlos Capinam

Música: Caetano Veloso

Intérprete: Gilberto Gil

(Fragmento transcrito por la autora)

*Na pensão meu pai me diz*

*que São Paulo era ilusão*

*Dia dorme dia não dorme,*

*dia come e outro não(...)*

*Quem quiser agora venha*

*nas veredas da ilusão*

*Procurando com Viramundo*

*o que há de sim ou não*

*Que a peleja sucedida*

*de virar mundo e a vida carece de solução*

Una realidad documentada que rompe el relato mítico. Ese es el camino interpretativo por el cual nos conduce el *Viramundo* de Sarno, compuesto específicamente para su obra. En cambio, el *Viramundo* escogido por Andrade y sus colaboradores, es una música preexistente con otras cargas referenciales más esperanzadoras que abren una ventana a la utopía de la resistencia. Observemos a continuación la posición desafiante del *Viramundo* compuesto por Gil y Capinam:

*Viramundo* (1965)

Letra: Gilberto Gil/ José Carlos Capinam

Intérprete: Maria Bethânia

Arreglo: Carlos Castilho

(Fragmento)

*Sou viramundo virado*

*Pelo mundo do sertão*

*Mas inda viro este mundo*

*Em festa, trabalho e pão*

*Virado será o mundo*



## IVETTE CÉSPEDES GÓMEZ

*E viramundo verão  
 O virador deste mundo  
 Astuto, mau e ladrão  
 Ser virado pelo mundo  
 Que virou com certidão  
 Ainda viro este mundo  
 Em festa, trabalho e pão*

Jean-Claude Bernardet realiza una crítica de la perspectiva por la que son tomados los migrantes y explica su tesis del modelo sociológico en el documental *Viramundo*. Tesis que también puede ser aplicada en *Brasilia...* El reconocido crítico cinematográfico definió que los pronunciamientos y las denuncias explicitadas en la creación de Sarno no parten de los migrantes, parten de los intereses del documentalista. Es la visión que de los desfavorecidos comprende el intelectual:

A locução, a canção, os quadros apreendem e cercam a experiência vivida dos migrantes pelo viés da ciência e da arte - ciência e arte (pelo menos no caso dos quadros) que não pertencem ao seu universo cultural, mas interpretam em termos cultos a sua vivência. Quanto a eles, nada mais se lhes pede, senão que a vivam (Bernardet, 2003, p. 21-22).

En la lectura de varios críticos se detecta el tratamiento dual en la conducción temática del documental *Viramundo*, construyendo oposiciones críticas: empleo y desempleo, modernidad y atraso, norte y sur, capital y trabajo. Conflictos a los que no les son conferidas soluciones, sino que la propia tripartición del documental los convierte en problemas cíclicos, permanentes. Esta construcción reiterativa se evidencia al final, cuando algunos *retirantes* desisten mientras otros entran para darle continuidad a ese juego. En cambio, en el documental de Joaquim Pedro hay otro movimiento que insinúa la utopía de la resistencia efectuada en lo sonoro. De igual modo, sigue siendo un proyecto meditado por figuras intelectuales, lo cual evoca al último cuadro de los créditos (ver Fig. 1).

En la filmación del punto de embarque se encuentran muchas personas reunidas, algunas encaran la cámara con expresión de extrañeza. Andrade utiliza el marco que divide en dos zonas el punto de embarque, lo cual da una primera sensación de distancia, de observación tras una pantalla, un velo que no permite definir bien. De repente, el conjunto de personas en constante movimiento por la ciudad, carteles de poblados lejanos, entre ellos Taguatinga, la primera ciudad-satélite del Distrito Federal.

Como un pasar de caminos, Joaquim Pedro nos muestra el camino del “investigador” de su emprendimiento etnográfico, dejando registro de los modos de moverse por el espacio. El carro del inicio del documental no es filmado, pero sí el ómnibus de esta escena, todos los audio-espectadores deparamos en él, como si la presencia de aquel que interviene solo fuera reservada en la conducción del diálogo. Antes de concluir, la cámara sigue al ómnibus que sale de la embarcación hasta que se pierde en la autopista. Luego, por breves segundos, un plano fijo centra nuevamente la imagen icónica de Brasilia, aquella presentada en la fotografía

“UTOPIAS BRASILIENSES” EN LA MÚSICA VOCAL PREEXISTENTE DEL DOCUMENTAL BRASÍLIA:  
CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA

inicial, esa imagen que ahora abiertamente será criticada en las resultantes de su planificación desigual y desproporcionada. La voz de Maria Bethânia alienta la virada de un mundo virado en “fiesta, trabajo y pan”.

