

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC - SP

Edison Delmiro Silva

O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da Retomada

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC - SP

Edison Delmiro Silva

O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da Retomada

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora  
como exigência parcial para a obtenção do  
título de doutor em Comunicação e  
Semiótica pela Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo sob a orientação da  
Profa. Doutora Leda Tenório da Motta

SÃO PAULO

2008

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

---

---

Edison Delmiro Silva

O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da Retomada

**RESUMO:**

A partir da análise de sessenta e dois filmes brasileiros lançados a partir de 1995, a tese apresenta uma categorização do papel narrativo das canções populares nestas produções. A filmografia deste período denominado “Retomada do Cinema Nacional” apresenta o uso desta forma musical específica para a construção dos significados nas cenas e, em última instância, para a constituição de alegorias que formam uma identidade cultural contemporânea e renovam a noção de nacionalidade representada no cinema. O estudo aplica os paradigmas analíticos da trilha sonora audiovisual no contexto da canção, categoriza as suas funções narrativas – com exemplos extraídos de filmes nacionais – e observa os períodos históricos onde a canção teve maior destaque nos filmes brasileiros, do cinema mudo até as produções musicais mais recentes.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cinema brasileiro; trilha sonora; narrativa audiovisual; canção.

Edison Delmiro Silva

The narrative role of song at the Brazilian movies since “Retomada”

**ABSTRACT:**

From the analysis of sixty-two Brazilian movies released since 1995, the thesis presents a categorization of the narrative role of popular songs in these productions. The films of this period called "Retomada" (National Cinema Resume) show the use of this specific musical form for the construction of meanings in scenes and, ultimately, for the making of allegories that form a contemporary cultural identity and renew the concept of nationality represented in cinema. The study applies the analytical paradigms of the audiovisual soundtrack to the context of the song, categorizes its functions narratives – with examples taken from Brazilian movies – and observes the historical periods where the song was highlighted in Brazilian films, from the silent movies to the latest musical films.

**KEY WORDS:**

Brazilian movies; soundtracks; sound scores; audiovisual narrative; song.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	01
<b>CAPÍTULO I - A MÚSICA NA SEMIOSE AUDIOVISUAL</b>	06
1.1 - A canção como elemento narrativo no cinema	11
1.2 - Alegorias sonoras em cena	24
<b>CAPÍTULO II - OS PAPEIS NARRATIVOS DA CANÇÃO EM CENA</b>	32
2.1 - Interações alegóricas entre canção e sentido na obra audiovisual	44
<b>CAPÍTULO III - TRAJETÓRIA DA CANÇÃO POPULAR NO CINEMA NACIONAL</b>	60
3.1 - A canção na mídia: Chanchada, Jovem Guarda e <i>Pop-Rock</i> anos 80	73
3.2 - Os temas musicais da Retomada	91
<b>CAPÍTULO IV - A TRILHA DO INTÉRPRETE E DO COMPOSITOR</b>	100
4.1 - <i>Antonia</i> e a metáfora da superação	103
4.2 - <i>2 Filhos de Francisco</i> e a trilha musical da biografia	113
<b>Conclusões</b>	123
<b>Bibliografia</b>	127
<b>Anexos</b>	135

## INTRODUÇÃO

Desde a retomada da produção cinematográfica no Brasil em 1995, com o lançamento do filme *“Carlota Joaquina - Princesa do Brazil”*, nota-se uma produção diversificada que propõe a busca por uma nova identidade para o cinema nacional. Sendo os filmes obras de expressão audiovisual, a música se torna um elemento significativo dos mais importantes no processo de comunicação cinematográfico.

A tese *“O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da Retomada”* reconstitui os momentos históricos no cinema nacional em que a canção (forma sonora específica de música com letra) teve significativa relevância no meio audiovisual, bem como propõe uma inédita e exploratória taxionomia para as funções que esta pode assumir quando inserida na trilha sonora de uma obra audiovisual. No que se refere ao cinema brasileiro, tal método de classificação do papel narrativo da canção contribui para a formação de um instrumental interpretativo do contexto sócio-cultural em que estão inseridas as tramas e os personagens dos filmes e que, por sua vez, refletem a realidade social de um país que, depois de anos sem movimentos ideológicos, volta a apreciar sua produção cinematográfica e as histórias do seu povo.

Historicamente, o cinema brasileiro sempre negligenciou a etapa de pós-produção dos filmes, o que acabou afetando significativamente o resultado dos processos de edição de áudio no cinema. O som dos filmes nacionais nunca teve grande atenção ou destaque pela sua qualidade técnica e artística. Isso acontece não por vontade deliberada de seus criadores (diretores, produtores e editores), mas porque a falta de subsídios tecnológicos e recursos financeiros para a produção acabaram afetando a etapa de sonorização do produto audiovisual. Como as produções quase sempre careciam de um orçamento adequado, a

verba destinada para a pós-produção simplesmente acabava antes, em fases como escalção de elenco, locações, captação de imagens, montagem e efeitos visuais, por exemplo.

Apesar disso, é possível identificar na trajetória do cinema brasileiro pelo menos três períodos marcantes em que a canção foi elemento de grande destaque na produção cinematográfica; não por coincidência períodos estes em que a própria música brasileira era acometida de adventos artísticos de grande apelo popular: a Chanchada, a Jovem Guarda e ressurgimento do pop-rock nacional no início dos anos 1980. Portanto trata-se de períodos em que o cinema trabalhou mais em consonância com a indústria fonográfica brasileira, que também usou o cinema para divulgar seus artistas e suas respectivas canções.

Já o período que se convencionou chamar de “Retomada” não demonstra uma relação prioritariamente comercial com a indústria de discos, porque nele a trilha sonora passa a ser utilizada de maneira distinta e mais desenvolvida do que nos períodos anteriores. A partir de meados da década de 1990 as canções inseridas nos filmes passam a ter um papel predominantemente narrativo na trama proposta pelo cineasta. E este papel narrativo tem claramente uma função de construção de sentidos na história que está sendo contada, além de significações extras que se somam à mensagem proposta em cena.

Também é fato que os avanços tecnológicos da informática nas décadas de 1980 e 1990 contribuíram de forma significativa para uma busca da excelência no processo de *sound design* (criação, produção e edição de som) no cinema brasileiro. Com a disponibilidade de computadores e programas específicos para o tratamento audiovisual, ficou mais possível finalizar um filme com o merecido apreço sonoro, de modo a deixá-lo com um padrão internacional de qualidade.

Este estudo encontra-se dividido em quatro capítulos distintos, porém, complementares entre si. O primeiro deles situa a canção no universo polifônico dos

elementos narrativos do cinema. Em uma cena, todos os elementos, se analisados conjuntamente ou separados, comunicam, e, por definição teórica, a música comunica de maneira totalmente diferenciada porque já é a própria um agrupamento híbrido de outros elementos significantes: melodia, ritmo, harmonia e letra. Neste capítulo são apresentados os pressupostos teóricos necessários para a compreensão das funções narrativas da música como um todo e especificamente das canções que serão introduzidas mais à frente, e que, por sua vez, dialogam com as tradicionais teorias que explicam, o processo comunicacional, envolvendo a discussão sobre o papel do cinema na indústria cultural, as teorias da semiótica, do cinema se relacionando com a música, assim como os estudos de análise fílmica. É importante esclarecer que o presente estudo não se propõe a realizar uma análise das letras das canções, mas sim determinar a função da canção inserida no contexto de uma cena de um filme, haja vista que muitas vezes a canção apresentada ganha nova interpretação quando utilizada como trilha sonora.

Como afirma Nestrovski, ler a música não é explicar a música, embora explique muita coisa da música e sobre ela. “Ler a música é um dos modos de dar conta do excesso da música, repetido sem gasto a cada vez que uma canção se faz ouvir, pedindo para ser ouvida de novo. A música não é só para ser lida, mas as canções lidas, tanto quanto ouvidas, essas ficarão – de outro jeito, num outro tom, abrindo espaço para se ouvir tudo de novo” (2007: 10).

A música em cena adquire o papel narrativo proposto pelo cineasta e pode até adquirir novo sentido ou função totalmente distinta do que originalmente foi concebido por seu compositor. Especialista em análise de canções através de suas letras, Tatit considera: “Tem sido tarefa da teoria semiótica organizar essas categorias e essas operações abstratas, que estão na base de nossa produção e compreensão do sentido, e reformula-las em estratos

que vão assinalando o grau de profundidade dos conceitos à medida que se afastam do nível de manifestação” (2001: 16).

No segundo capítulo, são apresentados os detalhes da taxionomia proposta: um método para a classificação dos diferentes papéis assumidos pela canção ao ser inserida como trilha sonora em um filme. São utilizados apenas exemplos de produções do período a partir da Retomada (com início em 1995) para ratificar o mais recente período da história do cinema nacional como uma época de intensa novidade – com destaque para uma nova geração de diretores artísticos e compositores musicais – nas produções audiovisuais e notável aceitação por parte do público, que volta a ocupar as salas de projeção. Tais categorias de classificação das funções narrativas da canção em um filme demandam associações de alegorias culturais – representações simbólicas de cultura, não só construídas pelos autores, mas também pelo público, já que o repertório individual de cada espectador é determinante para o nível de interação a ser estabelecido através da mensagem proposta por imagem e som numa cena de cinema. Metz (1972), Lotman (1978), Gorbman (1987), Chion (1994) e Tragtenberg (1999) são os autores que fornecem as principais referências teóricas para viabilizar tal categorização.

O terceiro capítulo deste relato de pesquisa observa a trajetória da canção no cinema brasileiro, desde o advento do cinema mudo, passando pelos filmes cantantes, o êxito comercial da chanchada, os filmes musicais da Jovem Guarda, o sucesso das bandas de pop-rock no cinema nacional dos anos 1980 até o período conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro. Na observação desta filmografia, é possível analisar criticamente as características assumidas pela trilha sonora em cada um destes períodos e assim justificar uma importante vertente da produção cinematográfica brasileira, que é a dos filmes musicais.

E o último capítulo da tese destaca não somente as canções nos filmes musicais, mas também as relações que estas têm no cinema com os seus respectivos intérpretes e compositores representados no ecrã. Trata-se do momento de se verificar a função narrativa da canção nos contextos de vida dos cantores e por meio de produções cinematográficas musicais que narram especificamente trajetórias de artistas da música, e que se propuseram a revelar os bastidores biográficos do processo de criação e interpretação das canções.

Enfim, o que esta pesquisa – que envolve mais de 100 filmes assistidos e 62 filmes analisados (relacionados em anexo) – propõe é uma análise contextual dos filmes que são alegorias culturais representativas de uma época, de uma nação e de uma sociedade num determinado período histórico, por meio das canções nas trilhas sonoras, a música que adiciona sentido e emoção em manifestações de arte popular.

## CAPÍTULO I - A MÚSICA NA SEMIOSE AUDIOVISUAL

Houve uma época em que o som síncrono dos filmes fora alvo da crítica dos teóricos que viam no advento do cinema sonoro o fim da sétima arte. Assimiladas as contribuições que o áudio pode trazer para o processo narrativo intrínseco em todos os filmes, os seus produtores e diretores usam o som de diferentes formas, tornando este recurso tão potencialmente versátil como a direção de fotografia ou a edição de imagens, pois, mesmo havendo certos paradigmas que constituem a chamada “linguagem cinematográfica”, a arte sempre mantém os técnicos empenhados na inovação.

Os estudos de Nicholas Cook (1998), Michel Chion (1990) e Claudia Gorbman (1987)<sup>1</sup> constituem a pesquisa mais avançada que existe sobre o contexto sonoro das produções audiovisuais, e representam a maior abrangência de modelos para a compreensão das funções estruturais e do papel narrativo do som em cena. Paralelamente, podemos acompanhar uma profícua pesquisa contemporânea sobre a análise da canção, esta forma sonora musical tão dinâmica, na combinação melodia/ritmo/harmonia/letra, e tão peculiar em sua permanente dialética de letra e música. Arthur Nastrovski (1996 e 2007) José Miguel Wisnik (2004) e Luís Tatit (1997 e 2001) são as principais referências no campo da análise semiótica das canções através de minuciosa e sensível desconstrução das letras.

Quando o som que aparece em uma cena de filme é uma canção, a natural polifonia da narrativa cinematográfica, enquanto simultaneidade de processos comunicativos, se altera significativamente à medida em novos signos textuais passam a integrar a diegese. A imagem tem os seus elementos significantes, assim como a música tem os dela, no entanto

---

<sup>1</sup> Obras traduzidas pelo autor desta tese.

o acréscimo de texto que a incidência de uma canção resulta, faz com que esta forma sonora adquira propriedades narratológicas que se somam aos signos visuais, como a luz, as locações e objetos da cenografia, o figurino, e a própria performance dos atores.

Como a polifonia do filme se altera quando a música de cena é uma canção? Como se desenvolve a narrativa audiovisual quando à trilha sonora se acrescentam aos ruídos e às vozes novas vozes, com acompanhamento musical? Com o que já se postulou sobre o som na teoria do cinema, já se sabe que a combinação das vozes dos atores com os ruídos de cena é apenas um primeiro processo de construção de significados, permanecendo somente no nível do áudio isolado; e há outra etapa que compreende a adição de música à cena, elemento capaz de gerar emoção e sugerir modos de leitura para o enredo<sup>2</sup>. Quando a música do filme é um elemento narrativo híbrido, contendo texto independente do texto que emana dos significantes imagéticos – tanto o que aparece impresso escrito em jornais, placas, sinais, quanto o oral que flui da boca dos personagens – ou do acréscimo de caracteres sobrepostos à imagem, ocorre um processo narrativo diferenciado, o qual nos propomos a analisar em sua aplicação nos filmes contemporâneos brasileiros. Desta forma, os aspectos sócio-culturais da composição e da produção musical do cenário nacional podem ser melhor compreendidos, sobretudo ao fornecer exemplos mais próximos para apresentar uma proposta de categorização que pode ser aplicada à análise da filmografia de qualquer país.

Se a percepção do som é o início do processo de cognição na recepção audiovisual, partindo-se da própria constatação entre o silêncio absoluto ou a existência de som no ambiente, as variantes que logo se somam a esta leitura da cena são culturais e responsáveis pelo caminho interpretativo para dar sentido à experiência do contato com a canção em

---

<sup>2</sup> Ver os estudos sobre processos cognitivos em música de Jourdain (1998) e Ilari (2006).

cena. O conjunto de convenções que constitui a linguagem é o outro fator que influencia os mecanismos de audição: ouvir, escutar, reconhecer e compreender (Schaeffer, 1966).

Porém a participação efetiva da canção na construção do sentido da cena do filme será sempre passível de comparação com a música incidental instrumental, cujos cânones da sétima arte determinaram que deve ser adequada a dois pressupostos clássicos: o da invisibilidade, segundo o qual os artifícios da fonte de som extradiegético devem permanecer ocultos do espectador, e o da inaudibilidade, quando a música deve ser subordinada aos meios primários da narrativa, que são a imagem e os diálogos, de modo que esta não seja ouvida conscientemente. Quando a canção diegética emana de um simulacro de fonte sonora – já que os objetos da cenografia não emitem de fato o som que o espectador ouve, e ali estão apenas como representação da fonte sonora na diegese – e apresenta-se por um momento no primeiro plano do áudio, torna-se impossível destinar à música os predicados da invisibilidade e da inaudibilidade. O mesmo ocorre quando um ator canta em cena: a canção que, aparentemente, emana deste simulacro imagético da performance musical do artista surge no primeiro plano de áudio, integra a cena como elemento em destaque.

Gorbman e Chion retiram da extensa filmografia do compositor musical de Max Steiner os paradigmas da utilização do som e da música no modelo clássico de cinema narrativo. Maximilian Raoul Walter Steiner (1888-1971) é tido pelos principais teóricos e historiadores do cinema como o maior de todos os compositores de trilhas sonoras de Hollywood, onde chegou em 1929, quando a revolução do som estava em seu auge. Mesmo descontando-se certo ufanismo comum na capital do cinema comercial, deve-se reconhecer a notável contribuição de Steiner para a formação de uma semântica audiovisual, não esquecendo de mencionar os procedimentos que se tornaram marcas do seu estilo de

composição e orquestração: o *mickeymousing* (quando a música está repleta de ruídos a serem sincronizados com determinados movimentos das imagens, como é freqüente nos filmes de animação), o *leitmotiv* (quando a música representa um personagem material ou imaterial da trama), a música que antecipa acontecimentos e a música diegética (cuja fonte sonora é representada na imagem durante a seqüência em que é ouvida), também chamada de *source music*, ou *musique de source* para os franceses (Máximo, 2003: 35).

Da obra de Steiner, Gorbman extrai os exemplos que estabelecem princípios básicos de composição, arranjo, mixagem e edição de música para filmes, sem fomentar um paradigma, mas valendo-se de um vasto e variado campo discursivo em uma obra que contemplou todos os gêneros cinematográficos no modelo de narrativa clássica. Para ele e seus seguidores música é um significante de emoção capaz de instaurar climas e enfatizar emoções propostas na narrativa. Para Gorbman, a música de cinema possui funções narrativas, demarcando pontos de atenção ou emoção de forma referencial ou conotativa.

Já o modelo que Cook propõe para a análise dos modos como as diferentes mídias se inter-relacionam pode ser aplicado em diferentes contextos musicais, indo da ópera aos videoclipes, e também apresenta uma terminologia para descrever estes processos, oferecendo uma contribuição significativa para o nosso intento de destacar o papel narrativo da canção. Adequados para interpretações tradicionais de canções e da música composta ou produzida para o cinema, o *teste de semelhança* e o *teste de diferença* submetem a trilha musical a uma formatação idealizada para demonstrar as possíveis relações estabelecidas entre música e narrativa no filme.

Primeiramente, o *teste de semelhança*, indica duas alternativas e começa a configurar questionamentos: de um lado, uma situação de consciência e concordância entre música e narrativa visual – sem contradição, quando a música enfatiza o que já foi

expresso; e do outro lado, uma situação de notável coerência entre música e narrativa, mas que demanda o *teste de diferença*. Esta segunda série de questões aponta dois novos campos de observação: o contrário, onde música reitera uma oposição à mensagem da narrativa, e contraditório, onde música e narrativa discordam entre si, podendo criar um terceiro sentido que emana desta oposição (Cook, 1998: 106).

Tal roteiro de análise atribui à trilha musical, e conseqüentemente à canção em cena, um papel de destaque na construção de sentido audiovisual, e apresenta ao compositor de temas para filmes três possibilidades de interação da música com a narrativa sobre enredos e personagens: reforço, complementação ou contradição do que está sendo apresentado. Sob este ponto de vista, o compositor deve analisar constantemente a adequação do seu projeto aos demais elementos narrativos utilizados além da trilha musical.

Em seu contato com o espectador, canção de cena pode ser incidental ou ser apresentada em primeiro plano, e isso dependerá tanto do volume de som como da sua configuração no plano extradiegético, ou seja, quando a fonte sonora não faz parte da ação projetada no ecrã. No filme, a canção se relaciona com o espectador em diferentes níveis de leitura, transitando entre núcleos argumentativos, conduzindo ou subvertendo a estrutura temporal narrativa ou conduzindo a uma noção de sentido total, reiterando gênero, contexto e idéia central. Uma vez em cena, a canção passa a ter uma representação icônica e se coloca a serviço de uma das possibilidades de narrativa: cinema como expressão ou cinema enquanto comunicação; no âmbito da narração, pode ser contemplativo ou narrativo; a narração pode ser onisciente, com um ponto de vista imerso no enredo, ou impositiva, expressando o ponto de vista de um personagem.

Um quadro mais abrangente dos elementos narrativos de um filme nos permite localizar o nível onde está situada a canção nesta polifonia intrínseca do cinema. Num eixo

representativo da comunicação audiovisual estão os significantes horizontais estáticos (enquadramento, plano, ângulo), dinâmicos (tempo, movimento) e complementares (som, luz, cores), e em outro situam-se os significantes verticais, como figuração no plano, estrutura na montagem e integração das partes (Espinal, 1977: 115-122).

Temos aqui o objetivo de apontar caminhos para a análise crítica da canção popular como música diegética e extradiegética nos filmes brasileiros contemporâneos, possibilitando o reconhecimento de alegorias que expressam valores culturais e atuam na formação de uma identidade nacional para o período histórico, situado após a chamada *Retomada do Cinema Brasileiro* (a partir de 1995). Mas antes de propor uma aplicação do modelo de análise da trilha musical, formulado por Gorbman, à recente filmografia brasileira para observar detalhadamente quais são as características da canção popular enquanto signifiante na construção de sentidos para narrativa cinematográfica, devemos optar por um roteiro de análise fílmica que prestigie a música como algo mais que um mero acompanhamento sonoro para a narrativa pictórica, e relacionar esta análise com a moderna teoria sobre a alegoria histórica que todos os filmes lançados em qualquer época podem exemplificar.

### **1.1 - A canção como elemento narrativo no cinema**

Entre os compositores há um consenso de que a música serve ao filme, auxiliando a narrativa no desenvolvimento dos personagens, no ritmo da ação, nas texturas do enredo. Esta música utilitária vai de encontro às necessidades de conflito, informação e complemento na história de um filme ficcional ou na estruturação de um documentário. Ela

existe principalmente para uma leitura emocional do espectador, e para que este experimente estados de melancolia, tensão, desconforto, expectativa, mas também pode associar-se prioritariamente aos aspectos formais da produção, como o ritmo da ação e a caracterização de um gênero, por isso a sua composição deriva de decisões conjuntas de compositor e diretor artístico. Música é apenas um dos componentes da trilha sonora, que também compreende ruídos e vozes, e mixagem é o processo que mistura todos os elementos sonoros pré-gravados. Recordando a classificação de Metz para a matéria-prima do cinema, que seria a própria realidade ou um modo particular de significado, podemos observar os três elementos da trilha sonora ao lado de outros dois canais de informação: discurso gravado, música gravada e ruídos como meios sonoros, ao lado das imagens e do texto gráfico para ser lido na tela como meios visuais (Andrew, 2002: 174).

O processo de reconhecimento dos elementos significantes da sintaxe cinematográfica, entre os quais situam-se a música e, mais especificamente, a canção, inicia-se com a distinção e a definição do espaço dinâmico e complexo de qualquer narrativa transmitida através de uma linguagem, e é nesta dimensão que surgem as noções de autor, narrador e narratário – um pressuposto fundamental para se estabelecer a quem a canção se dirige, e sobre quem, ou sobre o quê, a canção versa.

É considerado autor o responsável pela criação ou produção da mensagem, da obra lingüística (conceito também aplicado no campo da estética), aquele que assegura a efetivação dessa obra, agindo como seu dirigente, garantindo a unidade intencional da mensagem produzida e responsabilizando-se por ela.

Não se deve confundir autor com narrador, ou seja, com o emissor *diegético* da mensagem, embora muitas vezes as duas noções possam

coincidir. Com efeito, o autor é uma pessoa real susceptível dum estudo diacrônico, na sua condição de indivíduo psicológico, histórico e social. O narrador, pelo contrário, é encarado numa perspectiva exclusivamente sincrônica. Trata-se duma entidade sempre presente, que apenas existe em função da narrativa e a partir da narrativa como intermediário indispensável no estabelecimento da relação entre o autor e o receptor. Do processo de criação da narrativa faz parte, logo de início, o ato de escolha ou eleição do narrador e do seu estatuto relativamente à diegese adotada e até ao leitor ideal. (Lavrador, 1985: 64)

Configurando o tradicional modelo de processo comunicacional, a narrativa dirige-se a algum receptor idealizado pelo autor, ou que este antevê como leitor possível da obra. Tal agente pode se configurar ora como mais uma personagem da diegese, ora como um receptor real, ou uma platéia de pessoas a quem o autor ou o narrador se dirige efetivamente no momento em que elabora o seu filme. Todavia, sob ponto de vista semiótico, na construção da narrativa, tudo se passa pressupondo-se a existência de um receptor fictício, um agente privilegiado com papel bem definido no processo semiótico de elaboração e de leitura da narrativa. Este destinatário diegético da narrativa – que não se deve confundir com os receptores reais, extradiegéticos – chamamos “narratário”.

No caso do narratário constituir uma personagem criada pelo autor, nem mesmo o poderemos confundir com um *leitor ideal* (ou *receptor ideal*, se preferirem), distinguindo-se sempre o *receptor real* (caso concreto dum determinado ato de leitura ou de recepção da obra) e o *receptor virtual* (admitido, implícita ou explicitamente, pelo autor) do receptor ideal (que se

encontra nas melhores condições de recepção ou, pelo menos, nas condições de recepção, intrínsecas e extrínsecas, previstas pelo autor) e do narratário.

(idem, 1985: 65)

Tão determinante para o fluxo da narrativa quanto a criação do compositor da trilha incidental, ou das escolhas do produtor musical responsável pela gravação das canções, há uma etapa da pós-produção audiovisual que demanda uma efetiva parceria destes profissionais do áudio com o diretor do filme. *Spotting* é o nome que se dá, em inglês, para a escolha da presença ou ausência de música em cena, antes do início da composição musical, e Berchmans propõe o uso do termo “decupagem” como sinônimo. Esta decupagem do filme sob o ponto de vista da composição musical define, além da incidência de música dentro e fora da diegese, a sua função quando aparece. Ainda que não existam padrões específicos de música de cinema – embora determinadas escolas ou tendências adotem fórmulas similares – quando se compõe para filmes (também para teatro e televisão) normalmente há um objetivo definido a se buscar (Berchmans, 2006: 23).

Para cada trecho de música tocado em um filme dá-se o nome de *cue*, e estes índices sonoros, às vezes com apenas segundos de duração, têm o objetivo de marcar determinados pontos da narrativa para despertar uma atenção adicional do espectador. Na pós-produção do filme, os pontos de entrada e saída de cada *cue* são determinados na fase da decupagem da trilha musical.

A incidência de *cues* ao longo do filme é denominada *cueing* e tal procedimento pode ser chamado de “marcação”, pois localiza pontos de atenção para o espectador, altera o nível de emoção, pontua o ritmo das seqüências e contribui para a condução da trama, combinando-se aos elementos visuais e aos demais sons presentes, submetendo a

mensagem a diferentes interpretações. Através de associações que derivam de seu repertório cultural e de um conjunto de convenções atribuídas a determinados instrumentos musicais, ritmos, melodias e harmonia, como clichês, o espectador participa da recepção do filme assistindo alegorias que se materializam em cada sessão de cinema. É notório que o uso repetido de certos significantes musicais combinados a estilos de narração e interpretação acabam originando um léxico de referências e signos de conotação musical a ser explorado pelo cineasta enunciatário.

A utilização de planilhas para marcações sonoras (*cue sheets*), ou léxicos musicais, em produções cinematográficas foi imprescindível para a viabilidade de muitas trilhas com a necessidade ou desejo de usar signos pré-codificados e institucionalizados muito antes da chegada do som ao cinema, e muitas delas derivam de uma longa tradição europeia que inclui teatro, ópera, música sinfônica e canção popular. Planilhas e coletâneas, como as elaboradas por Max Winkler para os filmes *How the landlord collect his rent* e *The magic valley*, ou as publicações de Gregg Frelinger (*Motion picture piano music: Descriptive music to fit the action, character or scene of moving pictures*, de 1909), J. S. Zamecnik (*Sam Fox moving picture music volumes*, de 1913), Giuseppe Becce (*Kinobibliothek*, de 1919) e Erno Rapée (*Motion picture moods for pianists and organists*, de 1924), eram os instrumentos norteadores da produção das primeiras trilhas musicais do cinema internacional, e consagraram alguns dos clichês mais recorrentes em décadas (Carrasco, 2003: 78-90).

