

A MPB nas trilhas do cinema brasileiro contemporâneo

Marcia Carvalho*

Universidade Estadual de Campinas, Sao Paulo, Brasil.

profmarciacarvalho@yahoo.com.br

Recibido: 31 de mayo de 2012

Aceptado: 24 de septiembre de 2012

Resumo • Este estudo apresenta um mapeamento histórico do uso da canção popular no cinema brasileiro, que desenvolvi na minha tese de doutorado, defendida na Unicamp (2009). O período percorrido neste artigo se volta para o chamado "cinema da retomada" até a produção dos anos 2000, quando a pluralidade de sonoridades e versões invade os filmes de ficção e a produção de documentários, que ganha franco crescimento, marcado em particular pela eleição de temas e personagens da música popular brasileira.

Palavras Chave • Cinema brasileiro / Trilha musical / Estudos do som / MPB.

Abstract • This study presents a historical mapping of the use of popular song in Brazilian cinema, which I developed in my doctoral thesis, defended at Unicamp (2009). The period covered in this article turns to the so-called "theater of the resumption" production until the 2000s, when the plurality of sounds and releases invades the fiction films and documentary production, which gains growing, marked in particular by the choice of themes and characters of Brazilian popular music.

Key Words • Brazilian Cinema / Soundtrack / Sound studies / MPB.

* Doutora em História e Teoria do Cinema pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora do Curso de Comunicação Social, na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, (São Paulo, Brasil). E-Mail: profmarciacarvalho@yahoo.com.br

Introdução

No Brasil, a década de 1990 trouxe várias transformações na produção musical com pluralidade de ritmos e gêneros, rica expressão de música instrumental e de canto; além da revitalização da criação de canções dirigidas pelas gravadoras. De fato, houve a reestruturação do próprio processo de produção da indústria fonográfica, com o barateamento dos recursos técnicos e da gravação de discos. O que propiciou, segundo Luiz Tatit (2004), uma espécie de "intercâmbio" entre "artistas de criação", categoria que reúne os músicos considerados poetas criadores de uma obra marcadamente individualizada, e "artistas de mercado", aqueles integrados às engrenagens industriais das gravadoras e de empresas que controlam o rádio e a televisão, quando não favoreceram diretamente a fusão dessas duas categorias num só personagem perfeitamente compatibilizado com a dinâmica comercial, como foram os casos de Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Lenine e tantos outros.

Deste modo, as tendências da MPB se articulam e se transformam com a incorporação da música pop, numa inserção da produção fonográfica dentro do processo de globalização e mundialização da cultura. De maneira geral, passa-se a promover uma produção musical pontuada por elementos locais e globais. Assim, a música sertaneja se desdobra pela mistura da música caipira, brega e do pop internacional, em particular o *country*; o pagode articula elementos da roda de samba com o pop; a música baiana, chamada Axé Music, mescla samba com *reggae*; o manguebeat nasce da mistura de elementos dos gêneros populares pernambucanos com rock e música pop; e surgem novas versões brasileiras de *rap* e *funk*.

Avançando os anos 2000, o áudio digital com a circulação da música cada vez mais compacta na Internet, *podcasts*, celulares, aparelhos de MP3 e similares, coloca novos desafios à análise da recepção e da divulgação da música e, particularmente, da canção. Nesse sentido, a musicalidade dos sons e dos arranjos, a poesia das letras e a entonação da voz, criadas de maneira inventiva ou ligeira, tornam-se parte da expressão cultural brasileira contemporânea. Dinamicamente, ao sabor da criatividade e das intenções mercadológicas de seus agentes, as composições e canções atuais, que se renovam com o uso dos meios eletrônicos e digitais sem perder a valorização da palavra falada, migram para as trilhas musicais do cinema brasileiro.