La grabación de esta canción circuló en varios fonogramas a partir de 1965 siendo interpretada por Maria Bethânia, quien la cantaba en la pieza teatral *Arena canta Bahia* de Augusto Boal y Gianfrancesco Guarnieri, para la cual fue originalmente compuesta. La puesta en escena tuvo una vida corta por cuestiones de censura. *Arena canta Bahia* también trataba del problema de los *retirantes* y su trabajo en las grandes ciudades. Música, cine y literatura en los años 1960 en Brasil tuvieron una estrecha relación mediada muchas veces por idearios de un pensamiento nacional-popular en común. Dentro de este ideario, el arte se colocaba en un lugar transformador, como agente movilizador, para que el espectador conmovido tomara conciencia.

Con esta pauta, la voz de Maria Bethânia (y no la de Gil, cuya grabación ya circulaba en 1967), fue la escogida por Joaquim Pedro y sus colaboradores. Potencia y energía, rasgos dominantes en la proyección de Maria Bethânia en esos años, son la caracterización de un quehacer comprometido que avistaba una utopía posible. Presencia reconocida en las pantallas tras su aparición en *O desafio* de Paulo César Saraceni. Observemos a continuación la descripción del gesto musical de la cantante en la realización de *Carcará*, el cual consideramos que también se hace presente en la interpretación de *Viramundo*. Así se inspiraba el redactor Sergio Bittencourt del *Correio da Amanhã* en 1965:

[Bethânia] canta Carcará, um grito de revolta que lhe sai das fibras e lhe escapa pela boca fina e nervosa. É magra, esguia e impávida. Deve cheirar a sal, mas eu não cheguei perto para constatar. O dia em que o povo vier às ruas. Maria Bethânia precisará estar entre bumbos, violões, liras, pombos e cavaquinhos, entoando o hino da libertação final. Fica a sugestão (Bittencourt, 1965a).

A música, um grito de liberdade e fome intitulado Carcará, foi cantada no show opinião, por Bethânia, entrando fácil nos ouvidos alheios. Quando vi o espetáculo –bem me lembro- senti vontade de enxergar um fuzil no violão que Bethânia empunhava. Não demorou muito, enxerguei mesmo (Bittencourt, 1965b).

La personalidad musical de Bethânia en esos años era representativa de las expresiones de protesta. Es este tipo de proyección la que también resonará en la interpretación de *Viramundo*. La presencia sonora de Bethânia en *Viramundo* funciona como un planteamiento de la utopía como resistencia. El personaje de la canción no quiere hacer parte de la utopía brasileña, él quiere cambiar los rumbos de ese proyecto. Aunque las imágenes no acompañan la efusividad y el gesto de movilización de la canción, es en esa utopía latente que el *cinema novista* invierte sus recursos cinematográficos. El filme está intentando estilar en las imágenes una utopía que no está en ellas, justamente, por todo el contexto del Golpe y del próximo Acto Institucional AI5. Es una utopía que no puede estar en las imágenes, solo en idea y tentativa, como sucede en la canción.

## IVETTE CÉSPEDES GÓMEZ

*Viramundo*, en la interpretación de Maria Bethânia, se trata de la versión arreglada por Carlos Castilho. El orchestador parte de la base rítmica del *baião* y crea un acompañamiento en el que interviene una profusa sección de vientos a modo de jazz band. El estilo del arreglo conecta al oyente con la escena urbana y moderna de ciudades como São Paulo, donde tuvo su estreno en los años 1960 la obra de teatro. En este sentido, la configuración utópica de resistencia desde lo sonoro manifiesta que las elecciones en el arreglo orquestal se distancian del sonar tradicional nordestino.

Ismail Xavier, al explicar las contraposiciones del cine marginal, deja bien claras dos ideas importantes del *cinema novismo*, del que formaba parte Andrade, “los horizontes pedagógicos y las utopías”, cierto modo de colocar insinuaciones educativas y el marco para la utopía de la transformación siempre latente.