Mesmo quanto a trilha musical tenta subverter os princípios da narrativa clássica ainda assim vai conotar algo quando for apresentada ao espectador em sincronia de imagens seqüenciais, e o processo de significação é simplificado quanto os compositores fazem uso de *stock music*, clichês musicais instantaneamente reconhecíveis pelo público de

cinema diretamente herdados de um léxico musical secular. Sem a intenção de esgotar o tema dos padrões de conotação, que abordaria as convenções de intervalo, de tempo e de ritmo, podemos agrupá-los em convenções da orquestração – quando a música do filme promove associações conotativas tradicionais evocadas por peculiaridades de instrumentos musicais (como a malandragem associada ao som da cuíca, ou o bucólico associado à flauta) – e convenções melódicas – quando certas melodias auxiliam na caracterização de gêneros (como o chorinho para a comédia, ou a bossa nova para o romance), mas estas associações variam sempre de acordo com a leitura do espectador.

O espectador interage com a obra cinematográfica através de um conjunto de conhecimentos adquiridos sobre as formas audiovisuais que vão desde os elementares paradigmas da linguagem – como elipses temporais, significados resultantes de edição, planos e movimentos de câmera – aos mais especializados usos desta mesma linguagem – reconhecimento de efeitos visuais e sonoros, predisposição emocional, percepção de estímulo subliminar, entre outros. Rodríguez (2006) nos lembra que a recepção da música tem ao menos uma característica comum a todos os públicos, já que a associação de uma forma sonora a sua fonte é o nível de conhecimento mais básico que se pode adquirir sobre ela e, portanto, é um saber generalizado, ou seja, universal. Há momentos em que esta fonte da música extradiegética é entendida como um co-narrador enunciatário, mas este tipo de recepção ocorre quando há um nível de alta especialização auditiva.

O que fazemos em nível de alta especialização auditiva é aplicar padrões de reconhecimento que foram adquiridos previamente durante um longo tempo de aprendizagem, seja pelo sistema de ensino, seja pela própria experiência. De qualquer modo, ninguém sabe que um som corresponde a

esta ou aquela fonte sonora se antes não aprendeu a associá-los; o resto é somente uma questão de grau de especialização e de nível de relação entre pessoas e especializações (Rodríguez, 2006: 254)

As teorias contemporâneas do cinema concordam em apontar que o texto do filme invariavelmente autoriza uma pluralidade de interpretações e, há décadas, não têm a necessidade de delimitar a origem da semiose audiovisual, que estar no autor, no texto e no leitor. Contudo, esta diversidade de interpretações deve ser prevista pelo autor, produzida por um texto cujo funcionamento interno se abre para diferentes abordagens, ou gerada pela ação interpretativa do espectador que nelas projeta suas tramas e seus desejos sobre o objeto de análise (Vanoye e Goliot-Lété, 1994: 53-54).

A sintaxe cinematográfica subentende esta aceitação de procedimentos estabelecidos e consagrados por mais de um século de arte interagindo com o público. Cada novo filme pode testar novos usos para a música na condução da narrativa, mas a filmografia de cineastas e compositores que se tornaram os cânones da produção audiovisual resultou em uma série de padrões que facilitam a leitura da obra cinematográfica, como a música variando entre o primeiro plano, a presença incidental, a função de *leit-motiv* e o papel narrativo.

Os temas musicais que servem como *leit-motiv* podem ser instrumentais ou cantados, e a incidência desta forma sonora específica em cena leva o espectador a compreender a analogia metonímica estabelecida entre a música e o personagem ausente que ela substitui. Música e ruídos que integram o universo dos personagens são chamados de sons diegéticos, incluindo as canções que são ouvidas ou cantadas por um personagem;

daí são chamadas de extradiegéticas as músicas inseridas em cena sem interação com personagens, com a função de comentário autoral dirigido exclusivamente ao espectador.

Como os elementos pictóricos da diegese que se alteram em forma e função ao longo do enredo do filme, a música passa por uma progressão de tons usada durante o filme, que se baseia na lógica emocional da história. Quando um tipo de música complementa outro, o tom do primeiro geralmente é parecido para que a transição não seja brusca, o que também se aplica às canções e aos trechos musicais adjacentes, não só a trilha original (Rabiger, 2007: 345-346).

A música de cinema pode ser composta sobre a ação dramática, pode seguir a orientação dos cenários ou da época retratada, geralmente excede o papel de comentário da ação e se manifesta na representação de sentimentos. Alain Resnais considerava que a música e o texto fazem parte da imagem, e que a partitura musical na verdade nasce com o filme; antes mesmo de ter sido composta, ela já estaria virtualmente presente nas imagens que a exigem (Pingaud e Samson, 1969: 136). O que não varia é o caráter funcional da música de cinema, em sua missão de manter o equilíbrio entre o real e o imaginário, entre a diegese e a recepção do espectador, provocando emoções, acentuando certezas e dúvidas sobre os personagens e a ação.

Num certo sentido, é justo dizer que a música é feita para o filme: ela tem uma “função” a cumprir, ela “reforça”, “acentua”. Não é apenas a minutagem preliminar que faz do compositor um cúmplice; é também o caráter essencialmente utilitário de seu trabalho. (...) A música é aquilo que ainda faltava ao filme para que ele se tornasse uma *ópera*. Ela manifesta, só por sua presença, que o realismo não é um fim em si, mas o meio de se

chegar ao lirismo. É por isso que ela é ao mesmo tempo indispensável e supérflua: indispensável na medida em que ela se revela, supérflua na medida em que ela ressalta — sempre essência e sempre função. (Pingaud e Samson, 1969: 136)

Como um ponto em comum entre o roteiro e o filme, a diegese usa as ferramentas narratológicas do cinema para formatar um universo fictício, e a sua expressão ocorre através das interações entre os elementos de materialidade da obra, imagens selecionadas, palavras escritas ou faladas, ruídos, música e canções. Em seu ensaio sobre a análise fílmica, Vanoye e Goliot-Lété situam a narrativa como o lugar de encontro e da associação conteúdo-expressão, onde a história toma forma (1994: 41). Como música extradiegética, a canção é um recurso disponível ao narrador, ou a uma instância narradora, em processos conotativos e denotativos para materializar subjetividades e expressar os pensamentos dos personagens.

No modelo de análise de Vanoye e Goliot-Lété (1994: 49-50), a canção pode ser observada em diferentes instâncias da narrativa audiovisual:

- Entre os materiais da expressão sonora, a canção atua ao lado da música instrumental, das palavras faladas e dos ruídos;

- Nas relações do som com a imagem, como som in (proveniente de uma fonte de som aparente), um som fora de campo (música diegética proveniente de uma fonte de som que pode ser situada imaginariamente no espaço-tempo da cena), ou como som *off* (música incidental, extradiegética);

- Referente ao registro do som, sendo gravada diretamente no ato da filmagem, ou pós-sincronizada em estúdio, ou ainda submetida a mixagem com outros sons e efeitos

sonoros.

Seja para se analisar ou para se interpretar o papel da canção no processo de significação da cena, esta forma sonora deve ser reconhecida na sua condição de expressão de um ponto de escuta. Semelhante à noção de ponto de vista, que no tocante à observação do universo imagético diferencia a apresentação dos elementos de forma narrativa, ideológica ou estritamente visual, o ponto de escuta transpõe esta estratégia comunicativa para o campo da audição. Assim como há os sons objetivos e os sons subjetivos, a canção pode se encontrar no limiar da dissociação entre pontos de vista e pontos de escuta – sobretudo na ocorrência de contrapontos, quando o espectador vê um fato apresentado de forma objetiva ao mesmo tempo em que ouve uma canção que, através de letra e melodia, contrastam sobremaneira ao explicitar outro ponto de escuta subjetivo.

Na comédia romântica *A dona da história* (2004, direção de Daniel Filho), este fenômeno ocorre quando os personagens Carolina e Luiz Cláudio, então jovens, se conhecem durante uma passeata de protesto contra a repressão do golpe militar: após um diálogo inicial dos protagonistas cheio de idealismo, encanto e sedução, a chegada dos soldados para coibir a multidão nas ruas é anunciada pela voz da cantora Luciana Mello entoando *Canta Brasil*, de David Nasser e Alcir Pires Pinheiro. Nesta seqüência se estabelece um nítido contraste entre as imagens da cena de enfrentamento hostil, truculência contra os cidadãos pacíficos, e o áudio onde o samba-exaltação é interpretado em tom solene. Se geralmente esta canção é interpretada com animação e batucada, nesta cena ouvem-se apenas os versos cantados como num hino, tendo apenas o acompanhamento de uma percussão pouco cadenciada e dos ruídos de cena. Composta dois anos após o lançamento de *Aquarela do Brasil*, a canção *Canta Brasil* originalmente tem similaridades com este grande sucesso de Ary Barroso, alegoria consagrada para o júbilo

nacionalista (Severiano e Mello, 1997: 197), mas aqui estas semelhanças são anuladas, impregnando o ponto de escuta com a subjetividade dos personagens reprimidos, e adicionando o contraponto irônico dos versos enaltecedores da nação com as imagens cruéis da cena. Sendo uma canção que não foi composta originalmente para o filme, colocada neste contexto, ela não está simbolizando a sua época de lançamento (1941) e sua presença se justifica pela escolha do cineasta que usou os seus versos para fazer um comentário da cena e adornar a psicologia da relação que estava apenas começando entre os personagens.

Seguindo os parâmetros de diferenciação entre análise e interpretação de Vanoye e Goliot Lété que, inspirados em Umberto Eco, estabelecem limites para a interpretação semântica e para a interpretação crítica, a observação do papel narrativo da canção se situa em uma das possíveis fontes da semiose no filme: o sentido pode resultar da postura autoral do cineasta (quando a análise de um texto deve propor a reconstituição do que o autor queria exprimir); o sentido pode vir do próprio texto da obra, que tem uma coerência interna independente das intenções explícitas do cineasta; e o sentido pode surgir da leitura do analista, que usa o seu repertório cultural para descobrir no texto as significações que se adequam à sua experiência (Vanoye e Goliot-Lété, 1994: 50-51). Como o cinema comporta a utilização de uma grande quantidade de música que não é originalmente composta para os filmes onde é tocada, esta sentido que emana do próprio conteúdo textual da canção interfere consideravelmente na leitura do espectador.

A canção que não é composta originalmente para o filme tem uma grande capacidade de trazer consigo as características do seu registro fonográfico mais apresentado pela mídia para o universo simbólico audiovisual. Exposto a outros meios de veiculação musical, o espectador de cinema tem na lembrança um repertório de letras e melodias que

estão formatadas em sua mente de acordo com a performance que ele se acostumou a ver/ouvir antes de reencontrar aquela forma sonora num filme pela primeira vez. Esta influência das apresentações vistas ao vivo, em rádio ou na televisão modificam a forma original de toda composição musical, e estas alterações acrescentam diferentes proposições de leitura. Depois da visão de McLuhan sobre os meios como extensão dos sentidos humanos, sabemos que os conteúdos midiáticos são modificações das obras originais causadas por seu registro e sua veiculação nos meios eletrônicos. Santaella nomeia os meios como aparelhos, e os encara como mais uma fonte de semiose.

---

Não há dúvidas de que os registros fixados pelos aparelhos visuais e auditivos são signos roubados ao mundo, quer dizer, capturados da realidade para dentro de uma câmara ou gravador e devolvidos ao mundo como duplos, imagens e ecos daquilo que existe. Os aparelhos são, por isso, máquinas paradoxalmente usurpadoras e doadoras. (...) Além de replicantes, são, sobretudo, proliferantes, dotados de um alto poder para a proliferação de signos. Os aparelhos funcionam, assim, como verdadeiras usinas para a produção de signos. (Santaella, 1996: 201)

---

O filme *Bossa nova* (2000, direção de Bruno Barreto) conta a história da ex-aeromoça norte-americana e viúva Mary Ann Simpson, que vive no Rio de Janeiro, onde trabalha como professora de inglês e se envolve com um de seus alunos, o advogado Pedro Paulo. Além de *Inútil paisagem* e *Samba de uma nota só*, que são apresentadas em versões instrumentais com vocalize, outras canções clássicas da bossa nova aparecem com novo formato no filme, como é o caso de *Só tinha de ser com você* (de Tom Jobim e Aloysio de

Oliveira) e *Insensatez* (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Justificadas pelo hibridismo cultural entre Brasil e Estados Unidos que permeia todo o enredo da produção – baseada na novela *A senhorita Simpsons*, que junto de alguns contos forma o livro homônimo de Sérgio Sant’anna – estas canções aparecem em cena diferentes das suas gravações originais: o cantor Djavan interpreta *Só tinha de ser com você*, enquanto Carol Rogers entoa versos da versão americana, *This love that I’ve found*, nos créditos finais do filme; e na cena do funeral do pai do protagonista, o espectador ouve *How insensitive*, na regravação de Tom Jobim com o cantor inglês Sting.

Certas canções ainda sofrem um outro tipo de influência do tempo sobre elas, pois as suas regravações acabam seguindo tendências estéticas mais atuais na concepção do novo fonograma, geralmente a partir das idéias dos produtores musicais a serviço dos intérpretes e das gravadoras. Uma nova técnica de gravação pode permitir uma captação de voz diferente ou uma forma inovadora de mixar os instrumentos, gerando signos sonoros que ao invés de evocarem a época da composição da música, se referem ao estilo vigente no ano da sua gravação. O som da canção produzida para veiculação nos meios massivos representa aspectos do signo musical que resultam de um determinado estágio da evolução tecnológica, considerando-se que o som é, antes de tudo, uma opção estética específica de um intérprete ou compositor, uma opção que pode ser seguida por grupo de artistas e por todo um período histórico (Valente, 2003: 102).

Originais ou não, as canções dos filmes também representam metáforas ou redes de significação metafóricas que se enunciam por repetição, insistência ou amplificação da mesma forma que os elementos pictóricos do filme, em variações proporcionais ao nível de realismo da narrativa.

---

## 1.2 – Alegorias sonoras em cena

É próprio dos elementos da narrativa audiovisual a permanente inter-relação de códigos em cada mensagem, como a fotografia em sua eterna combinação de luz e trevas, revelar e ocultar; a cenografia e o figurino, lidando sempre com formas e cores, tempo, espaço e personalidades; ou a música, combinando notas, acordes e ritmos. Na polifonia da linguagem cinematográfica, os fenômenos musicais também compreendem processos dinâmicos de semiose, trabalhando com imagens poéticas e, diferentemente de outras artes, evitando modelos predeterminados para se adequar às necessidades narrativas do filme. Num contexto de fruição sem imagens, a música não consegue determinar a exatidão das imagens que é capaz de sugerir ou invocar, mas se permite ser adicionada de imagens provenientes da recriação por um intérprete, gerando novos domínios e agrupamentos. Para Laboissière (2007: 83), é a força da representação e da estética interiorizadas na música que gera a diversidade de imagens possíveis, e, embora haja certa transparência derivada da combinação de sons, sempre pode surgir uma leitura diferenciada quando o ouvinte é levado a separar os sentidos físicos e a visualizar o sentido da música.

A percepção do acontecimento sonoro musical, com as relações entre os sons que o constituem na construção de uma sintaxe dentro ou fora do produto audiovisual, situa o ouvinte num contexto de representação sujeito às interferências da sua cultura e da sua memória: o seu repertório de referências o ajudará a reconhecer estilos, figuras representativas e modos de decodificação; e suas lembranças o remetem a experiências anteriores com a música.

O signo assume uma imagem virtual do que foi percebido e apreendido pelos sentidos, evidenciando que, sem a “escrita” da memória, sem essa imagem, seria impossível a leitura da música. Ao se inscrever em nosso cérebro o signo torna-se imagem virtual do signo acústico percebido ou elaborado em nossa imaginação, em nossa mente, e mostra a música como uma realidade. Essas relações que se fundem na materialidade sonora (cultura e memória) apontam um agenciamento em que as figuras, constituindo a escritura, terão suas leituras, ou como forma ou como fato sonoro. (Laboissière, 2007: 86)

A composição e produção de música com função narrativa é comum no cinema, e a trilha sonora já não é mais analisada com menos ênfase na comparação com o escrutínio do elemento pictórico, como se situasse num segundo plano de expressão. Em cada cena que contém música, esta forma sonora interage com enquadramentos, luz, cenário, figurino, diálogos e expressões de atores, comunicando na proporção desejada pelo cineasta, sem se sobressair no conjunto e muito menos para servir de mero acompanhamento.

A canção de filme é uma forma sonora composta de dois códigos, melodia e letra, que se somam aos outros códigos que formam as mensagens de uma cena; apesar de ter uma existência real, a canção não possui uma existência física, como têm o cenário, o figurino, a luz, o gestual do ator. Apesar da sua condição imaterial, a canção sempre aparece interagindo com outros materiais de expressão audiovisual; ela é mais um recurso que o cineasta usa para fazer o filme falar ao espectador, ao mesmo tempo em que, na análise fílmica, constitui um elemento que pode transcender essas mensagens na construção de um sentido para a narrativa.

Seguindo o paradigma peirceano, a materialidade da canção é o campo da sua primeiridade, apenas o contato inicial do espectador-ouvinte – sem reagir ou racionalizar – com a forma sonora desprovida de significação, e cujas qualidades de som e texto estão apenas presentificadas na consciência. A secundidade é o nível do conflito entre as qualidades desta forma sonora que entram em choque no ato da experiência do receptor; o fato que sucede a percepção leva a uma reação quanto ao som e ao texto. A terceiridade é o nível da consciência do ouvinte sobre a música na razão e no pensamento, caracterizando sistemas e estabelecendo relações com seu próprio repertório. Apesar de não ser totalmente auto-referencial como a música fora do contexto audiovisual, a canção de filme também existe através da relação triádica entre signo, objeto e pensamento interpretante, se caracterizando, pois por sua natureza sensória, afetiva e mental.

Na análise fílmica, a canção aparece como um código híbrido que pode variar a sua configuração de acordo com diferentes graus de especificidade (idioma, gênero musical), níveis de generalidade (representação de uma época, de uma nação) e possibilidades de redução a subcódigos (clichês e convenções da linguagem cinematográfica), mas a sua leitura estará sempre sujeita à ocorrência de variáveis culturais que independem do cinema para sua existência e interferência na recepção da obra cinematográfica. O repertório cultural do espectador é transferido para o filme no ato da sua projeção, o que faz com que a canção – sobretudo a que não foi originalmente composta para o filme – seja passível de diferentes interpretações entre membros de uma mesma platéia. Somem-se a esta peculiaridade de recepção musical customizada, os hábitos básicos de percepção de cada indivíduo que alteram a sua visão da natureza em geral.

A cultura moderna é um cenário marcado pela instabilidade, onde a pesquisa se dedica às conseqüências do fato de que os significados podem ser esquecidos ou alterados

em face das forças históricas, e a teoria contemporânea reconhece a alegoria como o processo de significação que mais se identifica com a presença da mediação onde os “artefatos culturais” demandam sistemas de referências específicos para serem lidos pelo receptor.

No Brasil, Xavier (2005) é o principal interlocutor entre a teoria da alegoria histórica e os métodos de análise fílmica, e o presente estudo propõe estabelecer a canção popular brasileira como uma alegoria que se manifesta em diferentes suportes, entre eles a obra audiovisual, destacando-se o cinema.

As concepções do processo alegórico variam de acordo com a localização específica de um texto dentro do processo cultural. (...) A noção de alegoria, em sua forma moderna, faz parte, por um lado, da construção de um “alto” modernismo reflexivo e da produção de trabalhos complexos dotados de uma consciência lingüística precisa; por outro lado, a alegoria, em suas formas mais tradicionais, faz parte da produção rotineira da cultura de massa, particularmente dentro da tradição dos gêneros populares – os filmes de terror, a ficção científica, o melodrama, o faroeste, o filme noir, a comédia musical. (Xavier, 2005: 344).

Como a etimologia nos fornece uma definição muito genérica de alegoria – allos (outro) + agoreuein (falar em lugar público), o que nos remete a um tipo de enunciação que oculta um outro objetivo não anunciado – usamos o conceito resultante deste primeiro entendimento, quando um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. Como a semiose no cinema implica convenções e

processos contextualizados, além de constante mediação entre palavras, música, imagem e experiência vivida, a canção em cena – reconhecidamente um elemento comunicativo inserido na trilha sonora, que compreende vozes (narração ou diálogos), ruídos e música – adquire função de alegoria que materializa a narrativa em combinação com os demais elementos significantes nas três possibilidades de manifestação da diegese: o ENREDO, o PERSONAGEM e o contexto TEMPO-ESPAÇO.

Os filmes narrativos de ficção usam o código de interpretação para gerar significados, porém diferentes momentos históricos resultarão em tipos diversos de interpretação, e o resultado da análise da obra – autoral e coletiva – cinematográfica é invariavelmente um estudo dos códigos selecionados e seus subcódigos. Confrontando as teorias de cinema, Andrew observou que uma peculiaridade da semiótica é observar a história do cinema como se não passasse de uma sucessão de soluções diferentes para as situações de codificação, ou seja, a criação de subcódigos para a atuação dos elementos narrativos, como luz, atores, cenários.

No nível do código, então, o semiólogo tem duas áreas básicas de estudo.

Como vimos, ele deve examinar e descrever tantos códigos quantos sejam os que lhe interessem e toda a história do cinema; mas deve também prestar atenção ao destino de um código ao longo dos anos, discriminando e descrevendo os vários subcódigos que lhe tornaram possível a existência.

(Andrew, 2002, p.181)

Na polifonia intrínseca da linguagem cinematográfica há lugar para vários processos dialéticos simultâneos, sendo o principal para a caracterização do cinema como produção

de sentido audiovisual aquele que trata da união ou oposição entre imagem e som, uma dicotomia que remonta às primeiras projeções na França e nos Estados Unidos, quando os filmes mudos demandavam acompanhamento musical para preencher a sensação de vazio perante platéias, e também para disfarçar os ruídos dos equipamentos e ambientes.

Dotado de alto grau de realismo, o som é muito mais evocativo do que a imagem, e por isso a conquista do filme sonoro – a despeito dos ataques recebidos da crítica quando da implantação do novo advento em larga escala – foi celebrada posteriormente como uma forma econômica de se completar a diegese através da manipulação dos elementos de audio representados dentro e fora do plano da imagem, em *off*. Ruídos de tráfego poderiam então sugerir que havia uma rua do outro lado da janela semi-aberta do cenário; sons de chuva completariam o entendimento de uma mudança climática no enredo do filme; o burburinho de dezenas de pessoas sobre um plano fechado onde só aparecem meia-dúzia de adultos contribuiria para a ilusão de que havia uma multidão de atores ou figurantes em cena.

Mas nem todo som é realista, e a legibilidade do som pode ser tão variável quanto a da imagem. Os engenheiros de som lidam com a dificuldade de tornar determinados sons verossímeis, principalmente se colocados em *off*, sem o recurso da imagem como um suporte explicativo. O potencial evocativo do som está relacionado diretamente com o potencial do espaço extracampo: a eficaz caracterização de um cenário completo se deve mais ao som do que a qualquer outro elemento. Para Burch, a essência da dicotomia entre som e imagem não reside na oposição, mas sim na identidade, pois, ao contrário do olho humano, a câmera de cinema não é seletiva, e o som possibilita a noção de “enquadramento total”, segundo a qual cada composição é um todo em si (Burch, 1992: 117). E sobre este uso estrutural do som, são válidas as analogias da composição como entendida no universo da música sem natureza audiovisual: o arranjo dos elementos da trilha sonora do filme

(diálogos, ruídos e música) tem funções narrativas e estéticas.

Essa presença equilibrada dos componentes sonoros de um filme, canalizados através do funil que é o alto-falante do cinema, exige a composição “musical” total de todos os elementos que integram a trilha sonora, da mesma forma que a natureza da imagem projetada na tela exige uma preocupação constante com a organização plástica, também totalizante. (Burch, 1992: 118).

Variáveis do inter-relacionamento estrutural entre o espaço sonoro e o espaço visual ocorrem com muita frequência, e geralmente são observadas como desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Cineastas que acreditam na relevância dos elementos significantes do áudio obtêm expressivas inovações na produção de sentido para as formas sonoras mediante a utilização criativa dos microfones, do posicionamento simulado das fontes sonoras no espaço da diegese, da inclusão de ruídos de sala (*foley*), da ausência ou presença de música, da inclusão de canções na cena, de ressonância e alterações vocais dos atores e de todos os recursos de pós-produção que a tecnologia pode oferecer.

Toda esta complexidade na produção de elementos significantes em uma narrativa audiovisual também descarta o papel do som como um mero acompanhamento redundante subordinado à imagem. Se para Chion a associação do som com a imagem gera uma percepção diferente daquela que estes mesmos elementos geram separadamente devido ao valor expressivo e informativo com o qual um som enriquece uma imagem (conceito de “valor agregado”), para Rodríguez o som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor, já que o áudio não atua em função da imagem ou dependendo dela, mas

sim ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação ao espectador e sua natural coerência perceptiva. Segundo ele, o áudio atua na narrativa audiovisual seguindo três linhas expressivas: transmitindo sensações espaciais com precisão, conduzindo a interpretação do conjunto audiovisual, e organizando narrativamente o fluxo do discurso audiovisual (Rodríguez, 2006: 277-279). Para a nossa análise do papel narrativa da canção nos filmes brasileiros usaremos esta classificação somada aos paradigmas de Chion e Gorbman.

---

## CAPÍTULO II – OS PAPEIS NARRATIVOS DA CANÇÃO EM CENA

Nas manifestações artísticas, a narração é considerada um conjunto de acontecimentos e para Metz no cinema eles são ordenados em seqüência e fornecem ao sujeito-narrador o seu necessário correlato, já que este só se torna narrador porque há acontecimentos a serem narrados. Embora haja uma diversidade de processos sugeridos para a discriminação dos acontecimentos narrados no filme, será sempre um “acontecimento” que constituirá a unidade fundamental da narração (Metz, 1972: 37-38).

No método analítico de Lotman sobre a estrutura narrativa cinematográfica, o texto cinematográfico pode ser considerado simultaneamente como discreto e como não discreto: o primeiro adjetivo por ser composto por signos, e a segunda característica quando a significação é atribuída diretamente ao texto. Da mesma forma, pressupõe a existência de dois tipos básicos de montagem no cinema: a associação de um plano a outro plano, que ativa a articulação semântica, fazendo dela o principal “veículo de significação”; e a associação de um mesmo plano a si próprio, o que torna imperceptível essa articulação e toma a progressão semântica gradual. Nesta perspectiva o cinema pode ser centrado ora sobre a “estrutura da realidade” ora sobre o seu “dado empírico imediato”; na terminologia de Saussure, respectivamente a sua *língua* e a sua *fala* (Lotman, 1978: 111).

Língua e fala coexistem no texto cinematográfico, e é o cineasta quem opta por

adotar uma natural limitação de recursos narrativos que resulta a adoção de um determinado recurso verbal na narrativa, dedicando certa ênfase para alguma tendência – estética, discursiva, formal –arbitrariamente destacada em primeiro plano. É desta dinâmica que Lotman vê o surgimento de dois tipos de narração: um deles reproduz a narrativa verbal, acrescentando-se sucessivamente uma unidade de texto a uma outra unidade, formando uma “microcadeia narrativa”; o outro tipo é a transformação de um mesmo plano através das alterações que vão se sucedendo no ecrã entre um corte e outro, como alterações climáticas sobre uma paisagem, ou mudanças de expressão no rosto de uma pessoa. Em ambos os casos, a predisposição de um signo icônico para se tornar um elemento narrativo está diretamente ligada à presença de certos elementos móveis em sua constituição.