Para a realização cinematográfica, as leis de incentivo, os prêmios e, principalmente, a Lei do Audiovisual possibilitou o que convencionalmente se rotula como "cinema da retomada" ou "renascimento do cinema



nacional", termos criados para destacar o expressivo marco histórico de retorno de produção de cinema efetuado no Brasil a partir de 1994 e divulgar certa proteção ou valorização desmedida do cinema brasileiro. De tal sorte, os filmes realizados de 1994 em diante resgatam algumas tradições históricas, tais como a volta de clássicos motivos da representação do popular (a favela, o sertão, o carnaval, o futebol, etc.), sem rígidas leituras das manifestações culturais regionais. Além disso, revelam ainda a aposta em adaptações literárias, cinebiografias e comédias de costumes.

Segundo o pesquisador Ismail Xavier (2000), existem duas principais vertentes no cinema deste período. A primeira trabalha a revelação do sentimento de fracasso, assumindo a tonalidade de representação em que se coloca em pauta o "ressentimento" das personagens; e em oposição, a outra vertente apresenta uma espécie de "humanismo cultural" que, ao invés de trazer vinganças obsessivas, demonstra a impossibilidade destes encontros intersubjetivos por meio de leituras melodramáticas das mazelas do mundo, com direito a redensões moralistas. Também Fernão Ramos (2003) aborda o cinema brasileiro contemporâneo a partir da noção de "má-consciência" oferecida pela representação da imagem de uma espécie de "naturalismo cruel" do horror, da miséria e da abjeção, tanto em sua vertente ficcional, como em sua produção de cunho documentário. Ramos afirma que estas características carregam a influência dos primórdios do Cinema Novo e do auge do Cinema Marginal e aponta a força das imagens dilaceradas de filmes mais intimistas, como *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral e *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, bem como indica a estilística de veio popular-lacrimoso de autores como Walter Salles, Cacá Diegues e outros.

Diferentemente do cinema de ficção, a produção de documentários não vivenciou o mesmo processo de crise no início dos anos 90, com a extinção da Embrafilme pelo governo do presidente Fernando Collor de Mello. Neste período, a produção de documentários teve continuidade com o uso do suporte vídeo, potencializado com as novas câmeras digitais e a edição não-linear, muitas vezes realizada em computadores domésticos a partir de diferentes softwares, com custos cada vez mais baixos. Com isso, a produção se estendeu mantendo fortes ligações com movimentos sociais e novas experimentações com a produção universitária, iniciando uma diversidade de experiências, identidades e linguagens, como já analisaram Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008).

Diante destas trajetórias históricas, da música e do cinema no Brasil, meu estudo se volta para uma investigação sobre as relações das sonoridades da MPB quando uma canção é inserida ou composta para um filme (Carvalho, 2009). Nesse sentido, ao analisar o entrelaçamento da música com o cinema contemporâneo ouve-se nitidamente que o panorama de



trilhas musicais dos filmes brasileiros não mudou substancialmente, prevalecendo antigas parcerias entre compositores e diretores, a presença de consagrados cancionistas e suas novas ou remodeladas canções, como apresentarei brevemente neste artigo.

Cinema e canção: uma relação mais do que musical

Com a revitalização da produção de documentários cresce um diálogo mais evidente com a música a partir da eleição de temas e personagens importantes da história da MPB, desde *Um certo Dorival Caymmi* (Alúcio Didier, 1999); passando por *Vinicius* (Miguel Faria Jr., 2005), com seus *pocket shows* e entrevistas filmadas à vontade, a partir de músicas sínteses da obra do cancionista interpretadas por uma geração mais contemporânea e com o predomínio de vozes femininas com Adriana Calcanhoto, Mônica Salmaso ou Mart'ália; ou ainda, *Lóki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2009), biografia de Arnaldo Dias Baptista, um dos mais influentes personagens do rock brasileiro, fundador dos Mutantes (com seu irmão Sérgio Dias e Rita Lee), *Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010), um retrato dos desdobramentos da produção do programa de televisão Festival da Música Popular Brasileira, criado na chamada "Era dos festivais"¹, até o instigante *A música segundo Tom Jobim* (Nelson Pereira dos Santos, 2011), produção concebida para retratar o músico a partir de sua obra musical, sem recorrer a depoimentos, entrevistas ou narração, apostando no material de arquivo para apresentar várias performances musicais que interpretam as canções de Tom Jobim.