A par das diferenças e de eventuais semelhanças encontráveis no teor de choque das imagens, foi mais decisiva, para o conflito entre os cineastas, a forma como os filmes e as proclamações da dissidência atacaram o horizonte pedagógico do Cinema Novo e recusaram a utopia de comunhão futura da nação, construída pela tomada de consciência. Mesmo quando agressivo, em tensão flagrante com o grande público, o Cinema Novo pensava em termos de um “nós”. Queria aglutinar autores e platéias, entendendo a crítica do estado de coisas como ação política legível no seio de uma coletividade que se interrogaria, nos filmes, sobre seu destino, como se houvesse um contrato a legitimar o cinema nesta direção (Xavier, 2005).

Antes de la escena final, la voz en *off* manifiesta: “É preciso mudar essa realidade para que no rosto do povo se descubra o quanto uma cidade pode ser bela”. Si escuchamos con detenimiento, es la música extra-diegética como intencionalidad del director la que proclama esta transformación. La canción se mantiene en el espacio moderno de la Brasilia del Plano Piloto, ya sea en la estación o en plena construcción, pero este sonar no se ubica en el espacio donde habitan los migrantes. Ellos ya no están ahí, terminaron su trabajo, la ciudad está vacía. Es como si en el Plan Piloto la existencia de los *retirantes* solo pudiese existir como canción.

## 5. CONCLUSIONES

Las canciones en su articulación con las imágenes contribuyen cada una con su diversidad de matices para la elaboración cinematográfica de las contradicciones de Brasilia. El uso irónico de la *Invocação em defesa da patria* de Villa-Lobos combina muy bien con la utopía brasiliense, esa que celebra el proyecto del Plano Piloto sin ninguna fisura aparente. La película es claramente una crítica a la utopía de Brasilia, que terminó por generar una ciudad excluyente. La irrupción de *A banda* de Chico Buarque, con la estructura cíclica y pesimista de su relato, se asume como revelación de una ciudad vacía, la cual está embalada -como la canción- en un *ostinato* rítmico y por el encanto de los más pequeños al presentarla. Finalmente, *Viramundo* en la voz de Bethânia es la oportunidad de transformación que no se dio en la realidad pero que el filme tiene la intención y el interés de proponer como utopía de la resistencia.

“UTOPIAS BRASILENSES” EN LA MÚSICA VOCAL PREEXISTENTE DEL DOCUMENTAL BRASÍLIA:  
CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA

**BIBLIOGRAFÍA**

- Alvim, L. (2019). Villa-Lobos, identidade nacional e história no Cinema Novo: uma análise a partir de Deus e o diabo na terra do sol. *Revista Brasileira de Música*, 32(2), pp. 307-331. Recuperado de <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/36078>
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardet, J. C. (2004). Brasília: contradições de uma cidade nova. Recuperado de [/http://filmesdoserro.com.br/mat\\_br\\_01.asp](http://filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp)
- Bittencourt, S. (1965a) ...Bom dia Rio...e atenção, urgente! *Correio da Amanhã*, 21 de febrero, p. 3.
- Bittencourt, S. (1965b) ...Bom dia, Rio, *Correio da Amanhã*, 16 de Maio.
- Capasso, V. & Urtubey, F. (2017). Brasilia: imágenes de la gloria, memorias de la exclusión. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (04), pp. 67-75. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i04.65>
- Gorbman, C. (2012). O canto amador. En S. Sá & F. Costa (Org.). *Som + Imagem* (pp. 23-41). Rio de Janeiro: Letras.
- Guerrini, I. (2009). *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem.
- Melo, L. (2006). A voz do Filme. *Contracampo*. Recuperado de <http://www.contracampo.com.br/85/artavozdofilme.htm>.
- Silva, M. (2019) Desenvolvimentismo, plano-piloto e segregação: uma análise de Brasília, contradições de uma cidade nova, de Joaquim Pedro de Andrade. *RUA*, 25(1), pp. 165-182. Recuperado de <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>
- Xavier, I. (2005). O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. Recuperado de [www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03\\_03.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php)

**Fecha de recepción: 10/10/2021**

**Fecha de aceptación: 21/03/2022**