A canção como música de filme é um exemplo deste paradigma: sua aptidão, enquanto signo, para se transformar em texto narrativo não se deve somente aos seus elementos lingüísticos dispostos em versos sobre uma melodia, há também uma combinação de ritmo, gênero, arranjo e a interpretação do cantor, elementos móveis e dinâmicos no processo de criação de sentidos. Para Lotman é a cultura verbal que forma as concepções habituais do homem e a estrutura do seu pensamento, uma cultura onde a fala humana representa o sistema de comunicação de base, que se organiza à sua semelhança, perpassando todas as esferas da semiose. Um sistema de comunicação verbal visa sempre a comunicação com um outro indivíduo (Lotman, 1978: 114).

Não somente no cinema, os sistemas não verbais de comunicação são

freqüentemente anulados por este tipo dominante de narrativas verbais e, por isso, mesmo quando se elabora um modelo de narrativa só através de imagens, o cineasta o faz adaptando-o de, ou para, um esquema da narração verbal. No cinema contemporâneo observa-se certa tendência, tanto por parte do emissor como do receptor, de se esquecer que a narração mais comum – efetivada graças às palavras – é apenas uma das formas possíveis para se narrar fatos e expor pensamentos.

Mais adiante veremos que uma das funções narrativas da canção de cena é justamente unir diferentes planos microcadeia de sentido, devendo possuir um elemento comum a qualquer dos níveis apresentados, desde uma mesma e única imagem apresentada num plano diferente e posterior, até duas imagens diferentes de uma mesma modalidade. Com o uso da canção, a concordância pode ser semântica (a repetição de um mesmo adjetivo para duas personagens diferentes); pode-se repetir um substantivo em versos seguidos (na sincronia visual com exemplares diferentes de um mesmo tipo de objeto); pode-se dizer o desfecho de uma ação cuja apenas o início foi dito, deixando-se o resto para a conclusão em imagens, como que sublinhando o destino da ação, etc.

Este modelo de análise estrutural da narrativa cinematográfica considera o filme como produto de uma rede polifônica de elementos visuais e sonoros que, combinados, constituem uma linguagem onde a canção, enquanto música diegética ou música extra-diegética, têm valor narrativo semelhante aos demais componentes da diegese – luz, fotografia, cenografia, figurino, atuação do material humano, roteiro, ruídos de sala – e aumenta predominância do elemento verbal desta obra na sua proposta para a construção de

significados, elevando os processos discursivos intrínsecos de cada canção à categoria de elementos narrativos da cena.

A arte do cinema pode, então, não ser autônoma e não ter um protagonista específico em seus processos comunicativos; para cineastas como o soviético Liev Kulechóv e o francês Louis Delluc, o seu principal material são os objetos reais e até o ser humano aparece como um elemento material do mundo. Ainda assim, o signo é material de todas as artes, e é evidente a essência sígnica dos elementos que compõem o que se chama metaforicamente de linguagem cinematográfica. Cada plano ou seqüência age como um signo, e a cena se torna uma estrutura de elementos coordenados ou subordinados, passível de análises semelhantes às que ocorrem no âmbito da própria língua. Jakobson evoca Santo Agostinho e a sua distinção entre objeto e signo, afirmando que ao lado dos signos – com a sua função essencial de significar algo – há os objetos, que podem ser usados com função de signos, e, portanto, o material específico do cinema é o objeto audiovisual (óptico e acústico) transformado em signo (Jakobson, 2004: 154-155).

É natural do cinema trabalhar com fragmentos de diferentes grandezas: de temas, de espaço e de tempo, alterando-lhes proporções e entrelaçando-os segundo a contigüidade da obra ou segundo similaridades e contrastes, valendo-se da metonímia ou da metáfora. Quando ainda se discutia a negação do cinema como arte, pressupunha-se a percepção do filme apenas como fotografia em movimento sem considerar os princípios da montagem e nem levar em conta que se trata de um sistema peculiar de signos. No tempo da crítica ao cinema falado, muitos equívocos foram cometidos em generalizações prematuras e observância de fenômenos temporais e limitados do ponto de vista histórico. O mutismo chegou a ser precipitadamente considerado como uma característica estrutural do cinema, e mais tarde a evolução técnica do meio desagradou os críticos de então. Até o advento do

filme sonoro, o material do cinema era somente o objeto óptico; hoje, sabe-se que o discurso na obra audiovisual demanda o objeto acústico composto de diálogos, ruídos de cena, música e silêncio. No cinema, o silêncio ganha o valor de uma ausência de sons reais, representando um objeto acústico como a fala e os ruídos, e é percebido como um signo de silêncio real. A música, por sua vez, opera com signos que não se referem a nenhum objeto concreto da narrativa cinematográfica e por vezes substitui o próprio discurso.

Dentro ou fora do filme, toda canção é uma *forma sonora dinâmica*, e como elemento da narrativa cinematográfica ela também assume o caráter de um *signo sonoro arbitrário*, como no modelo semiótico formulado por Angel Rodríguez (2006). A percepção das diferenças resulta da categorização dos tipos de associações narrativas e estéticas da canção ao elemento imagético no ecrã, identificando-se a intersemiose do processo discursivo da canção e a polifonia audiovisual na cena, quando o cineasta enunciatário utiliza o híbrido de música e texto adicionados à imagem para a criação de um sentido audiovisual integrado (ainda assim passível de múltiplas leituras).

Assim como as convenções da montagem, que há muito estabeleceram um léxico de recursos narrativos incorporado no inconsciente coletivo das platéias de cinema como aparato para a leitura dos signos audiovisuais num conjunto narrativo – a exemplo da aplicação de câmara subjetiva combinada com plano seqüência para denotar a visão e os movimentos de um personagem-narrador, a compreensão de plano seguido de contra-plano como a indicação de diálogos, o enquadramento em *contra-plongé* para enaltecer ou atribuir caráter de superioridade – e que trouxeram ao cinema, no conjunto de seus modos narrativos, a secular estruturação de uma linguagem, a música também oferece uma variedade de recursos alegóricos que são familiares ao grande público por constituírem

elementos narrativos inerentes da dimensão sonora ao longo da história do audiovisual e por reiterarem clichês do meio cinematográfico.

Como qualquer outra forma sonora na trilha musical, assim como a incorporação das vozes dos personagens e dos ruídos de ambientação à música, a canção de cena reúne texto e melodia como dois componentes expressivos integrados e atua com uma alternância de signos sonoros motivados<sup>3</sup> (efeitos sonoros que representam ruídos da natureza e dos objetos, além dos clichês de determinados ritmos e gêneros musicais) e signos sonoros arbitrários (as palavras, o texto e até mesmo o som de certos instrumentos musicais tradicionalmente associados ao estímulo de sensações) a serviço do roteirista e do diretor do filme.

A produção do sentido sonoro no âmbito da comunicação audiovisual inclui de modo muito claro ambas as concepções sógnicas, pois a linguagem audiovisual usa constantemente sons de objetos e os mistura com sons da fala. Mas o uso que a linguagem audiovisual faz do som extrapola sobremaneira o âmbito definido pela soma das duas concepções do signo. A linguagem audiovisual produz mecanismos de construção de sentido que não é possível abarcar recorrendo somente aos modelos da semiótica clássica. (Rodríguez, 2006: 245)

Para os autores da obra audiovisual, a canção de cena pode representar uma via adicional de entrada ao enredo a ser disponibilizada para o público; para o espectador, esta forma sonora deve dar acesso ao interior do personagem ou do assunto tratado pelo enredo ou por uma determinada seqüência. A poética da canção incrementa a polifonia

---

<sup>3</sup> Ver RODRÍGUEZ, Angel; 2006, p. 243-244.

audiovisual, adicionando novos signos sonoros para a caracterização de tempo, espaço e modo da narração, assim como é capaz de atribuir contextos afins aos personagens em destaque na cena.

No cenário da crítica contemporânea se reconhece a existência de novos contextos culturais, dinâmicos e instáveis, de combinações de signos típicas da cultura moderna, e, como observa Xavier quando se refere a ocorrência da alegoria no processo comunicativo, neste ambiente mutável os significados podem ser esquecidos, deslocados e retorcidos em face das forças históricas e dos sistemas de poder, que são fatores temporais. O conceito de alegoria no escopo das teorias pós-estruturalistas de cinema pressupõe uma concepção de história como um processo ininterrupto de produção, mudança e dissolução de sentidos que acabou por destituir certas concepções anteriores de signos e práticas discursivas como elementos capazes de produzir interpretações estáveis e universalmente válidas (Xavier, 2005: 339).

O entendimento da alegoria histórica pode ser aplicado à análise do papel narrativo da canção na trilha sonora do cinema devido à afinidade entre o processo de significação lato sensu e esta *forma sonora* que requer sistemas de referência específicos para ser lido. O espectador contemporâneo está plenamente familiarizado com a dinâmica das narrativas alegóricas, onde enredos ficcionais ou baseados em personagens e fatos históricos podem ser apresentados como figurações de uma época ou de determinado grupo social. Filmes como *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995, de Carla Camurati), *O Quatrilho* (1995, de Fábio Barreto), *O que é isso companheiro* (1996, de Bruno Barreto), *Anahy de Las Misiones* (1997, de Sérgio Silva), *Baile perfumado* (1997, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira), *Guerra de Canudos* (1997, de Sérgio Rezende), *Ação entre amigos* (1998, de Beto Brant), *Amor & cia.* (1998, de Helvécio Ratton), *Brava gente brasileira* (1998, de Lúcia Muratt),

*Terra estrangeira* (1998, de Walter Salles e Daniela Thomas), *Mauá, o imperador e o rei* (1990, de Sérgio Rezende), *Cidade de Deus* (2002, de Fernando Meirelles e Kátia Lund) e *O ano que meus pais saíram de férias* (2006, de Cao Hamburger) são notáveis exemplos de alegorias nacionais, pois se valem de variadas estratégias alegóricas à disposição de cineastas que desejam tratar de questões relacionadas ao papel do país na história da civilização moderna e da própria noção de nacionalidade.

A configuração de alegorias históricas é por vezes de passível de certa polêmica, pois além de pressupor uma capacidade do espectador para perceber as dimensões coletivas e políticas no subtexto do processo de narração audiovisual, encontra-se no centro de um debate sobre a eficiência política ou a legitimidade estética das estratégias alegóricas que tratam de questões sociais, e até mesmo no debate sobre as afinidades específicas entre idéias modernas de nação e as modalidades alegóricas.

As concepções do processo alegórico variam de acordo com a localização específica de um texto dentro do processo cultural. A noção de alegoria, em sua forma moderna, faz parte, por um lado, da construção de um “alto” modernismo reflexivo e da produção de trabalhos complexos dotados de uma consciência lingüística precisa; por outro lado, a alegoria, em suas formas mais tradicionais, faz parte da produção rotineira da cultura de massa, particularmente dentro da tradição dos gêneros populares – os filmes de terror, a ficção científica, o melodrama, o faroeste, o filme *noir*, a comédia musical. (Xavier, 2005: 344)

Contudo podemos pressupor que ao longo de mais de um século o cinema, em sua relação com o público, foi consolidando um conjunto de convenções formais capazes de

fornecer modos de leitura semelhantes para filmes e platéias distintas. Nesta espécie de doutrina cinematográfica para a recepção da obra audiovisual, a música também encontrou o seu lugar na sintaxe do filme, como demonstram as pesquisas de Chion na Europa e de Gorbman na América. A partir da análise de compositores consagrados, ambos destacaram os predicados narrativos da trilha musical, onde melodias orquestradas e trechos de canções podem proporcionar ao cineasta opções de marcação referencial ou marcação conotativa para atrair ou conduzir a atenção do espectador. Em seu conhecido estudo, Gorbman (1987) observa com mais ênfase a incidência de música como expressão de pontos de vista, e caracterização de tempo e lugar, dividindo as funções semióticas da música no modelo clássico de filmes narrativos em duas categorias: a que remete o espectador a demarcações e níveis da narração, e a que ilustra, enfatiza, sublinha, e pontua, através do que ela nomeia como trilha conotativa, além da sua incidência em aberturas e finais de filmes.

A música normalmente se faz presente nas aberturas e nos encerramentos dos filmes assumindo também papéis narrativos, da mesma forma que a música incidental o faz. Como acompanhamento para os créditos de abertura, uma canção já adquire o poder de definir um gênero, ou estabelecer um clima inicial. Além disso, a distinção de uma melodia pode inspirar o espectador na criação de expectativas sobre a narrativa dos eventos que acontecerão. Os créditos de abertura indicam que a história vai começar, alertando a platéia para prestar mais atenção e iniciar a sua incursão na diegese proposta. Já a música de final do filme tende a se incorporar na última cena e continuar, às vezes se modulando, junto dos créditos finais, promovendo uma recapitulação, reforçando um aspecto da narrativa e encerrando formalmente o filme. Algumas vezes, ela consiste de uma repetição de um tema musical já apresentado no meio do filme, e geralmente fornece um tipo de “*crescendo* apoteótico” (Gorbman, 1987: 83).

Utilizando o modelo de observação acima, podemos categorizar os modos como a canção se faz presente em aberturas e encerramentos de filmes, exemplificando com produções brasileiras recentes, da seguinte forma:

#### CANÇÕES EM ABERTURAS

- Definição do gênero: *Che me importa d'el mundo* em *O casamento de Romeu e Julieta* de Bruno Barreto; e *Tudo que eu tenho* em *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz.
- Clima inicial: *Garota de Ipanema* em *O que é isso companheiro?*, de Bruno Barreto; e *Tudo tão quieto* em *Muito gelo e dois dedos d'água* de Daniel Filho.
- Criação de expectativas: *Como é bom saber* em *A grande família*, de Maurício Farias; e *Você é minha* em *Inesquecível*, de Paulo Sérgio Almeida.

#### CANÇÕES EM ENCERRAMENTOS

- Recapitulação: *Forrobodó* em *O xangô de Baker Street*, de Miguel Faria Jr.; *Faz parte do meu show* em *Cazuza - O tempo não pára*, de Walter Carvalho e Sandra Werneck; *Roda viva* e *Sinal fechado* em *Cabra cega*, de Toni Venturi; e *Onde anda você*, em filme homônimo de Sérgio Rezende.
- Reforço de um aspecto: *Risos na noite* em *A partilha*, de Daniel Filho; *Fora de hora* em *Benjamin*, de Monique Gardenberg; e *Juízo final* em *Proibido proibir*, de Jorge Duran.
- Repetição de tema já apresentado: *Fica comigo esta noite* e *Sexo, amor e traição* nos filmes homônimos dirigidos respectivamente por de João Falcão e Jorge Fernando.

- Final em “*crescendo*”: *Barato total* em *Meu tio matou um cara*, de Jorge Furtado; *Não grude não* e *Tem mulher, to lá* em *O homem que desafiou o diabo*, de Moacyr Góes; e, indiscutivelmente, *Vapor barato* em *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas.

Além do pressuposto de que a canção pode se transformar em um índice de forte subjetiva como um “ponto-de-vista”, a principal contribuição dos estudos de Gorbman para esta pesquisa é a categorização da trilha musical de filmes em funções narrativas referenciais e conotativas. Referencialmente, a canção interage com o visual da cena adicionando informações claras, sobretudo através de melodias e textos, aos demais significantes da polifonia audiovisual. Já com papel conotativo, a canção “ancora” a imagem em significado, com o potencial de manifestar humores e interpretar eventos.

Os atributos da melodia, arranjo e ritmo imitam ou ilustram eventos físicos no ecrã. O cinema clássico, considerado como ele é no ato de contar uma história com a maior transparência possível, sobredetermina estes atributos conotativos. Música em trilha sonora reforça o que é (geralmente) já significado através de diálogo, gestos, iluminação, cor, ritmo ação e edição, e assim por diante. (Gorbman, 1987: 85)

Sobre os potenciais do som e da música na semiose audiovisual, Chion nos fornece meios de observação da trilha musical em busca das ocorrências com funções estéticas, como unificação, pontuação e antecipação.

O uso funcional mais generalizado do som no filme consiste em unificar ou condicionar o fluxo de imagens, primeiramente em termos temporais, que elimina discontinuidades visuais com sobreposições de ruídos e músicas; em segundo lugar, o plano sonoro proporciona unidade, criando atmosferas; e em terceiro lugar, o som pode fornecer esta unidade através de música extradiegética, já que esta é independente da noção

de espaço e de tempo real que pode comportar as imagens de forma a constituir um fluxo narrativo homogêneo (Chion, 1994: 47).

A função de pontuação, no seu sentido gramatical mais amplo, permite a uma forma sonora modular o significado e o ritmo de um texto audiovisual, tem sido usado há muito tempo. No teatro, esta é uma preocupação central, já que a peça de dramaturgia é apresentada como uma espécie de continuum a ser devidamente pontuado.

O uso do som para pontuação depende da iniciativa do editor de imagem ou do editor de som, os profissionais que decidem sobre a colocação de uma marcação narrativa baseada no ritmo da ação, trabalhando com os sons impostos a eles ou por eles escolhidos. Em casos raros, o próprio diretor toma tais decisões, e alguns sons de marcação já podem ser determinados na etapa do roteiro. (Chion, 1994: 49)

Chion denomina de “convergência e desvio” os efeitos da antecipação, um outro atributo da música com papel narrativo. Em uma perspectiva horizontal, os sons e imagens não são elementos sempre alinhados uniformemente, eles são tendenciosos a indicar direções para a leitura, seguem os padrões de mudança e de repetição que criam no espectador um sentimento de esperança, expectativa e plenitude de ruptura ou vazio a ser preenchido. Este efeito é mais conhecido quando relacionado à música. Da mesma forma que um movimento de câmera ou uma mudança de comportamento do personagem podem colocar o espectador num estado de antecipação, inserções de música em cena confirmam expectativas estabelecidas ou causam surpresas de acordo com esta dinâmica de antecipação e de resultado. Em uma seqüência audiovisual, o “audio-telespectador”

consciente ou inconscientemente reconhece o embrião de um padrão musical e, em seguida, verifica se ele evolui como esperado: muitas vezes, o interesse é mais despertado quando a expectativa é subvertida (Chion, 1994: 56).

Da percepção musical à construção de sentidos, a recepção da obra audiovisual é um processo que torna o espectador um tradutor de alegorias destinadas à representação de uma identidade cultural, como veremos a seguir.

## **2.1 - Interações alegóricas entre canção e sentido na obra audiovisual**

Se a percepção do som é o início do processo de cognição na recepção audiovisual, as variantes que logo se somam a esta leitura da cena são culturais e responsáveis pelo caminho interpretativo para dar sentido à experiência do contato com a canção em cena. O conjunto de convenções que constitui a linguagem audiovisual é o outro fator que influencia os mecanismos de audição: ouvir, escutar, reconhecer e compreender (Schaeffer, 1966, p. 61-61).

Existem quatro categorias de interações alegóricas entre esta forma sonora denominada canção – unidade polifônica de produção de sentidos sonoros e textuais – e a significação audiovisual. A primeira categoria é a do enredo, onde a canção, como elemento de cena agrega à diegese elementos comunicativos de informação, contraponto, ênfase, ilustração e revelação, aumenta a polifonia para formatar a trama do filme, apresentar os elementos do roteiro, interferir no tom da narrativa visual e até mesmo alterar o modo de leitura da cena audiovisual a partir de um ponto. A segunda categoria é a do personagem, quando a canção está a serviço da história para contribuir na caracterização dos protagonistas, antagonistas, coadjuvantes, heróis e anti-heróis, noções de bem e mal,

estímulo à identificação, empatia, antipatia ou indiferença com os agentes da diegese. A terceira categoria é a do contexto temporal e espacial, com interações no nível das referências sócio-culturais que remetem à percepção de épocas e lugares. A quarta categoria é a da Forma, com uma diversidade de associações entre música, texto e imagens com as funções estéticas de estruturar, dinamizar, reiterar ou reparar a rede de interferências técnicas que podem atuar como elementos narrativos do filme.

As *Marcações Narrativas de Enredo* ocorrem quando os elementos da canção aumentam a polifonia da cena, adicionando signos sonoros e verbais que apresentam informações não disponíveis explicitamente campo imagético, ou quando o tom da narrativa audiovisual indica oposição, pleonasma, metáfora, destaque ou epifania resultantes da dialética de som e imagem. Nestas marcações (“cues” em inglês) se encontra a contribuição do compositor de trilhas – ou do produtor musical no caso de trilhas com canções lançadas antes do filme – para as nuances do enredo originadas na transposição do roteiro para a edição das imagens filmadas: são momentos nos filmes em que a música indica ou sugere um texto, ou subtexto, que acrescenta informações à recepção do espectador em sua construção de significados.

Estão nesta categoria o uso de canções tais como *Amarelo manga* de Otto, em filme de mesmo nome (2003, de Cláudio Assis); *Mulher* de Custódio Mesquita, em *Feminices* (2004, de Domingos de Oliveira); *Meu tio matou um cara* de André Moraes e Igor Cavalera, em filme homônimo (2004, de Jorge Furtado); *O dinheiro não dá para todo mundo* de Maurício Tagliari e Cláudio Torres, em *Redentor* (2004, de Cláudio Torres); *Dentro de ti* de Dado Villa-Lobos e Humberto Effe em *Bufo & Spalanzani* (2001, de Flávio

Tambellini); *Balé da utopia* de Milton Nascimento e Chico Amaral, em *Sonhos e desejos* (2006, de Marcelo Santiago).

### *Interação referencial de enredo*

A sincronia entre certas passagens melódicas e textuais da canção com a exibição de elementos visuais específicos da cena é capaz de gerar associação entre uma mensagem simbólica e um determinado momento da história, indicando direções em que se deve dar a leitura da trama. Tal acréscimo de significantes contribui para a formatação de diferentes alegorias presentes em cena e, conseqüentemente, para o direcionamento do espectador às intenções do cineasta-enunciador. Utilizada assim, a canção pode expor um significado oculto ou sugerir ao espectador a busca de novos signos não explicitados até então.

Observam-se casos em que a presença da canção em cena adquire claramente o papel narrativo da antecipação ou da revelação: ora adiantando alguns aspectos do ambiente, dos personagens ou da trama que os envolve desde antes destes fatores se tornarem mais eminentemente explícitos na diegese, ora contribuindo para a revelação textual de algo que estava oculto para o espectador até então. Também há a incidência de trechos de canções com a proposição subentendida de que o público deve procurar algum significado ali implícito.

Em *Amores possíveis* (2000, de Sandra Werneck) há uma seqüência capaz de ilustrar esta complementação informativa que a canção pode proporcionar às imagens. O enredo trata das possibilidades de encontros e desencontros na vida de Carlos e Julia, mostrando realidades paralelas; em uma delas, os protagonistas estão considerando a hipótese de uma reconciliação improvável e as imagens enfatizam a sensualidade do

contato físico enquanto dançam, porém os versos de Tim Maia são claros e incisivos ao antecipar a conclusão da cena: “me dê motivo pra ir embora / estou vendo a hora de te perder / estou indo embora / não faz sentido ficar contigo...”. De fato, os personagens se separam logo mais e desistem de tentar um novo relacionamento amoroso, principalmente por causa da homossexualidade de Carlos.

No filme *Sábado* (1994, de Ugo Giorgetti) as únicas canções que se ouvem estão nas cenas que deixam clara a relevância de um dos ambientes da trama, que se desenvolve basicamente em três cenários: a portaria de um prédio antigo; onde está acontecendo a filmagem de um comercial; o interior do elevador quebrado, onde vários personagens ficam presos; e o terraço deste prédio, onde um personagem tenta obter ajuda com o zelador. A inserção dos sambas *Praça Clóvis* e *Sexta-feira* (ambos da autoria de Paulo Vanzolini) acontece em momentos que demonstram claramente a existência de um grupo de coadjuvantes absolutamente alienados do problema que aflige os protagonistas: durante uma confraternização, cujo clima está caracterizado por esta trilha musical referencial, um grupo de músicos acompanha José Luis Burato na cantoria que denota o quão pouco este grupo se importa com a crise dos demais, demarcando efetivamente um outro núcleo narrativo cômico, onde se destacam as atuações de Jô Soares e Elias Andreato.

Em *O Invasor* (2001, de Beto Brant), o espectador ouve um rap que diz “Zona Sul, cotidiano difícil” e desenvolve o tema através de uma extensa letra de conteúdo crítico e realista na cena onde o criminoso Anísio leva a moça de família rica, Marina, à favela. A seqüência intercala a imagem dos personagens dentro do carro – ele aparentando controle da situação e ela demonstrando curiosidade e fascínio – com *takes* da vida miserável dos habitantes daquele lugar. A canção *Zona Sul* (de Sabotage e Cascão) é apenas um dos temas

musicais com papel referencial neste filme, assim como *Ninguém presta* e *Azar*, músicas extradiegéticas interpretadas pela banda de rock Tolerância Zero.

Para este uso da música em cena Gorbman (1987) atribui a função de “ancoragem”, valendo-se do termo “ancrage” que Roland Barthes (1977) que propõe analogia com as legendas que são impressas sob fotografias: para aliviar algum desconforto do espectador, causado por uma narrativa que se vale de conotação em demasia, a música pode vincular firmemente um significado pretendido à imagem, como uma legenda, acrescentando uma propriedade denotativa à canção. O oposto também ocorre com certa frequência, e a presença da canção em cena pode estimular uma dicotomia entre o sonoro e o visual, estabelecendo contraponto entre a música – melodia e texto cantado – e as imagens síncronas. Assim utilizada, a canção estabelece um fenômeno de reação do áudio para com a imagem, sugerindo oposições implícitas, apresentando contrapontos e combatendo o pleonasma imagético; a música pode ampliar uma atmosfera gerada pela imagem ou ainda contradizê-la, distanciá-la a partir da sua inserção na cena.

#### *Interação conotativa de enredo*

A associação mais comum entre canção e imagem em filmes de qualquer nacionalidade ocorre quando a canção adquire um papel ilustrativo na mensagem principal da cena, com esta forma sonora emprestando melodia e texto para melhor informar o espectador sobre a trama ou criar uma atmosfera correspondente à situação dramática de um determinado *plot*. Certas canções imprimem o seu tom lírico à película, outras canções inspiram crise e violência; há canções bucólicas, como há canções elegíacas, e tanto os

gêneros musicais quanto os estilos dos intérpretes transferem parte da sua expressão alegórica e de seu estereótipo à obra audiovisual.

Canções como *A dor da saudade* e *Tristeza do Jeca* aparecem no filme *Tapete Vermelho* (2006, de Luiz Alberto Pereira) para criar uma atmosfera rural onde o protagonista, Quinzinho, é um estereótipo do caipira e deve cumprir a promessa de levar o seu filho até a cidade para assistir um filme de Mazzaropi em uma sala de cinema. Ao mesmo tempo, estas e as demais canções da trilha musical – como *Tarde no sertão* (de Daniel Fernandes e Zé Mulato), *Diário do caipira* (de Zé Mulato) e *Romaria* (de Renato Teixeira) – são referências do estilo como este protagonista vive no campo e às vezes regulam a medida de um humor ingênuo que não é satírico.

Há casos em que a canção atua como uma espécie de pleonismo do contexto imagético, aumentando os efeitos que foram criados pictoricamente, para complementar a cena de modo a enfatizar certos aspectos do enredo. A canção pode acompanhar a mera exposição de um significante visual, atuando como uma legenda tradutora ou explicativa, e tem a capacidade de realçar o que é inerentemente emocional na cena, resultando uma narração dramática que interfere na narrativa audiovisual.