Vários documentários se voltam para o samba e seus principais artistas. Destes, pode-se ressaltar o perfil afetivo do sambista Paulinho da Viola, que conta ainda com vários encontros musicais que celebram suas composições e interpretações em *Paulinho da Viola: Meu tempo é hoje* (Izabel Jaguaribe, 2003); *Cartola: Música para os Olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007); e *O Mistério do Samba* (Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, 2008), com a participação musical de Zeca Pagodinho, Paulinho da Viola, Velha Guarda da Portela e a exemplar pesquisa musical da cantora Marisa Monte, fazendo o resgate de canções ainda não gravadas dos integrantes da Velha Guarda e sua delicadeza no ato desta investigação revirando arquivos musicais, fitas gravadas de maneira caseira, anotações de letras e melodias e, principalmente, a memória dos familiares dos sambistas Monarco, Casquinha, Jair do Cavaquinho, da Tia Surica e Tia Doca, entre outros, transfiguradas em belas entrevistas filmadas.

Da mesma forma, é preciso ressaltar as cinebiografias, que resgatam a história de personagens importantes da música popular de maneira ficcional, como na narrativa estranhamente bem comportada sobre Cazusa, cancionista roqueiro de trajetória íntima repleta de temas



polêmicos, como homossexualidade e promiscuidade, uso de drogas e sofrimento com os desdobramentos causados pela contração da Aids, em *Cazuza: o tempo não pára* (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004); ou, o filme *Noel: o poeta da Vila* (Ricardo Van Steen, 2006), com roteiro inspirado no livro *Noel Rosa* (1990) de João Máximo e Carlos Didier, que conta a vida de Noel Rosa, a partir de suas canções e resgata o samba carioca dos anos 20 e 30.

Em contrapartida, as canções também invadem inúmeras comédias que configuram a tendência de produção atrelada à televisão, com a forte presença da Globo Filmes. O cantor Ed Motta, por exemplo, além de trabalhar com canções em *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1996), colaborou ainda para as trilhas musicais de *A partilha* (Daniel Filho, 2001) e *Sexo, amor e traição* (Jorge Fernando, 2003).

A década de 1990 traz ainda algumas produções brasileiras que preferiram firmar um diálogo mais estreito com a música do cinema mundial, tal como nos filmes *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1995), que teve a trilha musical composta por Philip Glass; *Coração Iluminado* (Hector Babenco, 1998), com o compositor Zbigniew Preisner, colaborador de Kristof Kieslowski; e os filmes de Bruno Barreto que trazem a música popular brasileira descaradamente para agradar o público internacional e, em sua maioria, nas versões instrumentais ou em inglês, como em *O que é isso companheiro?* (1997), com música de Stewart Copeland, e em *Bossa Nova* (2000), com música original de Eumir Deodato, trilha adicional de Marcelos Zarvos e supervisão musical de Alan Palanker.

Do mesmo modo, o uso predominante da música imperceptível, aplicação da antiga fórmula do uso da música orquestral extra-diegética, ditada pelo cinema narrativo clássico, aparece no trabalho de David Tygel, com exceção do filme *For all – O trampolim da vitória* (Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, 1997), no qual Tygel mistura Gershwin com forró, Andrews Sisters com os Cariocas, entre os seus temas originais. Além dele, o compositor Antônio Pinto faz parceria com o diretor Walter Salles em *Central do Brasil* (1998), com pitadas regionais no discreto uso de rabeça e com a colaboração musical de Jaques Morelenbaum, e, em *Abril Despedaçado* (2001), com a colaboração de Ed Cortês e Beto Villares.