No final de *Ó pai ó* (2007, de Monique Gardenberg), a canção *Protesto Olodum* (da autoria de Tatau) surge após a notícia da morte de duas crianças inocentes, pontuando o trágico acontecimento com melodia e texto graves, ritmo pausado e sóbrio, letra de protesto contra a violência e as injustiças sociais, ao mesmo tempo em que são mostradas imagens de foliões alegres, cantando e dançando atrás de trios elétricos pelas ruas de Salvador em pleno Carnaval. Neste momento do enredo, apenas a canção – interpretada pelo ator Lázaro Ramos – se une à imagem rápida e entrecortada da mãe dos meninos

desesperada, estabelecendo uma relação contrapontística do plano sonoro com os elementos visuais.

As *Marcações Narrativas de Personagem* ocorrem quando a canção contribui na caracterização do elemento humano na diegese, os protagonistas e antagonistas da história central, os coadjuvantes e diversos *plots* do roteiro, a construção do herói, a ambigüidade do anti-herói, a personificação ou abstração do bem e do mal, bem como um convite ao espectador para fazer uma opção (ou uma aposta) de identificação, empatia, antipatia ou indiferença com estes elementos variantes da narrativa cinematográfica, os seres sobre os quais as histórias tratam.

É procedimento freqüente do modelo clássico de narrativa audiovisual alocar canções para criar ou destacar um aspecto da subjetividade do protagonista ou do antagonista. São vários os dispositivos musicais potencialmente usados para guiar o espectador: a associação da canção com a imagem do personagem num plano de destaque, uma associação temática repetida gerando um condicionamento da leitura ao longo da projeção, a apresentação instrumental de um tema musical apresentado anteriormente em forma de canção, e até mesmo a adição de efeitos de reverberação no áudio para expressar uma interferência de emotividade na música extradiegética, como sendo a manifestação sutil de um ponto de vista.

Toda a trilha sonora composta por André Abujamra para o filme *Bicho de sete cabeças* (2000, de Laís Bodansky) acompanha o protagonista Neto da rebeldia ao desespero, da liberdade ao cárcere, do abandono à loucura. A variação no estado de espírito deste personagem, que concentra o foco narrativo do filme nos rumos da sua trajetória de anti-herói castrado, encontra nas canções de Arnaldo Antunes uma forma de interação som-

imagem que a potencializa. O título do filme vem da canção homônima de Geraldo Azevedo, Zé Ramalho e Renato Rocha, cuja letra – situada no contexto do enredo, quando ela é tocada nos créditos finais – acaba por fazer juízo de valores sobre a postura do pai do protagonista, um discurso formatado como algo entre um resumo da trama e um desabafo em primeira pessoa.

Quando a canção *Dinheiro é um pedaço de papel* é ouvida em cena, tem-se a noção exata do comportamento de Neto e a sua postura em oposição ao capitalismo, à sociedade de consumo e a sua simpatia pelos movimentos de contra-cultura. *O seu olhar* (parceria de Arnaldo Antunes e Paulo Tatit) é a canção que denota o encantamento mútuo de Neto e uma mulher mais velha, na cena em que eles têm uma noite de amor; posteriormente, quando o rapaz está vivendo os piores dias de sua vida, a mesma canção ressurgue sugerindo um *flash-back* que, na verdade, é um sonho. Outras canções de Arnaldo Antunes se encarregam de traduzir ou complementar a atmosfera de loucura dos manicômios, como *E só* e principalmente *Fora de si* (“eu fico louco, eu fico sem ninguém em mim”); além de uma série de parcerias na composição, como *Dinheiro* (com Jorge Benjor) e *O buraco do espelho* (com Edgar Scandurra): instrumentos narrativos que levam ao espectador a psicologia do personagem e explicitam o modo como este interage com o seu ambiente circunstancial.

Integram esta categoria canções em filmes tais como *A luz de Tieta* de Caetano Veloso em *Tieta do Agreste* (1996, de Carlos Diegues); *Dois perdidos* de Dadi e Arnaldo Antunes em *Dois perdidos numa noite suja* (2003, de José Joffily); *Mulheres gostam de Manuca* Almeida e Alexandre Leitão, em *Se eu fosse você* (2006, de Daniel Filho); *O magnata* de Charlie Brown Jr., Thaíde e DJ Hum, *Dead Fish* e *Apollo Nove*, em *O*

*magnata* (2007, de Johnny Araújo); e praticamente todos os temas musicais de *Lisbela e o prisioneiro* (2003, de Guel Arraes).

### *Interação referencial de personagem*

Quando a canção atua como tema de um personagem, a ponto de ser uma tal representação deste que, em determinadas situações, pode causar o efeito da sua presença em cena, mesmo que a sua imagem não esteja em destaque, tal elemento sonoro de identificação e de reconhecimento evoca a noção clássica de *leitmotiv*.

No filme *Como ser solteiro* (1998, de Rosane Svartman) a canção *Ingenuidade perdida* (de Leonardo Teixeira) interpretada por Herbert Viana é identificado como o tema de Claudia; *Vale quanto pesa* (de Pedro Luis) com Aricia Mass é o tema de Mônica; e *Solteiro no Rio de Janeiro* (de Leonardo) com Toni Garrido é o tema do protagonista Ricardo. Para evocar o clima de sedução e descontração ao redor dos personagens, o filme ainda se vale de canções dos grupos Planet Hemp, Funk'n Lata, Banda Bel e Mundo Livre SA.

Quando os elementos musical e textual da canção atribuem idiossincrasias e juízo arbitrário que refletem a caracterização sobre personagens humanos e humanizados ao longo de uma trajetória de heroísmo ou antagonismo intencionada no roteiro, há um prognóstico do personagem, cuja consequência direta será o reforço da empatia, da antipatia ou da indiferença sobre eles.

Baseado em fatos reais, o filme *Eu, tu, eles* (2000, de Andrucha Waddington) adequou canções que não foram compostas originalmente para a trilha sonora ao perfil dos personagens, uma mulher sertaneja que vive com três homens. No final da trama, não

somente o comportamento da protagonista, mas também as atitudes dos personagens masculinos são aparentemente justificados através da canção *Lamento sertanejo*, onde o texto e a voz de Gilberto Gil dizem: “Por ser lá do sertão, lá do serrado / lá do interior do mato / da catinga, do roçado / Eu quase não saio / eu quase não tenho amigo / Eu quase que não consigo ficar na cidade sem viver contrariado”. Após uma sucessão de conflitos apresentados quase como se fossem resultantes do meio, a canção se apresenta como um *mea culpa* coletivo para estes tipos humanos.

#### *Interação conotativa de personagem*

Como a música instrumental, a canção também sugere o estado psicológico do personagem, ilustra a sua emoção com melodias e palavras, e manifesta o seu ponto de vista sobre acontecimentos ou outros personagens. Constitui-se, então, uma alegoria para a expressão de sentimentos que dificilmente poderiam ser expostos unicamente através de imagens, um meio para a expressão do ponto de vista do narrador e um significante da emoção.

Em *Pequeno dicionário amoroso* (1996, de Sandra Werneck) a voz de Nana Caymmi embala o primeiro encontro dos protagonistas, Luiza e Gabriel, ao som da canção *Céu de Jade* (de João Nabuco e Ronaldo Bastos). Ao longo de um enredo pontuado por verbetes, como sugere o título do filme, o capítulo Felicidade é seguido pelo capítulo Fogo, quando a cena de amor acontece, enquanto se ouve: “sem querer, achei meu lugar / perdi seu telefone com medo da verdade”. O fim da trama, com os protagonistas separados e sujeitos ao acaso que pode lhes proporcionar novos relacionamentos amorosos a qualquer momento, ocorre com a voz de Chico Buarque cantando “não se afobe, não, que nada é pra

já / o amor não tem pressa, ele pode esperar / em silêncio, no fundo do armário”. Enquanto a canção *Futuros amantes* (de Chico Buarque) se desenvolve, as imagens que o espectador acompanha mostram a protagonista aparentemente bem realizada e feliz separada de seu par romântico.

Uma canção pode sugerir associação de referências aos sentimentos do narrador da história, levando o espectador a examinar o que está assistindo de uma forma específica, conduzindo-o a um envolvimento emocional com a vida destes personagens na diegese. A canção humaniza a atuação do ator e enfatiza particularidades sugeridas pelo cineasta.

No filme *Não por acaso* (2007, de Philippe Barcinski) há somente três canções que surgem com intervalos longos: *Laços* (de Tiago Bettencourt) tem início quando o personagem Ênio ainda está ao telefone a ex-mulher combinando um reencontro até o momento em que ambos se vêem depois de anos de afastamento (“devolva-me os laços, meu amor” na voz de Nasi); *Sonhando* (de Fábio Góes e Ed Cortes) é tocada na cena em que Pedro passeia feliz com a sua mulher, com *takes* noturnos fora de foco até o amanhecer, quando a morte de duas personagens interrompe a harmonia estabelecida; e *Só deixo minha alma na mão de quem pode* (de Kátia B, Marcos Cunha, Plínio Profeta e Fausto Fawcett) encerra o filme sugerindo a auto-estima da personagem Lúcia, enquanto esta toma café tranqüilamente.

Em *Canta Maria* (2006, de Francisco Ramalho Jr.) todas as canções compostas por Daniela Mercury emolduram a protagonista em uma aura de rara delicadeza para quem vive no meio do agreste, em plena era do cangaço. *Cavaleiro do coração* e *Alumeia* (da parceria com Gabriel Povoas) e *Canta Maria* aparecem nos momentos que valorizam força e determinação como traços da sua personalidade, revelando a poesia que a personagem simboliza num cenário de inusitado lirismo.

*As Marcações Narrativas de Contexto Temporal e Espacial* são efeitos da interação entre a canção e os demais elementos da cena com a apresentação de referências sócio-culturais que induzem à compreensão dos ambientes da diegese como significantes indicadores de épocas, lugares e, conseqüentemente, culturas com historicidade subentendida.

#### *Interação referencial contextual*

Quando a canção faz o áudio da cena expressar uma rede de signos capaz de fazer referência a um contexto histórico, social ou cultural pronto para se adequar aos cenários e locações, figurinos e cenografia, para que a diegese tenha uma sustentação de verossimilhança no tempo/espço. Este papel da canção remete à noção de som-cenário, um atributo da cena que pode expor mais detalhadamente a geografia que retrata ou pode caracterizar uma época. Este também é um campo onde se manifestam certas convenções estabelecidas e aceitas ao longo de um século de cinema, como os clichês de orquestração e os relacionados à diferenciação dos gêneros musicais na predileção de diferentes públicos, na relação estabelecida com algumas regiões específicas do país, nos movimentos de migração, no tratamento que recebe da mídia e outros desdobramentos de leituras possíveis.

A canção pode promover uma *Interação referencial temporal* quando os seus elementos narrativos, as suas características de gênero e de nacionalidade ou a sua fama (precedente ao filme) remeter a indicadores de historicidade. Já quando os mesmos elementos textuais e musicais, a tipicidade do gênero e a denotação das origens regionais da

canção se ajustam para conduzir à percepção de uma referência geográfica ocorre o que chamados de *Interação referencial espacial*.

Em *Mais uma vez amor* (2005, de Rosane Svartman) as canções *Adivinha o quê* (de Lulu Santos), *Beleza pura* (de Caetano Veloso), *Deixa eu te amar* (de Agepê), *Eu sou free* (de Patrícia Travassos e Ruban), *Mania de você* (de Rita Lee e Roberto de Carvalho) e *Toda cor* (de Marcelo Frommer, Ciro Pessoa e Carlos Barmak) servem para sinalizar as diferentes épocas em que os protagonistas se reencontram periodicamente.

As canções da trilha de *Madame Satã* (2002, de Karim Aïnouz) situam a trama na boemia carioca da Lapa dos anos 1930: *Noite cheia de estrelas* (de Cândido Neves), *Se você jurar* (de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), *Arrasta a sandália* (de Aurélio Gomes e Osvaldo Vasques), *Fita amarela* e *Mulato bamba* (de Noel Rosa), e *Ao romper da aurora* (de Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves) entre outras.

Considerado um *road movie* porque os seus personagens passam por várias cidades à procura de um “santo”, o filme *Deus é brasileiro* (2002, de Carlos Diegues) tem oito canções gravadas especialmente para o filme – interpretadas por Djavan, Lenine, Cícero Lino, os grupos Cordel do Fogo Encantado e Lavadeiras de Piçabuçu, e pelo ator Wagner Moura – além de dezenove fonogramas cedidos para a melhor caracterização das locações, incluindo *Vida de viajante* (de Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil) que, nos créditos finais, aparece como um resumo da trama, onde Deus que tirar férias no Brasil, e se ajusta perfeitamente ao discurso do protagonista: “minha vida é andar por esse país / pra ver se um dia descanso feliz / guardando as recordações das terras onde passei, andando pelos sertões / e dos amigos que lá deixei”.

Muitas canções que se tornaram muito populares e são formas sonoras conhecidas pela expressão de conteúdos folclóricos, especificidades regionalistas ou da memória icônica de uma geração podem ser usadas no cinema como uma *Marcação narrativa de contexto sócio-cultural* para o filme, incentivando a leitura da cena como reiteração da simbologia criada pela mídia para o inconsciente coletivo. É o que ocorre com o *Hino internacional socialista* (de domínio público com letra de Adolphe Degeyter) em *Olga* (2004, de Jayme Monjardim); *Cidade Maravilhosa* (de André Filho) e *Apesar de você* (de Chico Buarque) em *Zuzu Angel* (2006, de Sergio Rezende); *Tropicália* (de Caetano Veloso) e *Pra frente Brasil* (de Miguel Gustavo Werneck de Souza Martins) em *O ano que meus pais saíram de férias* (2006, de Cao Hamburger); *Ovelha negra* (de Rita Lee) e *Dancin' days* (de Nelson Motta) em *A partilha* (2001, de Daniel Filho), e *Construção* (de Chico Buarque) no filme *Cabra cega* (2005, de Toni Venturi).

Há também os casos em que as marcações musicais, incluindo trechos de canções como *cues* em cena, são capazes de reparar certos problemas técnicos que ocorrem na edição do filme, já que a música é capaz de direcionar a atenção do espectador, pois o eixo sonoro da narrativa polifônica é, em princípio, mais contínuo e determinante da formação das cenas do que o eixo visual, fragmentado pela descontinuidade dos planos na montagem. Valendo-se de repetição ou variação musical, a inserção de canções no filme pode contribuir na constituição de uma unidade e formal.

Embora a montagem pressuponha, pela sua natureza própria, o descontínuo, este se esfuma aos olhos do espectador durante a projeção com a passagem imanente de um plano para outro – do mesmo modo que no discurso verbal as fronteiras entre as unidades estruturais se esfumam. (Lotman, 1978: 111)

Diferentes formas musicais proporcionam continuidade rítmica e formal entre as tomadas de uma cena, e entre as cenas de uma seqüência, preenchendo lacunas. Quando a melodia, o ritmo e a harmonia propõem um nível emocional, este processo sinaliza um modo de leitura para a cena, sujeito a variações que alteraram o tom de dramaticidade e a própria construção de sentidos. Como toda música incidental, a canção tem a capacidade de reforçar a estética criada pictoricamente e aparar arestas da montagem audiovisual, e aí reside a complexidade do trabalho de *sound design* na fase de pós-produção do filme.

Em resumo, classificamos a utilização da canção como música diegética ou extradiegética de acordo com os modos de interação com a imagem e os demais elementos da trilha sonora:

#### MARCAÇÕES NARRATIVAS DE ENREDO:

- Interação conotativa (papel narrativo de ilustração, ênfase ou contraponto)
- Interação referencial (papel narrativo de informação ou revelação)

#### MARCAÇÕES NARRATIVAS DE PERSONAGEM:

- Interação conotativa (papel narrativo de emotividade explícita ou sugerida)
- Interação referencial (papel narrativo de identificação ou julgamento)

#### MARCAÇÕES NARRATIVAS DE CONTEXTO TEMPO E ESPAÇO:

Interações referenciais de tempo, de espaço e de contexto sócio-cultural

O processo de atribuição de sentidos aos elementos da trilha sonora dos filmes brasileiros é uma variável observada ao longo de extensa filmografia, e, embora a análise dos papéis narrativos da canção em cena nos leve frequentemente a uma rede de alegorias feitas de melodias e textos, houve longos períodos na história do cinema nacional em que a

canção teve igual ou maior destaque do que na produção atual, porém com a função mercadológica se sobrepondo ao uso preferencial da música como elemento significante completamente integrado à narrativa audiovisual.

Antes de observarmos os papéis narrativos de canções populares em filmes da produção contemporânea nacional pós-Retomada, propomos uma revisão dos períodos em que a canção teve maior destaque na filmografia brasileira do século XX.

### **CAPÍTULO III - TRAJETÓRIA DA CANÇÃO POPULAR NO CINEMA NACIONAL**

A interação entre cinema e música popular no Brasil teve início já nos primeiros filmes mudos produzidos no país no início do século. Para aumentar o interesse do público para aquela forma de entretenimento coletivo que aos poucos deixava de suscitar apenas curiosidade pelo aspecto técnico da recente invenção, os filmes logo trocaram o foco narrativo centrado na exibição exclusiva de paisagens e cenas de rua por películas que continham enredo e exibiam cenas de danças populares, como em *Dança de um baiano* (1899) e *Maxixe do outro mundo* (1900).

A inovação mais relevante sobre a presença da canções populares na primeira fase do cinema brasileiro foram os chamados “filmes cantantes” ou, segundo alguns historiadores, “filmes falantes”, seqüências mudas de curta duração, mostrando pessoas cantando, ou cantando e dançando, atores estes que eram chamados posteriormente para reproduzir a música, interpretando-a por trás da tela de projeção, dublando ao vivo suas próprias vozes.

O interesse do cinema pelo canto e pela dança era compreensível.

Como o cinema era imagem em movimento, os produtores perceberam que bastava apresentar os ídolos dos palcos da época, cantando ou dançando, para atrair o público. Ora, as figuras mais populares então eram os cantores de circo, dos espetáculos ao ar livre do Passeio Público, das casas de chope da rua do Lavradio e os atores do teatro de

revista da Praça Tiradentes, nesse início do século começando o *rush* de popularidade que se estenderia até a década de 30, quando o cinema falado e o rádio roubaram o público dos espetáculos musicados. (Tinhorão, 1972: 244)

Já em 1908, as canções de maior sucesso entre as gravações da Odeon lançadas pela Casa Edison, bem como as *revistas* mais populares em cartaz na Praça Tiradentes, eram rapidamente contratados pelos produtores de cinema para reproduzirem a canção ou os quadros mais conhecidos no teatro. Nesta primeira fase, o cineasta Giuseppe Labanca destacou-se por promover uma interação criativa de cinema e música, dirigindo as operetas filmadas *Viúva alegre* e *Viúvo alegre* (ambas em 1908) e produzindo o filme *Pega na chaleira* (1909, dirigido por Antonio Serra), onde já havia uma canção-tema: *No bico da chaleira*, composição de Costa Junior (Pereira Júnior, 1979). Sobre este período de pioneirismo, Tinhorão destaca o relato em que Alex Viany aponta *Nhô Anastácio chegou de viagem*, que estreou em julho de 1908 no Grande Cinematógrafo Pathé, como o primeiro “filme cantante”. Já o primeiro filme a ter também as falas sincronizadas, segundo Viany, teria sido mesmo *Pega na chaleira*, de Antonio Serra.

O certo é que, a partir desse ano de 1909 até 1912 com frequência, e daí até 1916, esporadicamente (como no caso de *Pierrô e Colombina*, filmado em 1916 com Eduardo das Neves, em cinco partes, para aproveitar o sucesso carnavalesco da valsa do mesmo título), o cinema pioneiro ia aproveitar-se sempre do prestígio das músicas e das figuras dos artistas populares para a conquista do público. (idem: 246)

Na época do cinema mudo, quase todas as salas de exibição da segunda década do século XX tinham, no mínimo, um pequeno conjunto que acompanhava os filmes, e estas pequenas “orquestras de cinema e cine teatro” contaram muitas vezes com a participação de compositores populares como Pixinguinha, Ari Barroso e Ernesto Nazaré nas salas de projeção até o surgimento do filme falado. Havia trabalho para muitos instrumentistas já que as estas casas de entretenimento ofereciam música não somente para os espectadores nas salas de projeção; as salas de espera também eram ocupadas por músicos conhecidos do público. O lançamento do filme *Melodia da Broadway*, em 20 de junho de 1929, no Cine Palácio Teatro do Rio de Janeiro, mudaria radicalmente o destino dos artistas que atuavam nesta modalidade de apresentação, bem como influenciaria a própria evolução do lazer audiovisual que estes representavam.

Crescia o mercado musical, mas, paradoxalmente, o mercado de trabalho para o músico vivia um período extremamente crítico, desde a chegada do cinema falado, em 1929. Nem o crescimento da produção de discos nem o desenvolvimento do rádio foram suficientes para absorver os instrumentistas desempregados. (Cabral, 1996: 31)

Assim como na Europa, a formação dos grandes centros urbanos demandava o aprimoramento de setores da indústria cultural que podiam se beneficiar do desenvolvimento tecnológico que começava a interferir no cotidiano das metrópoles e nas formas de lazer cultural então disponíveis. Em São Paulo, teve início a produção dos “filmes cantantes”, antes do surgimento da película com som sincronizado, como uma

iniciativa de Francisco Serrador; em muitos deles – vários rodados na Ponte Grande – os atores permaneciam num barco, representando cenas românticas e cantando velhas canções estrangeiras ou árias de óperas conhecidas. No Rio de Janeiro, os produtores Labanca e Leal são os primeiros a explorar este gênero, e em julho de 1909, o Cinema Palace exhibe com grande êxito *A viúva alegre*, uma opereta em três atos com direção de Eduardo Leite. (Souza, 1998: 58-59)

Mais de sete décadas após a chegada do som sincronizado ao cinema, ainda é possível notar que a maioria dos estudos sobre trilhas sonoras continua mais centrada no universo imagético do cinema mudo ou na mixagem de diálogos e ruídos nos filmes. A música de cena, que já integra a linguagem cinematográfica desde a projeção dos filmes silenciosos, ainda não constitui um objeto de pesquisa valorizado em seu contexto semiótico e narrativo. A última grande inovação tecnológica parece ter sido definitivamente a incorporação da fala à diegese.

A possibilidade de se ouvir os diálogos dos atores gerou muita controvérsia entre produtores, crítica e boa parte dos espectadores, num temor de que os recursos narrativos e os processos de significação tidos como específicos da sétima arte – assim como as convenções estéticas e as invenções poéticas da narrativa visual elaboradas no período mudo – fossem suplantados por outra linguagem menos cinematográfica. Nota-se uma preocupação exacerbada sobre o uso do som no discurso cinematográfico, como se ele potencialmente explicitasse em demasia o conjunto de códigos sonoros não-verbais que já influenciava o texto deste novo cinema, pouco tempo após a sua origem e popularização. Além do risco de aumentar sobremaneira o nível de realismo, provocando o que era considerada uma interferência negativa nas imagens e diminuindo a força poética das construções visuais, a demanda do espectador médio não era para um “teatro filmado”

O temor de utilizar o som, mesmo desconsiderando o preconceito envolvido na questão, era corroborado por suas dificuldades técnicas. Ao contrário do que se poderia esperar, o som apresentou-se, neste primeiro momento, como um obstáculo à realização em cinema. O sistema era ainda muito primitivo e não havia recursos técnicos de dublagem e mixagem. Os diálogos eram gravados ao vivo, em som direto, impedindo os movimentos de câmera. Enfim, o som implicava uma nova forma de fazer cinema, tanto nos aspectos técnicos quanto estéticos. (Carrasco, 2003: 121)

Historiadores que dedicaram especial atenção para a interdependência entre produção audiovisual e desenvolvimento tecnológico apontam um movimento no sentido de tornar mais completa e realista esta forma de entretenimento, a produção de filmes falados e de filmes sonoros. Os primeiros denotavam esforços para dar mais vida aos personagens e às situações do enredo, enquanto os demais tentavam valorizar cenários e ambientes da diegese por meio da imitação de ruídos reais.

Começa a partir de então a desenvolver-se o conceito de edição sonora, trabalhando-se criteriosamente em cima dos ruídos e demais elementos sonoros, valorizando-se os principais, aqueles que acrescentem algo à ação. Daí a importância da (...) distinção entre os ruídos imitativos, colocados simplesmente por um critério de novidade e entretenimento, e os ruídos que contribuem para o desenrolar da ação e que trabalham para a operação de um determinado efeito. (Manzano, 2003: 95)

As exhibições de filmes estrangeiros mudos, combinadas com o uso do gramofone eram freqüentes nas grandes cidades do país desde o início da década de 1900, período em que a popularização de alguns gêneros musicais começaria a inspirar uma convergência midiática audiovisual para produtores e empresários que fomentavam a produção de entretenimento de massa.

A película musical brasileira, entretanto, exigia que os cantores permanecessem atrás da tela, dublando com suas vozes a movimentação das imagens. Nesse gênero, foram inicialmente produzidos apenas filmes curtos: interpretações em dueto de trechos operísticos. Com o passar do tempo, começou a moda das operetas completas, do tipo “Sonho de Valsa”, “A Condessa Descalça”, etc. E também começaram as paródias: “O Viúvo Alegre” de Mauri foi a principal. As produções mais ambiciosas desse tempo foram Paz e Amor”, de 1910, com Ismênia Mateos, artista muito popular na época, e “O Guarany, de Salvatore Lazzaro, com cantores trazidos de Buenos Aires. (Piper, 1977: 12)

Nas duas primeiras décadas do século XX, a produção de filmes brasileiros se desenvolveu consideravelmente devido ao bom entrosamento entre produtores e exibidores. Vários filmes obtiveram grande sucesso comercial a despeito da franca internacionalização deste novo mercado, pois a importação de produtos culturais estrangeiros contava com enorme aceitação popular. Entraram no país, pelo porto do Rio de Janeiro, diversas marcas de fabricantes internacionais de filmes, já que produzir era muito mais dispendioso do que importar.

Entre meados da primeira década do século até 1911-12, o cinema brasileiro sobreviveu e cresceu, para espanto daqueles que estudaram os pioneiros. Realizamos “naturais”, ou seja, documentários de -curta e longa metragem; “posados” – filmes de ficção; experiências técnicas diversas como a de gravação do som na fita (Paolo Benedetti); boa quantidade de fitas “cantantes”, com cantores que se postavam atrás da tela e acompanhavam com suas vozes as projeções da fita. (Catani e Souza: 13)

Uma análise dos títulos de filmes nacionais conhecidos deste período sugere claramente que esta forma de entretenimento popular se estabeleceu com êxito no panorama da cultura moderna, denotando íntima relação com os espetáculos de “teatro ligeiro”, na tradição do Circo, do teatro da revista e das trupes mambembes. Há muitas referências nos jornais da época sobre o enorme sucesso de público que alcançaram estes filmes. A produção nacional se adaptou com facilidade ao campo das diversões e ao mercado cinematográfico, e aparentemente não havia diferenças significativas – sem relações de hierarquia – entre a produção nacional e a estrangeira em nosso país.