Aliás, na maioria dos filmes de ficção de Salles, as canções da MPB não ganham brilho nas trilhas musicais, apesar da possibilidade de escuta da voz de Cartola interpretando "Preciso me encontrar", de Candeia, durante os créditos finais de *Central do Brasil*, e a atriz Fernanda Torres cantando "Vapor barato", de Jards Macalé e Wally Salomão, nas cenas do encerramento do filme *Terra Estrangeira* (1995), quando se vê um carro à deriva e depois algumas imagens aéreas acompanhadas pela voz de Gal



Costa, que continua a interpretar a canção. No entanto, Salles dirigiu diversos vídeos documentários sobre MPB para diferentes redes de televisão, como *Chico – no país da delicadeza perdida* (1990); *João e Antônio* (1992), sobre a bossa nova; *Tributo a Tom Jobim* (1993); *Caetano, 50 anos* (1993), co-dirigido com José Henrique Fonseca; entre outros.

Outro compositor de marcante participação na produção cinematográfica do período é André Abujamra, que, com influência da música pop internacional, muitas vezes satiriza sua própria função como trilhista. Em *Os matadores* (Beto Brant, 1997), Abujamra usa o método de colagem, seguindo os passos da música eletrônica, com *loops*, *samplers* que brincam com a sonoridade das músicas que ambientam a estória entre as fronteiras do Paraguai, Bolívia e Brasil. Já em *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002), Abujamra é responsável pela música original do filme, com a colaboração de Pena Schmidt, produtor musical desde 1964, que coordenou a escolha das canções que constituíram o repertório do personagem principal. Neste filme, a loja de discos torna-se o álibi perfeito para justificar, com a vitrola, a trilha musical de canções da MPB compostas e gravadas entre o ano de 1969 até 1975, no refluxo dos “anos de chumbo” do governo Médici (1969-74), como já analisei anteriormente (Carvalho, 2007).

Entre os filmes que apostam no uso da canção com função expressiva para a configuração de um estilo particular de uma proposta de direção audiovisual, pode-se destacar *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), cuja trilha musical dialoga com as imagens por meio de uma interação entre o tratamento realizado para a música com os movimentos estranhos experimentados pela câmera, evidenciando a performance instrumental e a mistura de ritmos regionais com ritmos importados, característica que sintetiza o movimento musical pernambucano².

A canção “Sangue de bairro” torna-se uma intervenção bastante expressiva na elaboração das cenas finais do filme, a partir da força da voz e da embolada no canto de Chico Science. O texto poético verbal aliado à sonoridade pungente e rigorosa da percussão da Nação Zumbi, com as intervenções do guitarrista Lúcio Maia, faz elevar a figura de Lampião, rodopiando com a câmera ao seu redor e sentindo sonoramente com os ouvidos, com os olhos e com o corpo a construção de seu mito e de sua inclusão na História. Assim, o final do filme é amplificado pela “vocalidade” (termo de Paul Zumthor) de Chico Science ao interpretar a canção.

Outro filme representativo no panorama da produção do cinema brasileiro contemporâneo no uso de canções na trilha musical é *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodansky, 2000), ficção inspirada no livro de denúncia contra o sistema manicomial brasileiro *Canto dos malditos* (2001), de Austregésilo Carrano. Nele, sobressaem as canções de Arnaldo Antunes, cujas letras



foram usadas para comentar as ações e caracterizar a construção do personagem principal Neto (interpretado por Rodrigo Santoro), junto às canções do *rap* e *punk rock* nacional das bandas Inferno e Zona Proibida. Entre as canções de Antunes destacam-se os versos de “Fora de si” (“Eu fico louco/ Eu fico fora de si/ Eu fica assim/ Eu fica fora de mim”; e de “O buraco do espelho”: “O buraco do espelho está fechado/ Agora eu tenho que ficar aqui/ Com um olho aberto, outro acordado/ No lado de lá onde eu caí”.

A importância para o diálogo entre o filme e estas canções foi declarada pelo roteirista Luiz Bolognesi que afirmou, em vários materiais de divulgação do filme e até no próprio encarte do disco de seleção das músicas do filme, ter escutado os discos de Arnaldo Antunes (*Nome, Ninguém, Um som e O silêncio*) e, sem perceber, confessa ter inserido várias letras das canções na confecção da trama e na escrita dos diálogos. Além disso, o próprio título do filme foi emprestado de uma canção, “Bicho de sete cabeças”, de Geraldo Azevedo, Zé Ramalho e Renato Rocha.

A retomada da produção do cinema brasileiro também abriu caminho para a continuidade da atenção de Cacá Diegues para a musicalidade de seus filmes com o seu telefilme *Veja esta canção* (1994), com quatro episódios inspirados em canções. A canção “Pisada do elefante”, de Jorge Ben Jor, é utilizada para a apresentação de uma dançarina de boate, cuja proprietária se chama Carmen, para deixar bem claro que se trata de uma referência à ópera Carmen de Bizet, com sua estória de ciúme e assassinato.

Já o episódio inspirado na canção “Drão”, de Gilberto Gil, conta com um narrador-protagonista (Pedro Cardoso) diante da câmera para relatar sua estória de desentendimento e reconciliação amorosa com sua parceira (Débora Bloch), de maneira irônica e parcial. “Você é linda”, de Caetano Veloso, invade as cenas do episódio de maneira mais declarada sendo utilizada como trilha do *walkman* de uma garota angustiada ao viver inserida no drama social da violência e da favela em contraste com seu lirismo juvenil. Na voz de Caetano Veloso ou dos próprios protagonistas: “esta canção é só pra dizer/ e diz”.

Por fim, “Samba do grande amor”, de Chico Buarque de Hollanda anuncia a narrativa em seus versos: “Tinha cá pra mim/ Que agora sim/ Eu vivia enfim um grande amor/ Mentira”. Numa estória em que um jovem se apaixona por uma voz que entoava a canção título, sem seu texto poético verbal, mas se engana ao associar a bela voz com a figura de uma jovem prostituta (Sílvia Buarque), pois a dona da voz era uma senhora (Fernanda Montenegro). O filme conta também com a voz de Milton Nascimento para o seu tema de abertura, utilizado ainda para amarrar as estórias enfatizando o próprio título do filme: “Veja esta canção/ Que existe dentro de mim”.



Além da parceria com Chico Buarque nas décadas anteriores, Cacá Diegues também desenvolve um trabalho bastante recorrente com Caetano Veloso. Em *Tieta* (1996), Caetano compôs todas as canções voltadas para os personagens e para as situações dramáticas, com a produção musical, arranjos e regência de Jaques Morelenbaum.

Segundo Diegues, a música de *Tieta* tem um caráter épico: “A ideia de *Tieta* é uma ideia também musical. O filme tem música do primeiro ao último fotograma e foi pensado, desde o início, para ser assim. A ideia do filme é ser narrado por música” (DIEGUES, 1997). O diretor declara ainda sua atenção especial sobre a relação da música popular com o cinema:

Como os músicos brasileiros são chamados de populares, gostaria muito de ser conhecido como cineasta popular brasileiro. Gostaria de, no cinema, corresponder ao que é a MPB, de tentar refletir os sentimentos, a riqueza, a confusão, a miséria, essas coisas que fazem do Brasil não o melhor país, mas um dos mais interessantes. (...) Além de ser muito ligado à música, meus filmes têm uma estrutura musical muito forte. Abel Gance disse que o cinema é a música da luz. Não posso falar se meus filmes são a música da luz, mas eles estão estruturados muito em cima dela. No caso de *Tieta*, antes de começar a filmar, conversei com Caetano sobre cenas que criaria para ilustrar as músicas dele. Assim como existem pessoas que colocam música em filme, eu acho que coloco filme em música (Diegues, 04/09/1997).

Em 1999, Caetano Veloso realiza um trabalho de composição para o filme *Orfeu*, baseado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, que estreou em 25 de janeiro de 1956 no Teatro Nacional do Rio de Janeiro com músicas de Tom Jobim e cenários de Oscar Niemeyer. A história baseava-se na tragédia grega do mito de Orfeu, músico da Trácia que, com sua lira, tinha o poder de encantar os animais e criar comunhão entre o homem e a natureza. A peça, ao ser adaptada para a favela carioca, aposta nas associações com o carnaval e as belezas naturais do Rio de Janeiro. As suas músicas, originalmente compostas por Vinicius de Moraes e Tom Jobim, também foram aproveitadas no filme *Orfeu do Carnaval* (Marcel Camus, 1959)³.