Finalmente, há o gênero de filmes de maior sucesso que se consideravam “tipicamente nossos”: os chamados “cantares” [sic] que logo se transformaram “falantes”. Eles surgem em São Paulo, mas será no Rio de Janeiro que irão se desenvolver e aprimorar. De início, são filmezinhos curtos, apresentando um dueto musical, depois progressivamente mais longe até chegarem, por volta de 1909/1910, a operetas completas, projetadas enquanto a trupe inteira cantava atrás da tela. Alguns destes filmes foram apresentados centenas de vezes, com enorme sucesso, em

várias versões por diferentes exibidores. (...) Afora óperas e operetas, filmam-se também revistas de atualidade política, na tradição teatral das velhas revistas-de-fim-de-ano brasileiras, que ironizavam os principais acontecimentos políticos do momento. A mais famosa delas foi *Paz e Amor* exibida centenas de vezes no Rio de Janeiro e ainda em cartaz cinco anos depois da produção, excursionando pelo norte do país com “companhias de cinema falantes”. E além dos filmes nacionais, sonorizam-se também os estrangeiros com canto e/ou diálogos sempre que os temas a isto se prestam. (Galvão, 1987: 24)

No início da terceira década do século XX, o cinema mudo já havia conquistado um lugar privilegiado na indústria internacional do entretenimento, e, enquanto manifestação artística destinada a grandes platéias, já desenvolvera ao máximo o poder expressivo da imagem e do mero movimento rítmico das seqüências audiovisuais, considerando-se a música presente nas salas de exibição. Como situa Rosenfeld (2002, p.129), o cinema é uma arte sujeita à técnica e às imposições comerciais que não podia manter-se afastada dos progressos tecnológicos, cuja aplicação se impunha mais por motivos financeiros do que por motivação estética.

Com efeito, em 1925-1926 o filme mudo já conquistara tal domínio dos seus meios de expressão que os textos explicativos, intercalados, quase se tornaram supérfluos; o filme falado sobrecarregado de diálogos, não foi, portanto, uma necessidade íntima, mas uma imposição externa da técnica e do fetichismo dos industriais, que não desejavam deixar escapar nenhum aperfeiçoamento técnico por medo da concorrência e na esperança de

conquistar um público mais amplo. (Rosenfeld, 2002: 129)

Entre a invenção da sétima-arte e o advento do cinema sonoro, foi esta ânsia pela modernidade na indústria do entretenimento que fomentou o breve período em que os filmes cantantes mudaram o lugar e o papel da canção e de suas fontes sonoras nas salas de exibição em nome do aprimoramento deste espetáculo popular e coletivo. Este período termina em 1929, quando é lançado em São Paulo o primeiro filme nacional completamente sonorizado. *Acabaram-se os otários*, com direção e roteiro de Luiz de Barros, é falado e cantado através da sincronia entre a projeção das imagens e o áudio proveniente de discos do sistema Vitaphone. Na trilha musical, canções apresentadas por um dos intérpretes mais populares do início do século, Roque Ricciardi, mais conhecido como Paraguaçu. O filme contava a história de um brasileiro do interior e de um colono italiano, mostrando as desventuras do caipira e do imigrante na capital paulista.

A chegada dos filmes falados ao Brasil retirou das salas de exibição o acompanhamento dos pianistas e músicos em atuações ao vivo durante a projeção. As fitas que ainda não continham a faixa de som na própria película, ao lado dos fotogramas, eram acompanhadas de discos síncronos que continham todo o áudio dos filmes. Esta dispensa da atuação de músicos profissionais no cinema já havia sido antecipada de certa forma nos últimos anos do cinema mudo, quando a maioria dos filmes norte-americanos chegava acompanhada por partituras contendo as músicas que deveriam ser executadas no acompanhamento das histórias apresentadas ao público, nas cenas previamente marcadas. A música e as canções destas obras logo conquistaram o mercado fonográfico à medida que promoviam os discos das trilhas musicais que podiam ser compradas em lojas do ramo. O anúncio publicitário do filme *Broadway Melody* veiculado nos jornais cariocas, no dia da

estréia, já mostrava abaixo da ilustração – onde um rolo de celulóide saía da boca de uma dançarina – uma mensagem que incentivava a compra dos discos com as músicas cantadas na fita: “À venda na Casa Paul J. Christoph, Rua do Ouvidor, nº 98, os seus melhores *fox-trots*, em gravações Victor, números 21.886 e 21.957”. (Tinhorão, 1972: 238-239)

Em 1927, Luís de Barros e Moacir Fenelon inventaram um meio de prover os filmes mudos com som eletrônico: o Sistema Vitaphone era equipado com um dispositivo que permitia tocar um disco e pará-lo em qualquer ponto da projeção, para se adequar aos momentos em que os personagens falavam ou cantavam no filme. No entanto, a sincronia entre audio e imagem nunca era perfeita. Do pioneirismo no filme *Bentevi*, se destacaram as canções *Triste caboclo* e *Bentevi* interpretadas pelo cantor popular Paraguaçu, o primeiro cantor a gravar discos em São Paulo, em 1911. Apesar do relativo êxito, trata-se de uma iniciativa isolada até 1930, quando os estúdios norte-americanos começaram a tomar o mercado brasileiro com a exibição de cinco filmes sonorizados eletricamente pelo sistema Movietone. A empresa de Wallace Downey e Alberto Byington Jr., que atuava nos ramos do rádio e da gravação de discos como representante da gravadora Columbia em São Paulo, financiou aquele que foi considerado o primeiro filme musical do cinema brasileiro *Coisas nossas*, considerado o primeiro “filmusical brasileiro sonoro” (o termo filmusical às vezes era substituído por filme-revista, como um sinônimo) dirigido pelo norteamericano Wallace Downey e lançado em 1931 em São Paulo e Rio de Janeiro. Para esta produção, previamente foram gravadas em disco as falas dos atores e as canções, constituindo um material sonoro para ser reproduzido como *playback* diante das câmeras. Com música composta por Joubert de Carvalho, Noel Rosa e Marcelo Tupinambá, o filme apresentava as canções *Não me pergunte*, *Tarde sertaneja* e *Três lágrimas* como músicas de cena. Existe outra canção

chamada *Três lágrimas*, mas se trata de uma composição de Ari Barroso; e o samba *Coisas nossas* de Noel Rosa, que fala sobre hábitos e manias tipicamente brasileiras, foi apenas inspirado neste filme e não é um tema composto para a película. (Severiano e Mello, 1997: 200)

A partir de então, inúmeros filmes sonoros norte-americanos entram no mercado brasileiros contendo composições feitas originalmente para a produção cinematográfica. Raramente, algum artista brasileiro aparecia cantando nestes filmes estrangeiros, como Raul Roulien interpretando a rumba *Carioca* no filme *Voando para o Rio*. Menos raras eram as versões em português para canções de destaque nas produções norte-americanas, como fez Noel Rosa ao compor uma letra brasileira para o tema do filme *Picolino*, de 1936, protagonizado por Fred Astaire.

Cinédia e Brasil Vita-Filmes foram dois estúdios instalados no Rio de Janeiro que contribuíram significativamente para aumentar a produção de filmes no Brasil, como *Favela dos meus amores* e *Estudantes*, grandes êxitos de bilheteria lançavam canções populares para a mídia. *A Voz do Carnaval*, lançado pela Cinédia em 1933, inovou com estética de documentário e gravação do som do Carnaval diretamente das ruas e dos salões de baile. Dirigido por Ademar Gonzaga e Humberto Mauro, o filme marca a estréia de Carmen Miranda no cinema e dá origem ao subgênero da comédia-musical, o filme musical-carnavalesco. Mas a inovação mais interessante daquele ano marcado pela busca da excelência em captação e reprodução de som foi o lançamento em tempo recorde do filme *Carnaval de 1933*, com direção de Léo Marten e Fausto Muniz, que exibiu cenas de um desfile de terça-feira de Carnaval apenas vinte e quatro horas após o acontecimento. O sucesso destas produções motivou o lançamento de mais filmes que destacavam canções e

intérpretes populares, sobretudo com a estratégia de antecipar a execução no rádio das músicas-de-trabalho das gravadoras para o Carnaval.

Dois filmes dirigidos por Humberto Mauro são emblemáticos neste período. *Favela dos meus amores* (1935), melodrama sobre samba e Carnaval ambientado em favelas e morros cariocas, mostrou Sílvio Caldas cantando músicas de Ari Barroso; e a comédia *Cidade mulher* (1936) apresentava canções de Noel Rosa (Morena sereia), Assis Valente (Cabaré da Lapa), Raul Roulien (Na Bahia), além de Vadico, Heriberto Muraro, José Maria de Abreu e Waldemar Henrique.

Antes destes, *Alô, alô, Brasil* (1933), dirigido por Wallace Downey e com roteiro dos compositores João de Barro e Alberto Ribeiro, havia levado para o ecrã os artistas mais populares da música brasileira no momento: Francisco Alves, Ari Barroso, Carmem e Aurora Miranda, Almirante, Custódio Mesquita, Elisinha Coelho, Dircinha Batista, o Bando da Lua, e outras estrelas do rádio. O cartaz de divulgação do filme trazia impressas as seguintes frases: “Vamos ouvir o maior repertório de músicas carnavalescas cantadas pelos ases do nosso rádio. *Alô Alô Brasil* (sic) marca o real início da intensiva produção de filmusicais no Brasil” (Silva Neto, 2002: 40). Devido a um incidente envolvendo um aspecto musical da produção, o filme também gerou um dos primeiros casos de censura registrados na filmografia brasileira, quando a polícia ordenou o corte de uma cena em que Francisco Alves cantava a marcha *Garota colossal*, da autoria de Ari Barroso e Antônio Nássara, onde se ouviam dois compassos do Hino Nacional e algumas notas do Hino à Bandeira. Todos os discos com a música foram recolhidos, assim como as edições impressas da Editora Vitale. (Cabral, 1996: 51)

Em 1933, Radamés Gnattali, então um o compositor estreante de 27 anos, escreveu peças musicais para serem incluídas nos discos síncronos do filme *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, dando início a uma carreira das mais profícuas e expressivas do cinema nacional. Maestro, pianista, compositor e arranjador, Gnattali é considerado um dos músicos mais importantes deste século, e a sua vida constitui uma cronologia de trabalhos que perpassa a história do audiovisual no Brasil e da própria música popular brasileira. O músico responde pela realização de obras para quarenta e oito filmes, dezoito deles dirigidos por Eurides Ramos, e dois deles com co-produção estrangeira. A longevidade deste envolvimento com o cinema decorre principalmente da sua ligação com a canção, mas nutriu-se de um talento multifacetado que o levou a escrever e adaptar inúmeros temas, orquestrá-los e conduzir sua gravação. Para se observar melhor o seu talento aplicado no contexto da criação musical para narrativa audiovisual, deve-se considerar a mutabilidade do artista multimídia e a historicidade da sua criativa prática profissional, pois Gnattali atuou em diferentes cenários de produção artística: conservatórios e ambientes de música clássica, casas de entretenimento ao vivo com ingressos baratos, o mercado fonográfico e seus dispendiosos aparatos tecnológicos, a indústria do rádio, os estúdios de cinema e até as emissoras de televisão.

Outro fato que marca a história da canção no cinema brasileiro antes das chanchadas ocorreu nos bastidores da produção de *Bonequinha de seda* (1935), quando o diretor Oduvaldo Vianna entrega a composição da trilha musical para Francisco Mignone. Antunes lembra que a união som-imagem para a formação de uma “arte total” não era um pré-requisito das primeiras composições de música incidental no cinema brasileiro. Idealizado como uma comédia romântica moldada nos preceitos norte-americanos, o filme caiu nas mãos deste compositor engajado no nacionalismo vigente, e dono de firmes convicções que

rejeitavam importações estéticas; e o desempenho da produção perante o público e a crítica atestou a necessidade de se praticar no país um certo hibridismo de elementos eruditos e populares na composição e orquestração de música para filmes comerciais.

A forte influência de Mário de Andrade era notória na produção de seus contemporâneos, e Mignone já havia composto, antes do trabalho com Oduvaldo Vianna, algumas de suas obras-primas. (...) Enfim, para cumprir com o compromisso profissional, Mignone dá passos atrás e faz concessões na *Bonequinha de seda*. Seu nacionalismo se desfigura medroso, em vista do contexto do filme-musical. Francisco Mignone, que aparece em cena, regendo a orquestra que acompanha o espetáculo da versátil Marilda Pechincha (Gilda de Abreu), vê-se obrigado a ser mais “intérprete” que “criador”. (Antunes, 1980: 153-154)

Na revisão histórica desta trajetória da canção popular através dos filmes, fica claro que a ênfase musical na produção cinematográfica ocorre em momentos de sinergia entre diferentes mídias, com natural protagonismo do rádio e da indústria fonográfica, e eventual sinergia com a televisão.

## **2.2 - A canção na mídia: Chanchada, Jovem Guarda e Pop-Rock anos 80**

A possibilidade de ver os artistas populares lançando suas novas canções com imagem e som amplificados levou para o cinema um novo público fiel ouvinte de rádio e ajudou a promover a formação de platéias nos auditórios das emissoras para assistir os

programas de calouros e as atrações que se apresentavam ao vivo. Este subgênero da chanchada ficou conhecido como “filme pré-carnavalesco”, onde a escolha das canções da trilha musical tinha o claro objetivo de apresentar as canções gravadas para se tornarem *hits* de execução nos salões de baile e desfiles de rua. No filme *Estudantes* (1935), de Wallace Downey, o público podia ver as performances de Aurora Miranda, Irmãos Tapajós, Hervê Cordovil, Bando da Lua e a artista brasileira que se tornara a mais popular de todas, Carmem Miranda.

A parceria da indústria fonográfica com o rádio já havia gerado mais artistas nos anos 30 do que a incipiente produção cinematográfica musical poderia conceber e as participações de cantores populares se tornou tão fundamental do que a presença de atores profissionais. *Alô, Alô, Carnaval* (1935), dirigido por Adhemar Gonzaga, apresentava números musicais com canções interpretadas por Francisco Alves, Carmem Miranda, Aurora Miranda, Mário Reis, Dircinha Batista e outros. *Carioca Maravilhosa* (1936), tinha cenas com Silvio Caldas, Chocolate, Custódio Mesquita; *O Samba da Vida* (1937) com Capiba, Heloísa Helena, Odete Amaral; *Tererê não resolve* (1938) com Alvarenga e Ranchinho – três exemplos dirigidos por Luiz de Barros –, além de *Banana da terra* (1939), de Rui Costa, que continha canções interpretadas por Orlando Silva, Castro Barbosa, Carlos Galhardo, Carmem Miranda, Aurora Miranda, Linda Batista, Dircinha Batista, Almirante entre outros. Estes precursores das chanchadas que dominariam o cenário dos anos 50 acabaram por gerar uma demanda de imagem e contato com os artistas da música popular que não podia mais ser saciada apenas pela mídia impressa.

O formato de programa de auditório ainda não estava bem aceito entre os empresários do rádio, que consideravam a inovação um fator de popularização extrema,

atraindo um tipo de audiência menos qualificada, como era o público do teatro de revista. (Augusto, 1993: 91) Os programas de auditório só viriam a se consagrar como um fenômeno midiático de multidões mais tarde – trocando-se equipamentos e instalações rudimentares por tecnologia moderna e novos espaços físicos adaptados para receber platéia e viabilizar transmissões ao vivo –, e este avanço do entretenimento massivo se deve a uma necessidade que o público manifestava de ter contatos mais freqüentes com a canção em sua plenitude, com a simultânea apreciação de música e interpretação, algo que só é possível de fato quando se tem a imagem do intérprete, seja pessoalmente ou em registro artificial, como o cinema e posteriormente o vídeo.

Ainda da segunda metade da década de 1930, destacam-se *Cabocla bonita* (1936), a primeira opereta brasileira filmada, com direção do tcheco Léo Marten, e *Noites cariocas* (1935), realizado no Rio de Janeiro em co-produção com a Argentina, dirigido por Enrique Cadicamo, com um elenco de ambos os países, marcando a estréia de Grande Otelo no cinema (Bilharinho, 1997: 53).

A força da canção popular na produção cinematográfica também pode ser avaliada na observação dos baixos desempenhos de bilheteria e da pouca atenção da crítica em alguns lançamentos da Atântida contemporâneos desta tendência. O estúdio chegou a produzir filmes de outros gêneros, mas o destaque continuava com os filmes carnavalescos, sobretudo os que faziam paródia do cinema norte-americano misturada com sátira aos fatos políticos, sociais e econômicos da época, ou seja, repetiam a receita seguida com êxito do teatro de revista desde 1860. O seu potencial para a veiculação de música popular reforçou o caráter massivo do cinema e não permitiu que a arte cinematográfica no Brasil se desvinculasse da indústria cultural da época. Hupfer vê a indústria cinematográfica como

uma unidade integrada no processo cultural, tampouco bastando a si própria. Como um importante elo de uma engrenagem, serviu como suporte de promoção tanto para a indústria fonográfica quanto para o rádio, não só no período em que este se consolidava mas também quando estava em seu apogeu. O cinema nacional lucrou com esta tendência de produção integrada com outras mídias e, durante muito tempo, pôde se sustentar. “É interessante observar que o ponto de união desses três pólos, rádio-disco-cinema, era a música. (...) Sendo o carnaval o período em que as indústrias mais produziam e faturavam, o circuito passou a funcionar harmoniosamente. Primeiro gravava-se o disco, depois o rádio divulgava e o cinema reforçava com imagens.” (Hupfer, 1998: 125)

No início da década de 40, o mercado já apontava as limitações deste tipo de filme repleto de canções, lançado com o objetivo principal de capitalizar a demanda do público por novas músicas de carnaval e a oportunidade ver a imagem de seus intérpretes. Os produtores demonstraram desinteresse pelos enredos, tornando o modelo de filme em voga uma “ruidosa sucessão de músicas, praticamente sem ligação entre os quadros”, como considera Tinhorão. Ele aponta como indício da falta de escrúpulos para se produzir e lançar esses filmes de motivação meramente comercial, com o mínimo de investimento, o filme *Laranja Da China*: pois “embora Carmem Miranda estivesse nos Estados Unidos em 1940, ela aparecia no filme cantando graças a uma cena aproveitada do musical *Banana Da Terra*, do ano anterior”. (Tinhorão, 1972: 258)

Nesta época, Carmem Miranda era a personalidade que mais representava a música brasileira no exterior, sobretudo nos Estados Unidos, para onde foi após ser contratada pelo empresário Lee Schubert para atuar no musical da Broadway *Streets of Paris*. Foi em *Banana da terra* (1939), de Ruy Costa, que a cantora interpretou o samba *O que é que a*

*baiana tem?* de Dorival Caymmi, exibindo, pela primeira vez, o indefectível estereótipo da baiana estilizada que se tornaria uma alegoria nacional reconhecida mundialmente: “as pulseiras, o turbante, os brincos e balangandãs, os tamancos altíssimos e o torso de seda, aliados aos gestos ensinados por Caymmi, emblematizam em sua persona artística a superposição da música popular brasileira com outros símbolos de nossa cultura tropical. (Vieira, 2000: 378). Também fazem parte da trilha musical canções interpretadas por Orlando Silva, Carlos Galhardo, Aurora Miranda, Almirante, Bando da Lua e Dircinha Batista.

A década de 1940 encontraria na chanchada o gênero cinematográfico mais adequado para a apresentação de canções e cantores ao grande público. Como um tipo de comédia de apelo popular, com interpolações musicais de estilo carnavalesco ou outros ritmos nacionais e estrangeiros (Bilharinho, 1997), a chanchada teve a sua sintaxe narrativa amplamente analisada por Sérgio Augusto (1993), que usa o paradigma estabelecido pelo cineasta Carlos Manga ao categorizar os seus quatro principais *plots* de enredo: “1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido”. Com as devidas variações formais, este esquema se completava com a inserção de muitos números musicais, denotando inspiração e afinidades estéticas com o modelo internacionalmente difundido das produções da Metro Goldwyn Mayer. Sobre a presença da canção nas chanchadas, Piper observa a sua ocorrência em meio a situações de crítica, sátira, farsa e paródia, e não hesita em generalizar que a ação nunca é conduzida pela música, estando as canções simplesmente inseridas no enredo de acordo com a conveniência (Piper, 1977: 30).

Carlos Manga, Luís de Barros, Watson Macedo, Moacir Fenelon, Rui Costa, Ademar Gonzaga, e José Carlos Burle foram diretores que alçaram toda uma geração de cantores populares no rádio à categoria de estrelas do cinema, mas nenhuma intérprete da MPB incorporou este fenômeno de sinergia midiática como Carmem Miranda. Fora o seu sucesso no teatro e nos *nightclubs* que lhe rendeu convites para o cinema. Estreou na Twentieth Century Fox, em uma comédia musical intitulada *Serenata tropical (Dow Argentina way, 1940)*, com direção de Irving Cummings. Nesta película, ela interpreta um dos números musicais que melhor ilustra as orientações da “política da boa vizinhança” (originalmente *good neighbor policy*) do departamento de Estado norte-americano, durante o governo Roosevelt.

Ultrapassando as fronteiras meramente brasileiras, Carmem passa a corporificar todo um continente ao interpretar *South American Way (...)* numa produção que desagradou igualmente brasileiros e argentinos pela visão estereotipada que apresentava da vida e dos costumes latino-americanos. (...) O cinema tinha um importante papel a cumprir na disseminação de uma ideologia pró-americana. Na interpretação clara dos estúdios da FOX, Carmem Miranda era a figura mais que bem-vinda, pois seu enorme carisma era o elemento central em que se apoiavam narrativas repletas de fantasias exóticas, que suavizavam a naturalizavam as relações sempre de exploração entre os EUA e os demais países “ao sul do rio Grande”. (Vieira, 2000: 379)

Canção e intérprete se tornam alegorias deste período histórico em que ela passa da produção nacional para o panteão de Hollywood. O filme *Entre a loura e a morena* (*The gang's all here*, 1943), dirigido por Busby Berkeley, é um dos que melhor demonstra a intenção de torná-la um signo da internacionalização cultural. E o cenário de alegorias é polifônico: em uma das cenas de destaque, há um navio chamado SS Brazil de onde saem produtos importados da América do Sul e uma grande variedade de frutas tropicais, como se estivessem brotando do turbante de Carmem, que ainda traz nas mãos um saco com café.

Paralelamente à falta de renovação temática e estética nas produções musicais do cinema brasileiro, inúmeros filmes musicais norte-americanos foram lançados no Brasil durante toda a década de 1940. Este é um período de grande migração de nordestinos para as regiões sul e sudeste no Brasil, o que gerou uma nova safra de espectadores que apreciavam cinema nacional, lembrando que nos filmes estrangeiros havia legendas para serem lidas durante a projeção. Desta forma, estava assegurada uma audiência mediana para os filmes de carnaval que continuaram sendo produzidos ao lado dos chamados “filmes de meio de ano”, que também se valiam da fama dos artistas de rádio para atrair o público.

Em 30 de dezembro de 1939, após a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o presidente Getúlio Vargas sancionando uma lei de proteção ao filme nacional – o que acabou motivando a fundação da Atlântida – mas não impediu que a maioria de filmes exibidos no Brasil continuasse sendo composta de produções importadas. Em seu estudo sobre o período, Augusto relata que o espectador daquela época apreciava, sobretudo, as obras que o alegravam e reproduziam na ficção parte do seu cotidiano real, o que explica, de certa forma, consagração do teatro musical de revista antes do advento do

cinema nacional. No entanto, uma vez facilitada a exibição das produções estrangeiras em nossa incipiente indústria do entretenimento, nem o apoio governamental garantiu destaque para os filmes brasileiros.

Em 1941, quando ainda estava fresca a primeira penada de Vargas em favor da exibição compulsória de filmes brasileiros de longa-metragem, foram exibidas aqui 460 fitas, somente quatro brasileiras. Mesmo no auge da chanchada, o fiel sempre pendeu para o outro lado: dos 621 filmes exibidos em 1953, somente 34 eram nacionais. Ocupávamos então menos de 6% do mercado. Não progredimos muito sob as asas do governo. (Augusto, 1993: 27)

A presença do cinema norte-americano no Brasil deixou a sua influência também no canção nacional, e os signos do contexto cinematográfico transitam por outros campos que independem dos próprios filmes. Meneguello salienta que o conjunto de elementos que constituem o “imaginário do cinema hollywoodiano” – presente nos cartazes, nos anúncios em revistas e jornais, na música, nos álbuns de colecionadores – atua como gerador de alegorias formadoras da subjetividade do espectador, referenciais estéticos e de comportamento junto ao público que passou a consumir, cada vez mais, a produção estrangeira. Segundo ela, a mídia cria e organiza os seus elementos significantes simultaneamente à medida que os signos do cinema produzem “ideais de vida” ao circular por outros campos comunicacionais além dos filmes; e quando se refere a esta organização, não significa que estes significantes estejam desordenados num primeiro momento, mas que passa a haver uma tipificação que sedimenta estereótipos quando os apresenta.

Ao dizer que fazem e desfazem, não se está deslocando a função “daquele que atua” para uma instância invisível, qual seja, a do campo produtor de mídia em si (...). Esse campo, imerso nas mesmas redes, é veiculador-produtor. Esta é a característica própria ao meio de comunicação de massa: ao colocar em circulação tais signos, faz parte da produção do social. (Meneguello, 1996: 35)

Num contexto sócio-cultural marcado pela presença de inúmeros produtos estrangeiros no mercado, a disseminação de modelos norte-americanos se valeu da boa penetração de astros e estrelas internacionais nos meios de comunicação, onde se ostentava não apenas o *glamour* de Hollywood, mas todo um *american way of life* através de literatura, música e cinema.

Um novo canal para a veiculação da MPB no cinema nacional surgiu em meados dos anos 1950; ao lado do gênero carnavalesco, começaram a serem produzidos filmes que dramatizavam as biografias de compositores e cantores renomados. José Barbosa da Silva, o Sinhô, foi o primeiro artista da música a ser retratado no cinema nacional em *Rei do samba* (1952), com direção de Luís de Barros. A vida de Zequinha de Abreu foi retratada em *Tico-Tico no fubá* (1952) dirigido por Adolfo Celi, e Francisco Alves foi personagem de *Chico Viola não morreu* (1955), dirigido por Román Vañoly Barreto, com canções de Ary Barroso, Alcir Pires Vermelho, Silvino Neto e Orestes Barbosa.

O interesse pelas figuras dos compositores e cantores mortos se explicava. Como a época era a da formação de ídolos de massa, e as

músicas e peripécias da vida de muitos artistas de época recente ainda estavam bastante vivas na memória do povo, os produtores de filmes nacionais chegaram à conclusão de que o romanceamento das suas histórias era uma boa oportunidade de atrair o público para os cinemas com o chamariz das suas canções. (...) O cinema brasileiro, no entanto, ainda não estava preparado técnica e culturalmente, nem possuía infraestrutura industrial capaz de enfrentar o tipo de dificuldades levantadas pela reconstituição histórica. Assim, todas essas tentativas de biografias de compositores resultaram em fracasso. (Tinhorão, 1972: 262)

Como antecipação do que se tornaria o fenômeno musical da Jovem Guarda, o cinema nacional produziu filmes onde tanto a bossa nova como o iê-iê-iê eram temas e cenários para tramas leves e enredos planejados para destacar cantores popularizados no rádio e na TV. Além dos musicais *Alegria de viver* e *A grande vedete* (ambos dirigidos por Watson Macedo em 1958), outros filmes apresentaram artistas consagrados interpretando canções populares, como *De vento em popa* (1957, direção de Carlos Manga), com a presença de Carlos Imperial e Os Terríveis; *Agüenta o rojão* (1958, de Lívio Bruni) com Carlos Imperial, Roberto Carlos e Betinho e seu Conjunto; *Minha sogra é da polícia* (1958, de Aluizio T. Carvalho) também com Carlos Imperial e números musicais de Jackson do Pandeiro, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, El Cubanito e sua Orquestra Panamericana; a comédia *Cala a boca, Etelevina* (1958, de Eurides Ramos) com trilha sonora composta por Radamés Gnattali e canções interpretadas por Emilinha Borba, Nelson Gonçalves, Jackson do Pandeiro e Almira, The Golden Boys e Sylvio Mazzuca; e *Matemática zero, amor dez*

(1959, de Carlos Hugo Christensen), com a participação de Alcides Gerardi, Lana Bittencourt, João Dias, Maysa e Sérgio Murilo.

Mesmo registrando-se o que pode ser considerado um período irregular no tocante ao êxito de bilheterias, este foi o apogeu das relações entre o cinema, o rádio e a indústria fonográfica, algo que jamais seria igualado em qualquer outro período histórico no Brasil. A chegada dos anos de 1960 marca o fim da chanchada carnavalesca e o momento no qual os compositores e músicos passam ter uma nova relação com o cinema, baseada na criação e produção de trilhas sonoras. Tinhorão relata este momento em que a produção cinematográfica pouco consegue absorver a presença dos artistas da MPB:

A partir de então, apenas alguns compositores-cantores bem sucedidos comercialmente, como os gaúchos Teixeira e José Mendes, conseguiriam produzir seus próprios filmes (*Coração de Luto*, 1967, de Teixeira; *Pára Pedro*, 1969, e *Não Aperta, Aparício*, 1970, de José Mendes), restando para a música popular, no cinema, o consolo de alguns curta-metragens produzidos por cineastas independentes: *Pixinguinha*, de Gaio Carlos Horta, *Cordiais Saudações* (sobre Noel Rosa), de Gilberto Santeiro, *Carmen Miranda*, de Jorge Ileli, e *Isto É Larmartine*, de Carlos Frederico. (idem: 266)

No circuito considerado o *mainstream* da época, as companhias de cinema insistiam na produção de filmes que valorizassem o lançamentos das canções recentes dos artistas pop. É o caso de *Zé do Periquito* (1960, de Amacio Mazzaropi e Ismar Porto) com canções

interpretadas por Celly Campello, Tony Campello, George Freedman, Hebe Camargo e Agnaldo Rayol; *Mulheres, cheguei* (1961, de Victor Lima), com Carlos Imperial e o Clube do Rock; *007 e meio no Carnaval* (1966, de Victor Lima) com Ângela Maria, Demônios da Garoa, Dircinha Batista, Emilinha Borba, Wanderley Cardoso e The Brazilian Bitles; *Rio, verão e amor* (1966, de Watson Macedo) com participação de Renato Barros e Lilian Knapp, Renato e seus Blue Caps, The Brazilian Bitles e Bossa 3; *Essa gatinha é minha* (1966, de Jece Valadão), contando com Jerry Adriani, Pery Ribeiro e Sílvio César no elenco.

Alguns filmes eram direcionados para o entretenimento familiar sem distinção de faixa etária no público-alvo, como *Na onda do Iê-Iê-Iê* (1966, de Aurélio Teixeira) com Renato Aragão, Dedé Santana, Sílvio César e Mário Lago no elenco, e participação de Rosemary, The Brazilian Bitles, Os Vips, Golden Boys, Renato e seus Blue Caps, The Fevers, Os Vips, Wanderley Cardoso, Leno & Lilian, Paulo Sérgio, Clara Nunes, Wilson Simonal; ou *Adorável trapalhão* (1967, de J.B. Tanko) também com Renato Aragão e canções interpretadas por Bobby Di Carlo, Golden Boys, Rosemary e The Brazilian Bitles. Outros tinham o seu enredo centrado na figura dos músicos enquanto protagonistas, como *Os Incríveis neste mundo louco* (1967, de Brancato Jr.) destacando o grupo Os Incríveis (Manito, Mingo, Nenê, Netinho e Risonho), e duas produções deste mesmo ano, estreladas pelo cantor Jerry Adriani: *Em busca do tesouro*, com números musicais dele e dos Pequenos Cantores da Guanabara, *Jerry, a grande parada* (1967, de Carlos Alberto de Souza Barros) destacando as presenças de Kátia Cilene, Os Iguais, Leno & Lílían e Os Jovens, ambos os filmes com a direção de Carlos Alberto de Souza Barros, e *Pobre*

*príncipe encantado* (1969, de Daniel Filho), com Wanderley Cardoso, Vanusa e The Fevers.

A revolução estética e conceitual representada pelos movimentos denominados Cinema Novo e Cinema Marginal provocou um hiato na interação entre os segmentos cinematográfico e fonográfico na produção cultural brasileira. É notório que, entre os filmes mais representativos destas duas expressões do cinema nacional, não há a menor ênfase nos aspectos popular, populista e comercial das trilhas musicais, sendo raros os casos de trilhas lançadas em discos. O Cinema Novo, com as notáveis influências do neorealismo italiano, constituiu uma escola que já nasceu livre da formação industrial, após o fracasso deste modelo dos anos 50. O Cinema Marginal, por sua vez, até estabeleceu certo diálogo formal com a vanguarda estrangeira, além de denotar resquícios da *nouvelle vague* francesa. Nesta produção cinematográfica de caráter mais autoral e independente, nota-se uma falta de compromisso com a linguagem das outras mídias e com os mecanismos da indústria do disco, em oposição à sinergia midiática estabelecida até então nas décadas anteriores.

Na metade da década de 1960, a crescente internacionalização da música jovem levou o iê-iê-iê às telas do cinema em produções de grande aceitação popular e ênfase na divulgação de suas trilhas sonoras. O documentário *Opinião pública* (1967), dirigido por Arnaldo Jabor, já dedicava uma atenção especial para este fenômeno cultural representado pelos cantores Wanderley Cardoso e Jerry Adriani. *Garota de Ipanema* (1967, de Leon Hirszman) continha canções de Vinícius de Moraes, Antonio Carlos Jobim, Ary Barroso, Chico Buarque, e participação de Ronnie Von, Dori Caymmi, MPB4, Baden Powell, Quarteto em Cy e Elis Regina. Em 1968, foram três os representantes do segmento musical

na filmografia brasileira: *Jovens pra frente* (1968, de Alcino Diniz) com Rosemary, José Ricardo, Beats Boys, Jair Rodrigues e Clara Nunes; *Juventude e ternura* (1968, de Aurélio Teixeira) com Wanderléa, Bobby Di Carlo, Os Wandecos; e *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), cujo sucesso motivou o cineasta a roteirizar e dirigir outras duas produções com este cantor ícone da cultura pop: *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1972).

Na década seguinte, somente os êxitos pontuais de filmes como *Vai trabalhar, vagabundo* (1974, de Hugo Carvana), *Dona Flor e seus dois maridos* (1976, de Bruno Barreto), *Eu te amo* (1980, de Arnaldo Jabor) – os três com canções compostas por Chico Buarque – e *Gabriela, cravo e canela* (produção da Metro Goldwyn Mayer de 1983, com direção de Bruno Barreto, e tema musical de Antônio Carlos Jobim) renderam alguma repercussão significativa para músicas idealizadas originalmente para o cinema. Em 1976, o filme *Ritmo alucinante* (de Marcelo França) foi o primeiro documentário a retratar a música jovem sendo apresentada nos primeiros eventos ao ar livre para grandes públicos, e contava com a participação de Cely Campelo, Erasmo Carlos, Rita Lee, Tutti Frutti, Raul Seixas e a banda O Terço.

A partir de meados dos anos 1970 e durante toda a década de 1980 a canção começou a integrar mais os filmes com uma função narrativa, ao invés de tornar a cena musical como um simples meio de apresentação da música e do seu intérprete ao espectador da obra audiovisual, ou seja, os filmes deixam de representar apenas um meio para a veiculação do produto das gravadoras, para se tornarem a manifestação de cineastas que utilizam a canção como um elemento da linguagem audiovisual polifônica que produz

sentidos na dicotomia entre imagem e som, resultando um conjunto de alegorias da cultura nacional do seu tempo.

Júlio Bressane e Carlos Diegues são diretores que se destacam por uma filmografia onde a narratividade se vale da música popular brasileira para a geração de significados em cena. Bressane destacou freqüentemente os subgêneros da MPB, como a modinha, o choro e o samba, além de tornar figuras como Lamartine Babo, Noel Rosa, João do Rio, Carmem Miranda, Sinhô, Mário Reis e Tom Jobim personagens de seus enredos em produções como *Tabu* (1982) e *O Mandarim* (1995).

Mais populares foram os filmes dirigidos por Carlos Diegues, que acabaram por lançar várias novas canções de intérpretes consagrados para a execução em rádio e televisão. Sempre fazendo carreira internacional, seus filmes fazem uso constante de canções populares para auxiliar o enredo sobretudo na caracterização de épocas e perfis de personagens. Entre os seus maiores êxitos se destacam *Quando o Carnaval chegar* (1972), *Joana Francesa* (1973), *Xica da Silva* (1976), *Bye Bye Brasil* (1979) – todos com temas musicais que se tornaram *hits* de execução nas vozes de Chico Buarque, Maria Bethânia, Nara Leão e Jorge Benjor. Sobre a produção de 1976, Diegues lembrou em entrevista a Silvia Oroz:

“Vinha pedindo ao Jorge Ben para fazer aquela música, mas nunca consegui me encontrar com ele porque sempre estava viajando, fazendo *shows*. (...) Então aconteceu uma coisa curiosa: estava na véspera de gravar a música e não conseguia encontrar o Jorge – estava desesperado – aí fiz uma carta para ele de cinco páginas onde explicava o filme e a

música que queria. Ele me devolveu uma fita com aquela música, que quando ouvi parecia espiritismo: era exatamente aquilo mesmo que eu queria. Jorge tirou frases da carta e fez a composição que funcionou extraordinariamente no filme.” (Oroz, 1984: 126-127)

São filmes que sinalizam para uma postura mais autônoma de seus realizadores de forma a fazer com que o uso de canções populares não ocorresse com o intuito de impulsionar as vendas de discos, até porque nesta época não era comum a comercialização deste tipo de produto da indústria fonográfica (os discos com as trilhas musicais de filmes) que retornaria ao mercado na segunda metade dos anos 1980. A heterogeneidade da trilha musical do filme *Bye, Bye, Brasil* é um exemplo de atribuição de papéis narrativos para as canções de cena sem a necessidade de qualquer apelo comercial. Sobre a composição desta trilha musical Diegues comenta:

“Eu tinha só uma música de Dominginhos de sanfona que o Fábio [o ator Fábio Jr.] toca, que foi gravada antes de começar a filmar. As músicas compostas especialmente e o tema do filme ‘Bye, Bye, Brasil’, foram feitas quando senti necessidade, no momento em que a montagem chegava ao fim. Dominginhos não era suficiente para comentar musicalmente o filme. Era regionalista demais, então pensei nessa mistura entre o Chico [Buarque] e o [Roberto] Menescal, porque a idéia do filme é de desculturalizar, de tirar o caráter cultural regionalista. (...) Foi um trabalho inteiramente diferente do que fiz em ‘Xica’, com Jorge Ben, porque o Chico assistiu ao filme duas vezes na moviola e a gente conversou muito, foi um trabalho feito com ele mesmo. (idem: 162-163)

Os anos 1980 também foram cenário para o surgimento de vários cantores pop e de bandas de rock brasileiro, iniciando o terceiro período de sinergia midiática entre a indústria fonográfica e a produção cinematográfica nacional – depois da Chanchada e da Jovem Guarda –, e mostrando que as gravadoras apostaram em uma renovação do mercado, efetivando a segmentação pelo público jovem em detrimento da promoção da MPB tradicional ou regionalista. Diferente da Jovem Guarda, com a sua peculiar tendência à internacionalização de ritmos e letras das canções, o novo rock brasileiro dos anos 1980 dialogava com os jovens no seu próprio idioma, e tratava de questões emergentes como ética, política, amor, sexo, maturidade, e sugeria um olhar urbano sobre outros temas contemporâneos, mais universais do que a poesia predominante no contexto da MPB.

Nesta fase do cinema brasileiro, as gravadoras multinacionais souberam aproveitar a predisposição do público jovem e a boa aceitação da crítica. *Menino do Rio*, dirigido por Antônio Calmon, produzido por Bruno Barreto e com a direção musical de Nelson Motta, foi lançado em 1981 e retomou o modelo das produções cinematográficas com participação de cantores e grupos de popularidade conquistada através do rádio e do disco.

O filme era uma comédia de praia com André de Biasi, Cláudia Magno e Evandro Mesquita, misturando romance, música e aventura, dirigida ao público jovem. (...) A simpatia dos personagens e da turma, o bom humor, a gostosura das garotas, os ambientes de surfe e asa-delta na exuberância do Rio de Janeiro fizeram do filme um sucesso espetacular, que surpreendeu até mesmo seus otimistas produtores. Rapidamente fez mais de dois milhões de espectadores e uma das músicas, o bolero

havaiano “De repente Califórnia” (...) estourou em todo o Brasil, na gravação de (...) Ricardo Graça Mello. (Motta, 2000: 337-338)

Foi um período em que o movimento musical jovem extrapolou os palcos e foi parar nas telas de cinema, repercutindo nas rádios FM de todo o país; produções que representavam algumas facetas do comportamento de uma geração que viveu nos centros urbanos durante o período de abertura política, após anos de governo militar. O cinema é responsável por atribuir imagens à trilha sonora desta época, mostrando performances de bandas como Barão Vermelho, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Metrô entre outros intérpretes. Neste contexto, destacam-se *Bete Balanço* (1984, de Lael Rodrigues), com as participações de Lobão e do grupo Barão Vermelho, liderado por Cazuza; *Garota dourada* (1984, de Antônio Calmon), continuação de *Menino do Rio*, com Ritchie, Marina e Ricardo Graça Melo; *Areias escaldantes* (1985, de Francisco de Paula) com música de Lobão, Titãs e Ultraje a Rigor; *Cidade oculta* (1986, de Chico Botelho) com Arrigo Barnabé e Tetê Espíndola na trilha sonora; *As sete vampiras* (1986, de Ivan Cardoso) com número musical de Léo Jaime; *Rockmania* (1986, de Adnor Pitanga) com a participação do cantor Marcelo e da banda Zero; e *Rock Estrela* (1986, de Lael Rodrigues) com RPM, Metrô, Tokyo, Celso Blues Boy e Léo Jaime.

Na virada do século, as gravadoras entraram em uma fase crítica devido ao advento tecnológico que permitiu a digitalização da música e o intercâmbio destes “arquivos de áudio” entre os usuários da Internet, além da pirataria e venda ilegal de CD e DVD. Apesar disso – ou até mesmo como uma estratégia de enfrentamento do problema, já que estes produtos geralmente são do interesse de um público específico – esta indústria retomou a rotina de lançamentos de CD contendo trilhas sonoras de filmes brasileiros na mesma

proporção que filmes passaram a ser produzidos a partir da segunda metade da década de 1990, um período que ganhou o nome de Retomada do Cinema Nacional.

### 3.3 - Os temas musicais da Retomada

Sob a ótica da produção, podemos observar a história recente do cinema brasileiro como uma cronologia de três períodos distintos: a era Embrafilme (de 1974 a 1990), o hiato na produção (entre 1990 e 1994) e a Retomada (de 1995 a 2002). Após o lançamento comercial e a expressiva bilheteria do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund ficou claro que a produção audiovisual brasileira estava trilhando uma nova trajetória baseada em paradigmas factuais: a quantidade de títulos lançados, a diversidade temática dos roteiros, a maturidade técnica e o reconhecimento dos festivais e da crítica estrangeira.

*Cidade de Deus* estreou em 2002, permanecendo 17 semanas em cartaz<sup>4</sup> num ano em que outros 22 filmes já estavam com lançamentos agendados e outros 15 finalizados aguardavam programação de salas para exibição. Naquele mesmo ano havia 50 filmes brasileiros em processo de finalização, entre eles vários que não tardaram a entrar no circuito exibidor como *Deus é brasileiro*, de Cacá Diegues, *Carandiru*, de Hector Babenco, *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis, *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, *Prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento e *O homem do ano*, de José Henrique Fonseca.

Ao apresentar o livro de Luiz Zanin Oricchio, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada* (2003), Ismail Xavier discorda que este período deva ser lembrado pela diversidade manifesta nos filmes que romperam as restrições do sistema de distribuição e

---

<sup>4</sup> Os dados numéricos sobre o período da Retomada têm como fonte a Filme B, empresa que registra e disponibiliza aos seus assinantes estatísticas do mercado cinematográfico no Brasil, responsável pela publicação *Quem é quem no cinema* e provedora do website [www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br)

chegaram ao público, mas concorda com o autor ao apontar *Cidade de Deus* como principal responsável por fazer de 2002 um ano de transição.

Os dados da conjuntura assinalam que está encerrado o período da Retomada, este em que estreados na área do longa-metragem convivem com cineastas de larga experiência em um clima ameno de debate, marcado pela retórica da diversidade (ilusória) e de esboços em variadas direções. Para Zanin, o marco de encerramento é *Cidade de Deus*, filme catalisador que ele interpreta como emblema de uma tendência em formação, experiência que condensa muitas das questões discutidas ao longo da década de 1990, forte referência para as decisões que o futuro próximo nos reserva. (Oricchio, 2003: 11)

Mesmo na sua incapacidade de retratar fielmente o contexto sócio-político nacional e de dar atenção suficiente à multiplicidade cultural das várias regiões do país, os filmes brasileiros que estream em 2002 estão longe de representar uma unidade temática ou estética que indica uma ausência de projetos de fomento com bases em tematização de roteiros e mostrando que a produção contemporânea não gerou um movimento cultural ou uma escola cinematográfica. São títulos lançados em 2002, que representam diferentes gêneros cinematográficos e posicionamentos autorais de seus diretores e produtores: *Amores possíveis*, de Sandra Werneck; *Avassaladoras*, de Mara Mourão, *Separações*, de Domingos Oliveira, *Benjamin*, de Monique Gardenberg, *Banda de Ipanema, a folia de Albino*, de Paulo César Saraceni, *Desmundo*, de Alain Fresnot, *Deus é brasileiro*, de Cacá Diegues, *Houve uma vez dois verões*, de Jorge Furtado, *Latitude zero*, de Toni Venturi, *O*

*príncipe*, de Ugo Giorgetti, *O signo do caos*, de Rogério Sganzerla, e *Uma onda no ar*, de Helvécio Ratton.

O ano de 2002 teve um público total de cinema de 90.865.988 pessoas, dos quais somente 7.299.790 espectadores foram assistir filmes brasileiros (registrando um *market share* de 8%). Com o preço do ingresso variando entre R\$ 5,83 (média) e R\$ 14,00 (*top price ticket* praticado em *shoppings* e salas *multiplex*), o cinema brasileiro obteve uma renda de R\$ 40.360.345,00 – enquanto o conjunto de filmes estrangeiros exibidos naquele ano rendeu R\$ 489.198.061,00 – num país que contava com apenas 1.635 salas. Naquele ano foram lançados no Brasil 197 filmes – 167 estrangeiros e 30 nacionais – e os campeões de bilheteria foram, respectivamente, *Homem-aranha* e *Cidade de Deus*. Estes dados são apresentados para demonstrar a inadequação da análise de dados quantitativos quando o objeto da pesquisa se insere no contexto da arte e cultura.

Se a valorização dos indícios numéricos, como faturamento de bilheterias ou quantidade de filmes exibidos, fosse pertinente à análise comparativa dos dois períodos históricos, o termo Retomada sequer poderia ser usado para descrever o panorama de reaquecimento do setor audiovisual no Brasil, pois no ano de lançamento de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) – a maior bilheteria do cinema brasileiro, com 10.735.305 de espectadores – foram lançados 84 filmes nacionais; e no ano de *A dama do loteação* (lançado em 41 salas em 1978) – a segunda maior bilheteria entre os filmes nacionais, com 6.508.182 espectadores – estrearam 69 filmes nacionais. Se as estatísticas prevalecerem, torna-se inválido afirmar que de fato houve uma Retomada, mesmo sabendo que a grande maioria dos filmes lançados nestes anos da era Embrafilme eram pornochanchadas ou filmes eróticos, e observando que *Carandiru* (2003) de Hector Babenco – a maior bilheteria

do período, registrando 4.662.166 espectadores – figura em 31<sup>o</sup>. lugar no *ranking* dos filmes (nacionais e estrangeiros) de maior público no Brasil.<sup>5</sup>

O período que foi nomeado de “Retomada do cinema brasileiro” teve início com o lançamento do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, o primeiro longa-metragem dirigido por Carla Camurati, em 1995. Com poucas cópias distribuídas pela própria diretora, o filme foi gradativamente conquistando platéias e tornou-se a primeira produção nacional a superar um milhão de espectadores depois da extinção da Embrafilme. Na opinião de Zanin, apesar de todas as suas imperfeições o filme tocou no íntimo do público brasileiro, sobretudo das classes média e alta com certo interesse em ver personagens de sua história retratados em tom de farsa.

Estamos em 1995, ainda pouco refeitos do trauma da passagem de Fernando Collor de Mello pela presidência da República. Primeiro presidente eleito democraticamente depois de 21 anos de ditadura militar, Collor revelou-se um fiasco e foi obrigado a renunciar ao cargo para evitar a cassação do mandato (...). Havia mesmo no ar aquele sentimento difuso, que cala tão profundamente na classe média, de que o país não tem jeito mesmo e rir dele é o melhor remédio. O único remédio, de fato.  
(idem: 39-40)

Lúcia Nagib (2002) aponta que os filmes lançados em 1994 e 1995 demonstram um hibridismo típico de uma produção cinematográfica sem ligação com gêneros específicos, chamando estes títulos de “órfãos da Embrafilme”. Esta diversidade temática característica

---

<sup>5</sup> Fontes: Filme B (dados de 14 de setembro de 2003) e catálogo Cinema Brasileiro – Volume II, com organização de Araken Campos Pereira Júnior (Santos: Editora Casa do Cinema, 1979).

da época abririam campo dois ou três anos de lançamentos onde se pode verificar um aprofundamento na tentativa de apreender o sentido real da nação. Para a maioria dos cineastas desta fase, o “renascimento” do cinema leva à “redescoberta” da pátria.

Em seu depoimento para Lúcia Nagib, Carla Camurati comentou a sua postura autoral ao optar pelo tom crítico e politicamente incorreto para retratar o episódio histórico da chegada da família real portuguesa às terras da colônia:

*Carlota Joaquina* não é um filme em cima do muro, é um filme que toma um partido, que tem uma visão sobre o contexto ali apresentado. Acredito que isso aconteça em tudo o que fazemos, o que é muito natural. As idéias passam pelo diretor, que é um filtro dessas idéias já por si tendenciosas. A pessoa já tende para aquilo que acredita ser bom, é a sua maneira de ver o mundo. (Nagib, 2002: 146)

Tanto o filme de Carla Camurati quanto o de Fernando Meirelles e Kátia Lund demonstram maturidade técnica para gerenciar falta de recursos em diferentes proporções, mesmo se colocados em patamares opostos de formação e padrões distintos de produção em película – de um lado, a estréia de uma cineasta formada no contexto do experimentalismo dos curtas-metragens dos anos 80, do outro, a estréia de um profissional com vasta experiência no rentável setor publicitário e de videoclipes – além de se levar em consideração o intervalo de mais de meia década que separam os dois filmes. No mercado do audiovisual cada ano representa uma série de adventos tecnológicos que influenciam os realizadores e seus produtos devido às possibilidades de otimização de tempo e verba de produção.

A relativa precariedade potencialmente observada em *Carlota Joaquina* reflete um processo de realização onde a proposta de um modelo econômico de produção não inviabilizou o deleite da platéia, assim como a contemporaneidade estética de *Cidade de Deus*, com sua inovadora valorização de roteiro e edição, remete ao hibridismo que já se tornou sinal dos tempos no universo audiovisual: combinação de elementos narrativos de televisão, cinema e publicidade. O período entre o lançamento de um filme e de outro contou com a constante análise da imprensa estrangeira, além da freqüente participação em festivais e eventos estrangeiros, e nos permite a constatação de que há no restritivo mercado internacional uma expectativa de que a atual produção cinematográfica do Brasil venha representar mais que um olhar alternativo ao *mainstream*, mas uma marca de excelência que não se via desde o *status* de arte adquirido pela obra de Glauber Rocha.

E o que há de se observar sobre a temática preponderante nos anos da Retomada? A bibliografia que se encarregou de registrar o período situado entre os lançamentos destes dois filmes emblemáticos aponta uma característica fundamental reconhecida pelos principais analistas desta produção recente: uma diversidade nunca antes observada, mesmo que isso não represente uma garantia de pluralidade de pontos de vista.

Nos dois ou três anos que se seguiram, verifica-se o aprofundamento da tentativa de apreensão do Brasil real. Para muitos cineastas desse período, o “renascimento” do cinema significou a “redescoberta” da pátria. (...) Evidencia-se uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular. (idem: 15-16)

Diversidade tem sido um predicado frequentemente atribuído ao cinema brasileiro em artigos e ensaios de especialistas, e até mesmo nas entrevistas dos profissionais de produção: quase sempre, tal comentário aparece como uma espécie de celebração da capacidade do país de criar alternativas para sua cultura. Diegues acredita que esta noção de diversidade denota uma riqueza natural, que se expressa numa multiplicação de temas e estilos que representariam todas as regiões, todas as etnias, todas as áreas sociais, todos os humores de nosso “país continente”. Entre outros entendimentos para o elogio da diversidade, advêm da idéia de que esta fenômeno reforça o discurso, sobretudo oficial, da democracia, ou sugere que seja uma virtude relativa, pois, se por um lado representa manifestação de nossa liberdade criativa, por outro revela a nossa falta de aptidão para selecionar com rigor, ou da ausência de um projeto cultural comum. (Diegues et al, 2007: 9)

A cultura é produzida num determinado espaço geográfico e humano a que chamamos de nação, mas ela é o resultado de uma criação do imaginário humano e, portanto, de indivíduos que a pensam, mesmo que eles precisem da compreensão, da solidariedade ou de algum interesse de seus pares. (...) Nossa diversidade demonstra que há indivíduos em nosso país, pensando e criando por sua própria conta. Mas, paradoxalmente, essa diversidade também é fruto de uma mesma semente, uma história que atravessa o tempo trazendo dentro dela o mesmo DNA de tanta coisa que ficou para trás e pode ser chamada de tradição. (idem: 9-10)

Os filmes da Retomada tiraram da produção de filmes brasileiros a redoma de fragilidade acima da média, na comparação com os outros bens culturais e, principalmente, demonstraram que a viabilidade econômica encontrou nos adventos tecnológicos o direcionamento mais adequado dos recursos de pós-produção, a etapa onde se concentra a maior parte da colocação de música na película. Sem unidade temática não se pode esperar uma tendência definida sobre o uso de canções em cena, como já houve em períodos históricos anteriores, assim como observado aqui, citando apenas os exemplos das marchinhas carnavalescas e do rock nacional.