Ao longo do filme de Cacá Diegues, o *rap* contrasta com os sambas carnavalescos, tal como na cena em que se ouve o samba-enredo “O enredo de Orfeu (História do carnaval carioca)” escrito por Caetano junto com Gabriel, O Pensador, para a fictícia escola de samba Unidos da Carioca, quando se insere o discurso falado “Nosso carnaval vai ferver! Vai fazer o morro descer!”, num ritmo abrupto que mimetiza o tiro em Euridice, no momento em que vemos Orfeu desfilar.



Micael Herchmann (2005) já analisou como as expressões musicais do *rap* e do *funk* revelam um novo olhar para o país com seus conflitos sociais, sem demagogia em relação à democracia racial e à cultura da cordialidade. A juventude do subúrbio, do Rio de Janeiro ou de São Paulo, travam relações diretas com os jovens da periferia do mundo todo a partir desta opção musical que só ganha força contundente com a atenção às suas letras.

Nesse sentido, é evidente que os sambas do filme dirigido por Camus no final dos anos 1950 enfatizavam a ingenuidade e o lirismo que não encontram mais lugar na adaptação contemporânea de Cacá Diegues, quando o morro é dominado definitivamente pela violência, pelo narcotráfico e pela criminalização do Rio de Janeiro. Assim, a dureza do *rap* e do *hip hop* quebra a língua na elaboração das letras e substitui as quebras de ritmos dos sambas no percurso do endurecimento da realidade social dos morros e das favelas, paisagens de inúmeras estórias do cinema brasileiro.

Como cancionista, Caetano Veloso contribui também para a composição da trilha musical de *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), em parceria com a regência e as orquestrações de Jaques Morelenbaum. E participa da direção musical de *Dois filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), filme baseado na vida dos cantores de "É o amor" (Mirosmar José di Camargo e seu irmão Welson David Camargo), em que Caetano seleciona, junto aos sucessos da dupla, algumas modinhas caipiras com nova roupagem, entre elas "Tristeza(s) do Jeca", de Angelino de Oliveira, com a bela interpretação de Caetano Veloso e Maria Bethânia; "Calix Bento", do folclore mineiro, com arranjo de Tavinho Moura, interpretado por Ney Matogrosso; e "Luar do Sertão", de Catulo da Paixão Cearense, nas vozes de Chitãozinho e Xororó e Zezé di Camargo e Luciano⁴.

Outro cineasta veterano que volta a concentrar sua atenção para a MPB no cinema é Júlio Bressane, em *Mandarim* (1995), filme que aposta nas figuras de cantores da MPB, retratando livremente episódios da vida e da trajetória do cantor Mário Reis (interpretado por Fernando Eiras). O filme conta com a presença de Caetano Veloso, protagonista de si mesmo, Chico Buarque como Noel Rosa, Gilberto Gil como Sinhô, Gal Costa como Carmen Miranda e Edu Lobo como Tom Jobim.

Ainda sobre o *rap*, pode-se observar a presença e a valorização da palavra falada, acompanhada pelos meios eletrônicos do *hip hop* paulista, com as músicas do Pavilhão 9, com "Vai explodir" e o *rap* de Sabotage, com "Na zona sul", em *O invasor* (Beto Brant, 2001), em que o cantor-ator canta diretamente para a câmera, a partir do pedido do personagem título, o matador de aluguel Anísio (Paulo Miklos). Outra canção em sintonia com a trama de Ivan (Marco Ricca) e Gilberto (Alexandre Borges) ao decidirem



assassinar o sócio Estevão para conduzirem sua construtora do modo como bem entendem, é “Ninguém presta”, do grupo Tolerância Zero (Guto, Pé, Mauro e Campa, canção extraída do disco de mesmo nome): “Não tente se esconder do medíocre que é/ É tudo insano, todos são doentes/ Eu, você, a vadia, todos doentes/ Ninguém presta”. Assim, a letra da canção se sintoniza com a narrativa do filme na configuração de uma crítica social, característica instigante do movimento *hip hop* autêntico, que enfatiza o caráter social e o desabafo diante da violência, das drogas e do cotidiano de banditismo que não se cria ou isola apenas nas periferias das cidades.