De fato, a característica mais reveladora do cinema nacional na década de 1990 é a diversidade, não apenas tomada com fato, mas também como um valor. A falta de unidade temática e estética revela, entre outros aspectos, que a “retomada” representa muito mais o renascimento das produções nacionais, sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos anteriores, principalmente com o Cinema Novo ou o Cinema Marginal. As produções desta fase da cinematografia nacional indicaram a ascensão da tendência de um ciclo que se notabiliza pela pluralidade temática das produções, voltadas, muitas vezes, para explorar os diferentes nichos do mercado exibidor. (Leite, 2005: 129-130)

Na perspectiva histórica de Oricchio, o cinema dos anos 1960 tinha a ambição de pensar o Brasil como totalidade, ao mesmo tempo em que retomava o projeto modernista dos anos 1920 em seu desejo de destacar ou, talvez, construir uma especificidade cultural:

“pensar o Brasil como um todo; e pensá-lo no confronto com o Outro para, dessa fricção, talvez deduzir uma originalidade ainda em questão” (2003: 59).

Essa vocação cultural (...) de pensar a si próprio como diferente dos demais enfraqueceu-se nos anos 1980 para voltar revigorada nos 1990 – provavelmente pela pressão da globalização acelerada e pelo receio, dela decorrente, de que se perdessem hipotéticas características particulares de nação – algumas delas, por exemplo a tendência do ponto de vista de quem observa. Mas esta é outra discussão, de ordem valorativa. (idem: 59)

A única tematização uniforme possível a ser observada como contexto para a manifestação de alguma tendência musical mais uniforme aparecerá na narrativa específica dos filmes musicais, gênero dramático onde se destacam as produções que narram histórias de compositores e intérpretes, resultando a história das canções na vida dos brasileiros. O próximo capítulo dedica especial atenção à presença da canção popular em filmes musicais contemporâneos e à relação diegética da canção com o seu criador.

## CAPÍTULO IV - A TRILHA DO INTÉRPRETE E DO COMPOSITOR

Uma alta incidência de canções diegéticas, tocadas inteiras ou cantadas pelos personagens, já é o suficiente para caracterizar um filme como sendo do gênero musical; o modo como estas músicas serão apresentadas ao longo do enredo é que vai diferenciar os três tipos básicos desta formatação: o musical clássico – gênero híbrido que descende da opereta européia, do vaudeville norte-americano e do teatro de variedades – ao estilo de Hollywood, os musicais populares e os documentários de música (Shucker, 1999: 58). Há exemplos de produções brasileiras com esta tipologia, e podemos citar, respectivamente *Ópera do malandro* (1985, de Ruy Guerra) que segue o estilo *hollywoodiano*, baseado em peça teatral, para apresentar a dramaturgia e as canções de Chico Buarque; *Um show de verão* (2004, de Moacyr Góes), com apresentações de vários cantores e bandas da música pop, como Lulu Santos, Felipe Dylon, COM 22, Detonautas, Capital Inicial, Jota Quest, Cidade Negra e Gabriel, o Pensador, enquadrando-se perfeitamente no modelo de musical popular que visa, sobretudo, o público jovem; e *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (2003, de Izabel Jaguaribe), assim como *Vinícius* (2005, de Miguel Faria Jr.) são exemplos de documentários recentes sobre a música popular brasileira.

O cinema norte-americano é a filmografia onde mais encontramos produções deste tipo e, como vimos anteriormente, três períodos da história do cinema brasileiro se distinguem por uma tendência os musicais: a era das chanchadas, o período da Jovem Guarda e o surgimento das bandas de rock nacional em meados da década de 1980. No período da Retomada e na produção contemporânea destacam-se no gênero os musicais estrelados pela apresentadora infantil Xuxa Meneghel, que serviram de palco para muitos

artistas com música segmentada para o público jovem, a exemplo de *Xuxa requebra* (1999, de Tizuka Yamazaki), com Daniel, Vinny, Fat Family e Carla Perez; e *Pop star* (2000, de Paulo Sérgio de Almeida e Tizuka Yamazaki) que tem Deborah Blando, Maurício Manieri, KLB, Harmonia do Samba entre outros.

As cinebiografias também trouxeram oportunidades para o cinema nacional retratar artistas da MPB e a gênese de suas obras musicais: de *Cazuza – O tempo não pára* (2004, de Walter Carvalho e Sandra Werneck) a *Noel – O poeta da Vila* (2006, de Ricardo Van Steen) levam ao público a relação entre a canção, o compositor, o seu tempo e a cultura que representam, possibilitando a alternância permanente da canção entre seus papéis narrativos referenciais ou conotativos.

Para retratar a trajetória artística do jovem cantor e compositor Cazuza, desde a descoberta de sua vocação até o seu precoce falecimento, o filme usa dezessete canções compostas pelo personagem título, e ainda utiliza outros temas musicais conhecidos do grande público para criar associações com personagens e contexto temporal: *O mundo é um moinho* (de Cartola), *Cheirando a amor* (de Ângela Ro Ro), *Você não soube me amar* (de Evandro Mesquita, Ricardo Barreto, Zeca Mendigo e Guto) entre outras.

Teria a canção um papel narrativo diferenciado em um filme musical? Analisando-se a construção de significados na unidade simbólica de cada cena em filmes considerados “musicais” tudo ainda leva a crer que a canção, como música diegética ou extradiegética, continua interagindo com as imagens de forma referencial ou conotativa para pontuar a narrativa com marcações sobre enredo, personagens e contexto de tempo-espço ao longo do filme. Já citado anteriormente, o filme *Ó, pai, ó* (2007, de Monique Gardenberg) apresenta diversas ocorrências abordadas em nossa taxionomia.

Trata-se de uma comédia dramática com alta dose de crítica social, baseada em peça teatral de Márcio Meirelles, encenada pelo Bando de Teatro Olodum, nos anos 1990. Tocando em assuntos polêmicos como o aborto, o racismo, a homossexualidade, a prostituição, a desatenção do Estado às populações pobres, o filme revela uma face insuspeitada do Carnaval e também promove uma discussão sobre o avanço da igreja evangélica na Bahia, berço do candomblé. O protagonista é um compositor que não vive de música; aspirante a intérprete popular, convive diariamente com uma variedade de coadjuvantes que exercem uma tênue e significativa influência sobre o seu trabalho: a dona de uma clínica clandestina de abortos, cuja irmã é imigrante ilegal na Europa; um travesti e seu amante, um motorista de táxi casado, cuja mulher está grávida; uma jogadora de búzios, que reside no mesmo prédio de uma fervorosa evangélica com dois filhos pequenos. Somente no nível dos personagens, já existe uma entropia de alegorias para a cultura baiana que se vale de musicalidade para emoldurar tal diversidade; o filme é musical desde o título carregado de sotaque: trata-se de uma corruptela de “olhe para isso, olhe”, uma expressão típica usada para chamar a atenção do interlocutor tanto para coisas boas quanto para as muito ruins. Praticamente todos os personagens o dizem.

Dois filmes contemporâneos possibilitam a observação das variadas marcações narrativas feitas com o uso de canções em interação referencial ou interação conotativa com a imagem e os outros elementos significantes: *Antonia*, dirigido por Tata Amaral e lançado em 2006, com trilha musical composta por Beto Villares e MC Partium; e *2 Filhos de Francisco*, dirigido por Breno Silveira, lançado em 2005, com música de Zezé Di Camargo.

#### 4.1 – *Antonia* e a metáfora da superação

A primeira canção que se ouve em *Antonia* é um rap chamado *Tudo nosso* e é cantada por um homem com as personagens femininas atuando apenas como *backing vocal*<sup>6</sup>. Os créditos de abertura aparecem um pouco antes. A letra que o MC entoia destaca palavras de ordem: “o poder”, “o rap é nosso”, “é tudo nosso”. Para um filme que trata da jornada de superação de um grupo de mulheres, é algo emblemático que o enredo expresse através da canção que inicia esta saga uma parte do ambiente machista e hostil que lhes serve de cenário. O local onde a banca Poder se apresenta não inspira violência, no entanto a letra do rap caracteriza a situação social daquelas pessoas, e situa especialmente a origem da canção – o nome da cidade de Santo André é pronunciado pelo vocalista da banda. A condição de *backing vocal* não incomoda as cantoras; as imagens são de prazer e alegria durante a *performance*, mas a personagem Barbarah (interpretada por Leilah Moreno) diz que cantar assim é “sonhar pela metade”.

Um trecho do rap *Tudo nosso* volta a ser ligeiramente cantado por uma das protagonistas minutos depois de elas vencerem a resistência inicial do líder da banda, quando elas pediram para abrir a apresentação que aconteceria na vila Brasilândia – bairro da periferia na Zona Norte da metrópole São Paulo. No final de uma noite de trabalho e de uma exaustiva argumentação no intuito de conseguir um espaço para a banda *Antonia* se apresentar pela primeira vez, o simples ato de cantarolar “o rap é nosso” pode ser suficiente para certificar que elas cantariam de forma independente em breve, mas nesta cena – esperando o trem urbano na plataforma da estação - a vontade de celebrar é maior, porém vencida pelo cansaço. Barbarah reclama que precisa tirar as suas lentes de contato, pois os

---

<sup>6</sup> Música diegética com ruídos do ambiente; início: aprox. 2 min. e 30 seg.

seus olhos estão ardendo; pergunta para as amigas: “ta vermelho, não ta?”. Lena (Cindy Mendes) responde: “não, os seus olhos estão coloridos”. Espontaneamente a canção *Olhos coloridos* (libelo anti-racismo da autoria de Macau, mais conhecida em sua gravação pela cantora Sandra de Sá) é lembrada por Barbarah, que canta seu primeiros versos e é seguida por Mayah (Quelynah), Preta (Negra Li) e Lena (Cindy Mendes), cada uma cantando um verso até o refrão, onde todas unem suas vozes<sup>7</sup>.

*Os meus olhos coloridos / Me fazem refletir*

*Eu estou sempre na minha / E não posso mais fugir*

*Meu cabelo enrolado / Todos querem imitar*

*Eles estão baratinados / Também querem enrolar*

*Sarará crioulo, sarará crioulo*

A expressão de serenidade, alegria e força revelada pelas imagens das amigas se revezando nos versos desta canção de afirmação da cultura e da estética referencial da raça negra, denotam a atitude destas personagens para com as questões que vão da auto-estima à cidadania. A incorporação de um certo sincretismo religioso e o domínio dos signos da sua identidade cultural fazem Lena brincar com um trocadilho depois do refrão, trocando a palavra “sarará” por “saravá”. As alegorias da cultura afro-descendente estão impregnadas na arte destas jovens aspirantes a cantoras profissionais.

Este é o fim de uma seqüência que pode ser observada como prólogo da história. O silêncio na plataforma da estação é quebrado pela chegada do trem; a primeira nota da música incidental coincide com o primeiro passo de Barbarah entrando no trem. Em *off*, a sua voz indica que o filme todo constitui uma narrativa em *flash-back*: “Tanto sonho, tanta coisa a gente quis, hein, Preta. Parecia mesmo que tudo ia dar certo”. E as primeiras batidas

---

<sup>7</sup> Música diegética; início: aprox. 8 min. e 15 seg.

de percussão na música, assim com os sons eletrônicos do arranjo<sup>8</sup>, acompanham o nome do filme que aparece em caracteres no ecrã pela primeira vez: *Antonia*. Desta forma tem-se o início formal do filme e a antecipação de problemas na trama do enredo.

Mesmo havendo um tema musical com o nome do filme, a principal canção da trilha sonora é *Nada pode me parar*, da autoria de Negra Li, Leilah Moreno, Cindy e Quelinah, interpretada três vezes, que representa bem a mensagem de determinação e superação de obstáculos. A primeira vez é quando as integrantes do grupo estão ensaiando, sem o acompanhamento de instrumentos musicais, sendo observadas pela filha pequena de Preta, que dança e mostra, nos discretos movimentos labiais, que conhece vários versos da canção<sup>9</sup>.

*Não vou desistir / Ninguém vai me impedir*

*Eu tenho força pra lutar / Nada pode me parar...*

*Não vou desistir / Ninguém vai me impedir*

*Sei que é difícil pra viver / Se eu tô aqui é pra vencer*

Nos primeiros versos a imagem está centrada na dança da pequena menina com a sua boneca negra de pano, e não se pode ver as cantoras; só depois, num plano mais aberto é que vemos todas as personagens. Quando uma delas erra a letra, o comportamento geral demonstra uma busca pela perfeição do conjunto e a união fraterna das amigas até este momento.

Lena (o nome da personagem é Maria Madalena) é a jovem mais instintivamente musical entre as quatro companheiras, e em vários momentos ela insere nas conversas e brincadeiras pequenos versos de músicas que as situações a fazem lembrar. Fora ela quem

---

<sup>8</sup> Música extradiegética com ruídos do ambiente; início: aprox. 9 min. e 42 seg.

<sup>9</sup> Música diegética no extracampo e depois no enquadramento; início: aprox. 11 min. e 43 seg.

incitou a canção *Olhos coloridos* na estação de trem; e na noite do primeiro show na Brasilândia, quando as amigas estão a caminho do evento uma delas suspira alto e diz: “é hoje o dia”, e imediatamente Cindy emenda o verso “É hoje o dia da alegria” do samba-enredo *É hoje*, da autoria de Didi e Mestrinho, que ficou muito conhecido em gravação de Caetano Veloso<sup>10</sup>.

No local da primeira apresentação do grupo Antonia, a cena tem o som forte do rap *Brasilândia City Bronx* (de Black Gero) onde se ouvem os nomes de vários bairros e favelas da zona Norte de São Paulo capital. Logo fica claro que as protagonistas estão num ambiente que já tem os seus preferidos dos frequentadores. Os rappers cantam “... É nossa área... Quem estiver no clima põe a mão pra cima” e o público presente corresponde. O apresentador faz rimas para apresentar Antonia e, em seguida, Lena faz um improviso freestyle no microfone, servindo como introdução para a canção *Nada pode me parar*, apresentada no filme pela primeira vez com o acompanhamento de instrumentos musicais<sup>11</sup>. Logo no início, um rapaz da platéia grita um insulto chauvinista para as moças no palco, e é repreendido por outros homens que estão no recinto, demonstrando que o grupo conquistou a aceitação dos presentes. A cena termina com o verso “agora é hora de vencer” sendo cantado em alto som.

A trilha musical incidental é prioritariamente composta de temas instrumentais, e o filme conta com canções em destaque em vários momentos, mesmo quando se trata de música diegética com a finalidade de caracterizar as locações, como o som de bares, o som do rádio ou o canto religioso de um grupo de evangélicos reunido na casa dos pais de Preta. Sua mãe, Maria, é interpretada pela cantora Sandra de Sá e é a sua voz que se destaca no

---

<sup>10</sup> Aproximadamente aos 15 min. e 15 seg.

<sup>11</sup> Música diegética; início: aprox. 18 min. e 20 seg.

meio do coral que entoa os versos do hino *Coragem dá-me ó Deus* (no original *O Gott, Du frommer Gott*, de J.S. Bach, Assuero Fritzsche e Johan Heermann, versão de J.W. Faustini) quando Preta vai visitá-la.

*Coragem dá-me, ó Deus / Em cada novo intento*

*Confiante estou nos céus / Pois tu me dás alento*

*O mesmo, em gozo ou dor / Cumprindo o meu dever*

*Que eu possa assim, Senhor / Fiel te obedecer*

À imagem dos devotos reunidos na casa de seus pais, cantando fervorosamente, Preta recua e decide entrar pelos fundos para não interromper a reza. A canção que era diegética dentro do enquadramento, se desloca para o extracampo enquanto Preta se dirige ao quintal da casa, onde encontra o seu pai e inicia uma conversa com a música sendo ouvida em segundo plano sonoro<sup>12</sup>. Os cânticos religiosos continuam até Preta entrar no quarto e deitar-se delicadamente ao lado de sua filha: a música fala em proteção divina no exato momento em que a imagem simboliza a proteção materna.

Algumas canções de destaque no filme têm a finalidade de representar o declínio na trajetória das heroínas e a gradativa dissolução do grupo. Em momentos subsequentes da cronologia Preta se desentende seriamente com Maya, provocando a saída desta do grupo; Barbarah vai para a prisão e uma gravidez não planejada afasta Lena. Originalmente formada por quatro cantoras, Antonia se descaracteriza a cada dia, como denotam as canções apresentadas nestes diferentes *plots* do roteiro.

---

<sup>12</sup> Música diegética no enquadramento e depois no extracampo; início: aprox. 28 min. e 35 seg.

O empresário Marcelo Diamante (vivido pelo cantor Thaíde) consegue trabalho para as protagonistas, o que gera momentos musicais relevantes para caracterizar a narrativa deste período crônico de adversidades. Em uma festa de aniversário, organizada por um jovem contratante rico, elas cantam *Nada pode me parar*, de sua autoria, para um público desatento e pouco caloroso; quando o dono da festa pega o microfone e homenageia a namorada cantando os primeiros versos de *Killing me softly with his song* (de Norma Gimbel e Charles Fox), as cantoras se vêem na obrigação de acompanhá-lo. Pouco a pouco, elas conquistam a atenção e a admiração dos convidados, mostrando talento e afinação notáveis<sup>13</sup>. Ter de cantar esta balada norte-americana – *standard pop* do gênero *rhythm'n'blues* – aparentemente não lhes causa incômodo algum, e Barbarah, Preta e Lena reverterem a situação a seu favor, cantando até conquistarem os aplausos de todos os presentes.

A necessidade de continuarem se apresentando profissionalmente mesmo com a banda incompleta conduz o espectador a um novo momento musical na trajetória destas cantoras de rap e R&B, levando o enredo até a apresentação da próxima canção. Em uma casa noturna de São Paulo, Preta e Barbarah interpretam músicas com as quais não se identificam artisticamente, como o *hit* da dupla sertaneja Rick e Renner, *Ela é demais*.

*Uma deusa, uma louca, uma feiticeira / Ela é demais*

*Quando beija minha boca e se entrega inteira / Meu Deus, ela é demais*

A canção aparece para pontuar a situação crítica que estão vivendo as amigas que se separam cada vez mais. Aproximadamente oito minutos após esta cena musical, a

---

<sup>13</sup> Música diegética; início: aprox. 32 min. e 33 seg.

personagem Preta se vê sozinha, trabalhando como cantora, contando ainda com a dedicação do seu empresário, mas muito distante do seu ideal artístico e pessoal<sup>14</sup>. Desta vez, a canção em destaque é *Como uma onda* (de Nelson Motta e Lulu Santos), interpretada com melancolia e reforçando a idéia de que nada será como era antes na vida daquelas personagens como dizem os conhecidos versos da canção composta originalmente em 1982.

*Nada do que foi será de novo do jeito que já foi um dia*

*Tudo passa, tudo sempre passará...*

A canção seguinte tem um caráter funcional mesmo dentro da diegese; num momento em que, além de consolar a última integrante do grupo Antonia que ainda atua profissionalmente e sem êxito, o empresário Marcelo Diamante utiliza o artifício musical para tentar seduzir a desmotivada protagonista, Preta. Depois de convidá-la para beber algo num bar simples, o empresário coloca uma música no som do seu carro e deixa a porta deste aberta para que todos possam ouvir melhor<sup>15</sup>. Ele pergunta: “conhece essa música?”, e quanto ela responde “mais ou menos”, ele recomenda “então presta atenção na letra”, sugerindo tal postura de recepção para o próprio espectador do filme, como querendo que os ouvintes conheçam os seus sentimentos através dos versos da canção *Na sombra de uma árvore* (de autoria de Hyldon, o próprio intérprete desta gravação).

*Larga de ser boba e vem comigo*

*Existe um mundo novo e quero te mostrar*

*Que não se aprende em nenhum livro*

<sup>14</sup> Música diegética; início: aprox. 58 min. e 20 seg.

<sup>15</sup> Música diegética; início: aprox. 1h. 04min e 57 seg.

*Basta ter coragem pra se libertar, viver, amar  
De que valem as luzes da cidade  
Se no meu caminho a luz é natural  
Descansar na sombra de uma árvore  
Ouvindo os pássaros cantar, cantar*

Durante estes versos, o personagem sedutor enfatiza a sua leitura dos versos que soam do interior do automóvel, acompanhando-os com gestos exagerados na tentativa de explicitar a adequação perfeita de tudo o que está sendo cantado com o relacionamento que eles estão vivendo. O empresário usa, com bom humor, o artifício da mímica para fazer da música oportuna, lançada em 1975, o seu próprio texto. Repetidas vezes durante o filme, ele diz que Antonia tem luz própria e que o destino destas cantoras é brilhar, uma convicção sua que também é representada pelos versos 5 e 6 desta canção.

Alguns trechos de música incidental (*cues*) são ouvidos em momentos que sugerem a emoção das personagens, como na cena em que Lena conta que está grávida e decide sair do grupo<sup>16</sup>, e na cena em que Preta lê uma carta em que Barbarah, então presidiária, lhe manda uma mensagem de força, resistência e esperança<sup>17</sup>. Mais adiante, Preta conta para a filha uma história de ninar sobre uma menina, chamada Antonia, que tinha o poder de cantar e transformar as coisas. Sobre esta personagem que acabara de inventar, diz em cena: “o que ela mais quer é que todo mundo ouça o que ela tem a dizer”, algo que denota o quanto que estas personagens valorizam as canções como a sua principal forma de expressão. Ela também diz que esta figura imaginária e alegórica é “uma estrela que brilha

---

<sup>16</sup> Aos 46 min. e 15 seg. de filme.

<sup>17</sup> À 1h. 10 min. e 10 seg. de filme.

lá no alto”, revelando como vê o seu maior objetivo de vida sendo uma realidade ainda distante do seu alcance.<sup>18</sup>

Quase no desfecho do filme, é a canção o elemento narrativo que se constitui mais uma vez como síntese do momento vivido pelas personagens, quando as amigas voltam a se unir depois de tantas adversidades, que ainda não foram totalmente superadas, pois o universo destas aspirantes continuará sendo repleto de provações. Após a reconciliação com Maya, e perante a decisão de Lena de prosseguir tentando uma carreira artística, Preta sugere que as amigas componham uma canção que trate do que elas viveram até então; e logo a música surge, primeiramente como música extradiegética, ao final de uma cena, para, em seguida, revelar-se canção de cena (diegética) quando as cantoras se apresentam juntas em um palco montado no centro do pátio do presídio onde Barbarah ainda tem um período da sua pena para cumprir. Apesar do ambiente limitado e opressor, a performance das personagens demonstra uma resignada combinação de coragem, auto-estima e aceitação do destino quando cantam:

*Se quiser ganhar sem lutar, não dá*

*Se quiser conquistar seu lugar, tem que buscar...*

Um *fade* no volume da canção coincide com a imagem do empresário pensativo, meditando sobre o futuro das personagens, bem como o seu próprio, como se houvesse um indício de continuidade nesta história, remetendo o espectador ao contexto multimídia desta obra cinematográfica, fora da diegese, onde *Antonia* se tornou um seriado para televisão com duas temporadas em que os episódios mostravam acontecimentos anteriores e posteriores ao enredo mostrado no longa-metragem produzido antes da série.

---

<sup>18</sup> À 1h. 13 min. e 15 seg. de filme.

Efetivando um corte temporal, o encerramento do filme acontece durante uma apresentação profissional do grupo interpretando o tema musical *Antonia* (de autoria das quatro atrizes cantoras) já conhecido por boa parte do público devido à antecipação do *trailer*, à exibição do seriado na TV e à execução da música nas emissoras de rádio<sup>19</sup>. Como as amigas estão juntas, incluindo Barbarah fora da prisão e Lena sem indícios físicos da gravidez, o espectador é levado a compreender a passagem do tempo e a crer na superação dos obstáculos que se interpuseram na trajetória das protagonistas rumo à realização de seus projetos de vida e carreira.

E é como se este tema musical tivesse ficado de fato “guardado” para o final, já que a letra da canção permite que cada uma das personagens se apresente como ela se vê, reiterando o seu papel em uma sociedade marcada por desigualdade e machismo, servindo também para situar a história fictícia como potencial representação da vida de muitos cidadãos comuns que vivem na periferia das grandes cidades brasileiras no início do século XXI.

*Oh! Oh! / Antônia brilha*

*Antônia sou eu / Antônia é você...*

*Oh! Oh! / Antônia brilha*

*E de qualquer um Antônia pode ser...*

*Sei que sou capaz de lutar / E com dignidade minha paz encontrar*

*Força para resgatar / Vou buscar música da alma...*

*Com sabedoria vou me libertar*

*Eu tenho o dom / Esqueça a guerra / Tenho o som*

*Vou trazer de volta o sonho de vencer*

---

<sup>19</sup> Música diegética; início: aprox. 1h. 23min. e 14seg.

*Vou te mostrar como lutar, como viver...*

*(Refrão)*

*Ei, mulher! O grito, a força / União, perseverança*

*Lutar, crescer / Saber viver*

*Fé, compaixão / E amor no coração...*

*Pronta pra jogar estou / Vou avante! Sou Lena!*

*Sou forte e vou rumo ao gol*

*Jamais parar, insisto! / Não desisto, corro o risco*

*E não me esquivo / Não desisto, corro o risco*

*E não me esquivo...*

Palavras de ordem – “viver, vencer, cantar... *Antonia dá luz à vida*” – encerram a performance, e a apresentação dos créditos finais tem início durante os aplausos do público que assiste ao grupo no filme; uma versão *remixada* da canção-tema é tocada enquanto o espectador pode ler os nomes da equipe de produção passando pela tela. Durante a música, com arranjo instrumental eletrônico, pode-se ouvir trechos de diálogos e falas selecionadas de personagens, como um vocalista de rap falando em alta voz “Deus abençoe a Zona Norte”, ou o empresário do grupo dizendo sobre si mesmo “Diamante não é bijuteria”, ou ainda os nomes das quatro cantoras sendo anunciados.

#### **4.2 – 2 Filhos de Francisco e a trilha musical na biografia**

A história começa na cidade de Sítio Novo, em Goiás, no ano de 1962, e a primeira cena do filme mostra o personagem Francisco Camargo (interpretado pelo ator Ângelo

Antonio) tendo um sobressalto quando consegue, depois de alguma insistência, sintonizar pela primeira vez o seu aparelho receptor de rádio em uma emissora que toca música<sup>20</sup>. Alguns versos de *Beijinho doce* (da autoria de João Alves dos Santos) na interpretação de Tinoco, são uma dádiva para os ouvidos do obstinado pai daqueles que viriam a se tornar uma das mais consagradas duplas sertanejas da MPB. A esposa (personificada pela atriz Dirá Paes) até tenta se comunicar com o marido, mas, encantado com o funcionamento do rádio que vai trazer música para a família de poucas posses, ele não lhe dá ouvidos e nem atenção; chega a verbalizar a sua indiferença: “Peraí, Helena, agora que eu consegui, deixa eu ouvir música”. E a mulher só desejava um pouco de atenção para lhe anunciar a sua gravidez.

A presença do rádio é uma constante no enredo e, mais do que um elo entre a cidade do interior e o resto do país, serve como uma manancial de referências culturais para os personagens acostumados a conseguir a sua subsistência através da lavoura e da venda de manufaturas artesanais. Para o pai dos protagonistas, o rádio é como uma janela que lhe permite vislumbrar uma forma de conquistar uma vida melhor para a sua humilde família; não é um sonho de fama que move estes personagens, mas a possibilidade de modificar o destino num ambiente que age sobre o homem, limitando esperanças e projetos de desenvolvimento pessoal. Este pai não se cansa de sonhar e nem de ouvir rádio. Enquanto ele ouve a dupla Xitãozinho e Xororó interpretando *Luar do sertão* (de Catulo da Paixão Cearense), com o filho bebê em seu colo, a esposa repreende o que lhe parece um vício, enquanto ele preconiza que seus filhos formarão uma dupla sertaneja<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Música diegética; início: aprox. 2 min. e 54 seg.

<sup>21</sup> Música diegética; início: aprox. 4 min. e 9 seg.

Estes dois momentos funcionam como um prólogo, e a abertura formal da história acontece quando, junto de ruídos de um rádio passando por sinais de emissoras mal sintonizadas, aparecem na tela os caracteres com os créditos de abertura e o título do filme. A ação principal tem início na cidade Pirenópolis, em Goiás, no ano de 1972, e a canção *Cowboy à pirenopolina* (de Hamilton Carneiro e Andrade) sai dos auto-falantes instalados em uma praça pública, onde um artista local se apresenta<sup>22</sup>, denotando um pouco do hibridismo cultural que se manifesta no culto à figura do peão de boiadeiro e à realização de rodeios, práticas que se assemelham às competições típicas das regiões rurais dos Estados Unidos. É notório que, com o passar dos anos, a música caipira brasileira foi sofrendo influências do pop, soando cada vez mais como a música country norte-americana, assim como a indumentária do peão aproximou-se da figura típica do *cowboy*, disseminada em filmes estrangeiros e programas de TV.

O pequeno Mirosmar quer seguir os preceitos de seu pai e, na primeira oportunidade, tenta expressar alguma vocação para o canto. Durante uma festividade, o garoto tímido sobe ao palco e canta Beijinho doce muito desafinado, para decepção do seu principal entusiasta<sup>23</sup>. O pai, que não gostou nada desta primeira performance, acha que o filho precisa de treino e lhe dá uma gaita na intenção que ele prossiga em sua iniciação musical, repleta de duras críticas do seu principal incentivador. O pequeno aspirante só conquista a aprovação do pai quando, após muito treino, consegue discretamente tirar do seu instrumento a conhecida melodia de *O menino da porteira* (de Luizinho e Teddy Vieira) e de seu pai o comentário “não é que você leva jeito”, com um significativo sorriso de satisfação. Diante de um certo dom artístico que se manifestara, as esperanças do pai se

---

<sup>22</sup> Música diegética; início: aprox. 6 min. e 54 seg.

<sup>23</sup> Música diegética; início: aprox. 8 min. e 30 seg.

renovam e ele dá outros instrumentos musicais para os filhos: Mirosmar ganha um acordeon de segunda mão e Emival, que preferia ganhar uma bola, recebe um violão.

É durante uma festividade, onde um cantor regional (interpretado pelo ator Jackson Antunes) interpreta a canção *Do jeito que a moçada gosta* – uma liberdade poética, já que esta música é da autoria de Zezé Di Camargo – que Francisco incentiva o filho mais velho a manusear o seu instrumento, pedindo ajuda ao artista ali presente<sup>24</sup>. Diante da relutância inicial do cantor pai e filho ficam desapontados, mas depois da apresentação, Mirosmar recebe enfim os seus primeiros ensinamentos: noções rítmicas.

A primeira vez que a canção *No dia em que saí de casa* é ouvida no filme é no momento em que os irmãos Mirosmar e Emival iniciam efetivamente um esforço mútuo para aprender a arte que seu pai lhes motivou<sup>25</sup>. Acompanhando a letra escrita num caderno, os meninos cantam sem qualquer acompanhamento de instrumentos musicais, e a canção continua sem acompanhamento instrumental, passando para a condição extradiegética enquanto o espectador toma contato com uma sucessão de imagens que indicam as mudanças que o passar do tempo vai causando nesta família, entre outras o nascimento de mais um irmão.

Logo após, o filme mostra o pai ensaiando os filhos em casa; os meninos aparentam estar mais confiantes, mas é fácil perceber que eles ainda se limitam a seguir os desígnios do obstinado Francisco<sup>26</sup>. Um corte de cena permite ao espectador observar o desempenho dos meninos em uma apresentação pública no centro da pequena cidade onde vivem; trata-se de um comício para a reeleição do prefeito, onde eles cantam a pitoresca *Pirenópolis*

---

<sup>24</sup> Música diegética no extracampo e depois no enquadramento; início: aprox. 18 min. e 56 seg.

<sup>25</sup> Inicialmente música diegética, aos 25 min. e 17 seg. aproximadamente.

<sup>26</sup> Música diegética; início: aprox. 26 min. e 14 seg.

*hoje em dia*, comprovando que Francisco submete seus filhos a qualquer chance que apareça para eles se mostrarem publicamente e ganhar experiência.

*Pirenópolis hoje em dia é uma cidade afamada*

*Tem luz, tem telefone e tem ponte, tem calçada*

*O prefeito trabalhando, construindo e renovando*

*Fazendo dessa cidade uma só felicidade*

Em meio a tanto ufanismo, os aplausos dos munícipes são a principal recompensa da dupla que passa a se chamar Camargo e Camarguinho. Imbuído de boas intenções, Francisco acredita que esta vertente nacionalista do cancionero conhecido por ele representa um caminho promissor e decide ensinar aos filhos outra canção de estilo parecido no seu entender. Ele encontra um modo de levar as crianças para cantar em uma emissora de rádio de outra cidade, tendo esperança de que algum talento seja reconhecido nos garotos<sup>27</sup>. Antes de entrar no ar, o apresentador do programa os chama e pede para eles adiantarem um pouco do que pretendem cantar ao vivo, e, na frente de vários artistas amadores eles entoam a guarania:

*Terra linda de grandes riquezas / Viva a natureza da nossa nação*

*Que vive hoje em dia / Numa grande confusão*

*Cadê a esperança de um povo / Que trabalha noite e dia*

*Cadê as suas festanças / E a sua alegria*

*Viva as forças armadas / E a sua tirania*

Ignorando o significado da palavra “tirania”, tanto o pai como as crianças desconheciam que tal canção era uma música de protesto (de Rick Nunes, Abmael Junior Freire e Lais Corrêa) contra os militares que administravam o país naquele sombrio e

---

<sup>27</sup> Música diegética; início: aprox. 29 min. e 15 seg.

turbulento período histórico. Os três são ridicularizados pelo radialista que considera óbvia a impossibilidade de se apresentar tal canção na emissora sob o temor de alguma retaliação, e, perante as risadas deste e dos demais presentes os protagonistas retornam para o lar, desorientados e com vergonha do ocorrido.

Como que traumatizado pelo episódio embaraçoso, Francisco motiva a sua família a deixar o sítio do sogro, onde moravam, e partir para a capital, Goiânia<sup>28</sup>. Da partida, levando poucos pertences consigo, até a chegada na estação rodoviária, onde avistam cantadores que se apresentam por alguns trocados que os transeuntes lhes dão, a canção que se ouve é *Poeira* (de Luiz Bonan e Serafim Colombo de Oliveira), uma toada que acompanha uma seqüência de imagens que representam o êxodo rural, os percalços do caminho, a união da família e a temerária chegada à cidade grande.

*O carro de boi lá vai gemendo lá no estradão*  
*Suas grandes rodas fazendo profundas marcas no chão*  
*Vai levantando poeira, poeira vermelha, poeira*  
*Poeira do meu sertão*  
*Olha seu moço a boiada, em busca do ribeirão*  
*Vai mugindo, vai ruminando, cabeças em confusão*  
*Vai levantando poeira, poeira vermelha, poeira*  
*Poeira do meu sertão*  
*Olha só o boiadeiro montado em seu alazão*  
*Conduzindo toda a boiada com seu berrante na mão*  
*Seu rosto é só poeira, poeira vermelha, poeira*  
*Poeira do meu sertão*

---

<sup>28</sup> Música extradiegética; início: aprox. 31 min. e 50 seg.

Nas precárias condições de moradia e dificuldades para a subsistência de seus membros, a família Camargo se vê em uma situação de miséria, e os irmãos Mirosmar e Emival tomam a iniciativa de seguir o exemplo dos cantadores avistados quando chegaram em Goiânia: vão cantar na estação rodoviária com esperança de ganhar algum dinheiro. É lá que se ouve *No dia em que saí de casa*, interpretada timidamente pelas crianças que ganham confiança à medida que as pessoas vão parando para ouvi-los e alguns colocam cédulas na pequena caixa em frente a eles<sup>29</sup>. A música cresce e de diegética passa para o modo extradiegético enquanto as imagens indicam passagem do tempo e depois voltam a mostrar os meninos no mesmo lugar, mas em outra ocasião, significando que aquela forma amadora de se apresentar virou uma rotina na vida dos personagens, como um ofício remunerado. É neste ponto do enredo que eles conhecem Miranda (José Dumond) que se tornaria um empresário para a precoce dupla.

Quando os meninos começam a viajar sob a tutela de Miranda outras canções aparecem e mostram como os personagens passaram a viver em função da música (*O rio de Piracicaba / Rio de lágrimas*); algumas delas se repetem (como *Beijinho doce* e *Tristeza do Jeca*), indicando a incorporação de elementos que antes constituíam apenas uma iniciação dos protagonistas. A dramaticidade que vai indicar o quanto os pais dos garotos estão saudosos e preocupados é acentuada com a canção *Calix bento* (de Tavinho Moura), interpretada por Ney Matogrosso em tom de oratório<sup>30</sup>, durante a viagem de Francisco que parte em busca dos filhos, mas retorna sozinho para casa.

A canção *Do jeito que a moçada gosta* é repetida na interpretação da dupla Zezé Di Camargo e Luciano durante uma seqüência que ilustra a passagem do tempo e as andanças

---

<sup>29</sup> Música diegética; início: aprox. 43 min. e 5 seg.

<sup>30</sup> Música extradiegética; início: aprox. 58 min. e 55 seg

dos artistas mirins por bares, quermesses e rodeios das cidades por onde passam. A seqüência é interrompida com o acidente automobilístico na estrada onde o irmão mais novo, Emival, morre.

Mais adiante, a canção *Saudade Bandida* (Zezé Di Camargo) simboliza a preparação do outro irmão, Welson, para substituir Emival, algo que os personagens sequer imaginam, mesmo porque Zezé já está de parceria profissional com outro cantor, formando uma dupla chamada Dudu e Zezé. O pequeno Welsinho consegue assistir uma apresentação do irmão mais velho, e o vislumbre do estrelato o afeta intimamente de forma decisiva. Neste mesmo momento da história, Zezé conhece Zilú, que, como quase a totalidade do público do filme sabe, se tornaria a sua esposa na vida real. O tema musical romântico nesta cena é *Pra mudar a minha vida*, e marca também a vitória da dupla Dudu e Zezé num concurso<sup>31</sup>, pouco tempo antes do artista assinar contrato, como compositor, com uma grande gravadora de São Paulo.

O tempo passa, Zezé se casa com Zilú, Welson cresce e o seu encontro romântico com a namorada que vai engravidar e lhe dar um filho acontece ao som da canção *Quem sou eu sem ela?* (de Zezé Di Camargo)<sup>32</sup>. A passagem do tempo também serve para indicar que o reconhecimento artístico tarda a chegar: em uma importante cena, que praticamente inicia a última parte do filme, Zezé entra em uma loja de discos, acompanhado da esposa, e pergunta, sem se identificar, se existe algum disco à venda do cantor novo Zezé Di Camargo. A vendedora diz que desconhece tal lançamento, mas faz questão de recomendar com entusiasmo e elogios o disco da dupla Leandro e Leonardo, e chama a atenção do casal para ouvirem a canção que está tocando naquele exato instante na loja de discos e que já é

---

<sup>31</sup> Música diegética; início: aprox. 1h, 27 min. e 15 seg

<sup>32</sup> Música extradiegética; início: aprox. 1h, 30 min. e 20 seg

um grande sucesso na gravação da dupla consagrada: trata-se da música *Solidão* que, ironicamente, é da autoria de Zezé Di Camargo<sup>33</sup>. A partir de então, o protagonista, presenciando a chegada do irmão em São Paulo para conseguir trabalho, decide que a vida deve tomar um novo rumo e propõe a formação da dupla Zezé Di Camargo e Luciano.

Durante nova execução da canção *No dia que saí de casa*, o espectador acompanha uma nova elipse temporal, denotando o esforço de Lucinao nos ensaios e o seu aprendizado gradativo, e mostrando a dupla da assinatura do contrato com a gravadora Copacabana até o dia da gravação em estúdio. Após o espectador ver ao momento em que Zezé decide compor uma canção realmente boa, para chamar a atenção de todos, podemos ouvir o hit *É o amor*, interpretado suavemente por Maria Bethânia, com nítida função de antecipação no enredo: seguem-se imagens do compositor melancólico, escrevendo em casa, sendo observado pela dedicada esposa, entre outras imagens que denotam a vida simples dos personagens e o processo criativo materializando a obra musical no próprio cotidiano da família, a fonte de inspiração primordial deste artista.

Em seus dez últimos minutos o filme mostra os acontecimentos do momento em que a dupla mostra a nova gravação para os pais e parentes até um grande show que aconteceu em uma casa de espetáculos de São Paulo em 2005, simbolizando a época contemporânea, quando o espectador vê no palco os verdadeiros Zezé Di Camargo e Luciano – recebendo a presença de seus pais reais (e não mais os atores que os interpretam) e homenageando o falecido irmão Emival José de Camargo. A canção *É o amor* se ouve como música extradiegética durante toda a sequência em que o pai dos artistas faz com que todos os seus colegas de trabalho peçam para a emissora de rádio tocá-la, além dos inúmeros telefonemas que ele mesmo faz para tornar a música um sucesso de execução entre as mais pedidas,

---

<sup>33</sup> Música diegética; início: aprox. 1h. e 33 min.

como que representando a dedicação e o último esforço de Francisco para tornar o seu sonho realidade, fazendo de seus filhos cantores profissionais.

Depois de imagens da dupla sertaneja com seus pais verdadeiros na Pirenópolis de 2005, e da comovente apresentação no Olympia de São Paulo, no mesmo ano, sobem os créditos finais, durante a execução de *É o amor*, que é seguida por *Saudade brejeira* (de José Eduardo Moraes e Nasr Chaul) nas vozes de Zezé Di Camargo e Caetano Veloso, e pelo tema *O lavrador* (de Niceias Drumont, Cecílio Nena e Felisbello da Silva), interpretado por Nando Reis e Wanessa Camargo, cantora filha de Zezé Di Camargo.

## CONCLUSÃO

Com inspiração no modo deleuziano de considerar o cinema como uma forma de pensar o mundo, onde ciência, filosofia e arte são potenciais expressões deste pensamento, acreditamos que a comunicação audiovisual constitui alegorias capazes de representar uma época e uma nação à medida que combina imagens e sons de manifestações culturais. O presente estudo posiciona a canção como uma manifestação popular inserida nos filmes como parte de uma estrutura de elementos significantes que se combinam para a construção de um sentido maior à narrativa. Se cada canção é uma alegoria autônoma no universo da música, quando presente em um filme, passa a ser um dos elementos de uma linguagem polifônica a serviço do cineasta para conquistar e conduzir a atenção do espectador.

Observada a função da canção na estrutura dos significantes audiovisuais, apresentamos os modos de interação desta forma sonora específica com os outros elementos participantes da semiose, para então revisitarmos a filmografia brasileira com a intenção de detectar e observar tendências no uso de canções ao longo da história. Esta cronologia de períodos onde a canção foi elemento de destaque nas trilhas sonoras de filmes nacionais permite-nos a comparação com o que ocorre na produção contemporânea: um maior uso das canções – originalmente compostas para os filmes ou não – devido aos seus atributos comunicacionais na condução de narrativas.

Como uma legítima manifestação cultural popular, a canção transcende os seus suportes de veiculação e a sua natureza exclusivamente musical, uma vez que a sua existência no cotidiano do ouvinte acontece através de mediações diversas, muitas delas com o aporte de imagens, seja por causa dos programas televisivos, dos videoclipes e das

apresentações de cantores e bandas em suas apresentações ao vivo. A percepção do entorno da canção também é apreendida e lembrada pelo espectador cinematográfico, por isso o uso desta música em filmes pode significar a soma de inúmeros signos que influenciam a leitura da obra audiovisual.

Um filme pode expressar um conjunto de alegorias culturais que se associam à narrativa da trama de maneira referencial ou conotativa: a presença de uma canção (ou trecho de uma canção, um *cue* de marcação) em uma cena pode ter desde o significado mais explícito, como quando o seu texto complementa o sentido da cena ou explica algo; até uma relação apenas sensorial, quando a canção serve para expressar um sentimento de um personagem numa cena mais contemplativa. Seja de forma referencial ou conotativa, a canção interage com o filme quando estabelece as alegorias culturais diretamente relacionadas: ao enredo que está sendo contado; a um determinado personagem que é destacado numa cena; ou até mesmo quando a relação se faz para contextualizar, cenários e locações que precisam de uma determinação cronológica de época ou localização, ou seja, de uma afirmação objetiva do espaço e do tempo em que a trama do filme está sendo narrada.

Desta maneira, e seguindo as diferentes classificações propostas, uma canção num filme pode servir para denunciar o contraste que existe entre o ideal e o real; para reforçar a missão de determinado personagem dentro de uma história; para ilustrar emoções e sentimentos, sejam eles contraditórios ou não, de um personagem; e serve até para delimitar um ponto de vista de um personagem segundo seu repertório cultural. Uma canção no cinema também pode apresentar elementos que contribuem para a tomada de consciência a respeito de um problema, de uma mudança de perspectiva de um personagem; assim como

também é muito utilizada para indicar noções de época, lugares e realidades sócio-econômicas e culturais.

Sendo um processo de comunicação naturalmente polifônico, devido à diversidade de elementos narrativos simultâneos, a arte cinematográfica interage com o espectador propondo a construção de significados cena a cena a partir de combinações audiovisuais, onde a canção destaca por adicionar melodia, ritmo, harmonia e texto à constituição da diegese. Considerando procedimentos já consagrados na análise filmica, aplicamos os principais conceitos sobre o uso de música no cinema às especificidades da canção de cena. Pressupostos da teoria clássica são atualizados por novas propostas para a análise do som na produção audiovisual, e até mesmo a configuração dos significantes de imagem e som se altera com o tempo, frente à ação de variantes históricas capazes de subverter algumas convenções desta sintaxe secular que condiciona os processos discursivos no cinema. Reconhecendo o potencial de interação entre a canção e os demais signos sonoros e visuais do filme, verificamos a constituição de alegorias para a representação de uma identidade cultural.

Nos filmes, as canções auxiliam a materialização do pensamento que age sobre a cena, além do próprio filme já constituir uma alegoria completa para se referir ao tema que aborda, aos personagens que apresenta, ou a época e local que retrata. Os diferentes modos de interação da canção com os outros elementos comunicativos da cena podem ser categorizados nos três níveis de apresentação da diegese: enredo, personagens e ambientação.

Análises de filmes a partir da constatação do poder comunicativo das canções na constituição de alegorias para o cinema, permitem a observação mais completa de um fenômeno maior que envolve o cinema e a sua relação com o público: a construção de uma

identidade cultural contemporânea e o desenvolvimento de uma filmografia alinhada com as aspirações artísticas e filosóficas de uma geração de cineastas que retratam o Brasil na virada do século.

**BIBLIOGRAFIA**

- AGEL, Henri. *O cinema*. Porto, Portugal: Livraria Civilização, 1972.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1995.
- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ANTUNES, Jorge de Freitas. “Nosso cinema e nossa música”, *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC-Embrafilme-Funarte, 1980.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BARRO, Maximo. *A primeira sessão de cinema em São Paulo*. São Paulo: Tanz do Brasil, 1996.
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre música de cinema*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

- \_\_\_\_\_. *O filme musical: ensaios de crítica cinematográfica*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2006.
- BRENER, Rosinha Spiewak. *A construção do suspense*. São Paulo: iEditora, 2003.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CAETANO, Daniel. *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- CAMARGO, Roberto Gil. *Som e cena*. Sorocaba: TCM Comunicação, 2001.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera / FAPESP, 2003.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José I. de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2002.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CHION, Michel. *Áudio-vision: sound on screen*. Nova York, EUA: Columbia University Press, 1994.
- DE CICCIO, Cláudio. *Hollywood na cultura brasileira: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40*. São Paulo: Convívio, 1979.

- DIEGUES, Carlos; MERTEN, Luiz Carlos; FONSECA, Rodrigo. *Cinco mais cinco: os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. Rio de Janeiro: Legere, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DONNELLY, Kevin J. (org.). *Film music: critical approaches*. Nova York, EUA: The Continuum International Publishing Group, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ESPINAL, Luis. *Cinema e seu processo psicológico*. São Paulo: LIC, 1976.
- FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone Reis e. *Estudos Socine de cinema – ano III*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- FELICIANO, Fátima Aparecida. Jovem Guarda: 30 anos do primeiro fenômeno pop musical de massas do Brasil – música e tv. *Comunicação & Sociedade*, n.24. São Bernardo do Campo: UMESP, 1995.
- FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume, 2003.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Cinema Brasileiro – O Período Silencioso* in *Cinema Brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Cinemateca Portuguesa, 1987.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. *A palavra naufraga: ensaios sobre cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- GOTTLIEB, Sidney (org.). *Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- HEFFNER, Hernani. *Radamés Gnattali* in RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000).
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (org.). *Cinema and nation*. Londres, Grã-Bretanha: Routledge, 2000.
- ILARI, Beatriz Senoi. *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: UFPR, 2006.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert (org.). *Brazilian Cinema*. Nova York, EUA: Columbia University Press, 1995.
- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KENNY, Tom. *Sound for picture: the art of sound design in film and television*. Vallejo, Estados Unidos: MixBooks, 2000.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007.
- LAFFAY, Albert. *Lógica del cine: creación y espectáculo*. Barcelona, Espanha: Labor, 1966.
- LAVRADOR, F. Gonçalves. *Estudos de semiótica fílmica*. Porto, Portugal: Afrontamento, 1985.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

- LOPES, Denílson (org.). *Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.)  
*Estudos de cinema Socine*. São Paulo: annablume, 2006.
- MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*.  
São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2003.
- MARNER, Terence St. John. *A direção cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Martins Fontes,  
1987.
- MÁXIMO, João. *A música do cinema: os 100 primeiros anos - Vol. 1 e 2*. Rio de Janeiro:  
Rocco, 2003.
- MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia  
brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e  
Ofícios, 2003.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília:  
Editora Universidade de Brasília / Embrafilme, 1986.
- MOURA, Edgar. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo: SENAC, 2001.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro:  
Objetiva, 2000.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São  
Paulo: Ed. 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo:  
Cosac Naify, 2006.

- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_ (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- OROZ, Silvia. *Carlos Diegues: os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- PELLEGRINI, Tânia (et al.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC / Instituto Itaú Cultural: 2003.
- PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada*. São Paulo: Global, 1977.
- PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA DA PUC-SP. *Estudos de cinema*. São Paulo: EDUC, 1998.
- RABIGER, Michael. *Direção de cinema: técnicas e estética*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume I: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teoria contemporânea do cinema, volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005.
- RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- RODRÍGUEZ, Angel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: SENAC, 2006.
- ROHMER, Eric. *Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- ROSA, Ronel Alberti da. *Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí, RS: Unijuí, 2003.
- RUSSELL, Mark; YOUNG, James. *Film music screencraft*. Woburn, EUA: Roto Vision, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *A cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- SCHURMANN, Ernest. *A Música como Linguagem*. São Paulo: Brasiliense, 1989
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Understanding popular music*. Londres, Inglaterra: Routledge, 2001.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A.I. Silva Neto, 2002.
- SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Recife: Thiago Soares, 2004.
- SOCINE. *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Associados, 1998.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- SUMMERS, Jodi. *Making and marketing music*. Nova York, EUA: Allworth Press, 1999.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. São Paulo: Vozes, 1972.
- \_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

- TRAGTENBERG, Lívio. *Música em cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Martins Fontes, 1985.
- TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2003.
- VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.
- WATSON, Ivan. *Sound Sense for movie makers*. Herts, Grã-Bretanha: Fountain Press, 1973.
- WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film sound: theory and practice*. Nova York, EUA: Columbia University Press, 1985.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
-

**ANEXO: Relação de filmes analisados**

Ação entre amigos (1998, de Beto Brant)  
Amarelo manga (2003, de Cláudio Assis)  
Amor & cia. (1998, de Helvécio Ratton)  
Amores possíveis (2000, de Sandra Werneck)  
Anahy de las misiones (1997, de Sérgio Silva)  
Ano que meus pais saíram de férias, O (2006, de Cao Hamburger)  
Antonia (2006, de Tata Amaral)  
Baile perfumado (1997, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira)  
Benjamin (2004, de Monique Gardenberg)  
Bicho de sete cabeças (2000, de Laís Bodansky)  
Bossa nova (2000, direção de Bruno Barreto)  
Brava gente brasileira (1998, de Lúcia Muratt)  
Bufo & Spalanzani (2001, de Flávio Tambellini)  
Cabra cega (2005, de Toni Venturi)  
Canta Maria (2006, de Francisco Ramalho Jr.)  
Carlota Joaquina - Princesa do Brazil (1995, direção de Carla Camurati)  
Casamento de Romeu e Julieta, O (2005, de Bruno Barreto)  
Cazuza - O tempo não pára (2004, de Walter Carvalho e Sandra Werneck)  
Céu de Suely, O (2006, de Karim Aïnouz)  
Cidade de Deus (2002, de Fernando Meirelles e Kátia Lund)  
Como ser solteiro (1998, de Rosane Svartman)  
Deus é brasileiro (2002, de Carlos Diegues)  
Dois perdidos numa noite suja (2003, de José Joffily)  
Dona da história, A (2004, direção de Daniel Filho)  
Eu, tu, eles (2000, de Andrucha Waddington)  
Feminices (2004, de Domingos de Oliveira)  
Fica comigo esta noite (2006, de João Falcão)  
Grande família, A (2006, de Maurício Farias)  
Guerra de Canudos (1997, de Sérgio Rezende)

Homem que desafiou o diabo, O (2007, de Moacyr Góes)  
Inesquecível (2007, de Paulo Sérgio Almeida)  
Invasor, O (2001, de Beto Brant)  
Lisbela e o prisioneiro (2003, de Guel Arraes)  
Madame Satã (2002, de Karim Aïnouz)  
Magnata, O (2007, de Johnny Araújo)  
Mais uma vez amor (2005, de Rosane Svartman)  
Mauá, o imperador e o rei (1990, de Sérgio Rezende)  
Meu tio matou um cara (2004, de Jorge Furtado)  
Muito gelo e dois dedos d`água (2006, de Daniel Filho)  
Não por acaso (2007, de Philippe Barcinski)  
Olga (2004, de Jayme Monjardim)  
Onde anda você (2004, de Sérgio Rezende)  
Ó pai ó (2007, de Monique Gardenberg)  
O que é isso companheiro? (1996, de Bruno Barreto)  
Partilha, A (2001, de Daniel Filho)  
Pequeno dicionário amoroso (1996, de Sandra Werneck)  
Proibido proibir (2006, de Jorge Duran)  
Quatrilho, O (1995, de Fábio Barreto)  
Redentor (2004, de Cláudio Torres)  
Sábado (1994, de Ugo Giorgetti)  
Se eu fosse você (2006, de Daniel Filho)  
Sexo, amor e traição (2004, de Jorge Fernando)  
Sonhos e desejos (2006, de Marcelo Santiago)  
Tapete Vermelho (2006, de Luiz Alberto Pereira)  
Terra estrangeira (1998, de Walter Salles e Daniela Thomas)  
Tieta do Agreste (1996, de Carlos Diegues)  
Xangô de Baker Street, O (2001, de Miguel Faria Jr.)  
Zuzu Angel (2006, de Sergio Rezende)  
2 Filhos de Francisco (2005, de Breno Silveira)

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)