Outra discussão importante é o emprego da canção para a construção de uma época, uso que talvez seja a mais forte tendência das trilhas musicais do cinema brasileiro contemporâneo. São exemplos: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), cujas canções são usadas para situar as diferentes épocas da narrativa, criando uma espécie de paisagem sonora (termo de Murray Schaffer) da cena, como também comentam as ações e o ritmo das situações, misturando Cartola com Tim Maia, Simonal e Raul Seixas; o filme *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002), com as canções que reconstituem a sonoridade da Lapa, no Rio de Janeiro do final dos anos 30, a partir das canções “Se você jurar”, de Ismael Silva e Francisco Alves, “Fita amarela”, de Noel Rosa, e “Ao romper da aurora”, de Silva, Alves e Lamartine Babo; e, também *Cinemas, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), em que os diálogos são acompanhados por uma trilha de canções de sucessos do rádio, com sambas e marchinhas interpretados por Carmen Miranda e Francisco Alves, que reconstituem a passagem das décadas de 1930 e 1940. No filme, além dos anúncios e do jornalismo no rádio, as canções tornam-se a principal fonte de informação para situar a ação na época da Segunda Guerra Mundial.

Ainda nesta tendência, chamam atenção várias produções marcadas pelas canções que definem épocas e paisagens sonoras de um resgate de histórias e estórias do período de repressão da ditadura militar. São exemplos, os filmes *Cabra cega* (Toni Venturi, 2004), com as canções de Chico Buarque revitalizadas pela instrumentação eletrônica de Fernanda Porto; *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), com música de Beto Villares e excepcional desenho de som; *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007), com música de Marco Antônio Guimarães que reconstrói a sonoridade de luta do final dos anos 60 a partir do rádio, com as canções de Noel Rosa, Chico Buarque e Gilberto Gil.

Considerações Finais

O cinema brasileiro realizado a partir da década de 1990, de maneira geral, carrega novas imagens de seu contexto histórico-social, articulando



aspectos de expressão e cultura nacionais, dos quais fazem parte sua sonoridade e produção musical.

Nesse sentido, os filmes brasileiros contemporâneos exibem tímida revitalização na criação audiovisual, sem proclamar utopias ou rupturas, sem manifestar alguma intervenção ou senso que alie o político ao estético de maneira eloqüente, como já foi trabalhado em décadas anteriores. Entretanto, neste percurso, a MPB continua invadindo a trilha musical de vários filmes de ficção e documentários, longa ou curta-metragem, transitando por resoluções narrativas, poéticas e experimentais.

Nada obstante, o diálogo entre as novas tendências de produção de cinema com a canção, composta ou inserida em um filme, revela a pluralidade da cultura brasileira, colaborando não apenas para a divulgação da produção fonográfica, mas também para a disseminação da força da canção de cinema que une melodia e letra para contar estórias, relatar realidades e narrar pontos de vista. Assim, mesmo diante deste brevíssimo panorama, pode-se afirmar que além das imagens e dos sons, o cinema brasileiro também é feito de canção. Música cantada que já não é mais menosprezada e que chama a atenção do espectador com sua contribuição na elaboração de roteiros e propostas de direção cinematográficas.

Bibliografia

- Bueno, Austregésilo Carrano. (2001). Canto dos malditos. Rio de Janeiro: Rocco.
- Carvalho, Marcia (2012). Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro. In: Actas do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Córdoba.
- (2009). A canção popular na história do cinema brasileiro (Tese de doutorado). Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP.
- (2008). Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 1, pp. 1-9. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/carvalho-marcia-coisas-da-roca.pdf>
- (2007). As canções de exílio da trilha musical de *Durval Discos*. In: MACHADO, R.L. & SOARES, R.L. & ARAÚJO, L.C. (org.). Estudos de Cinema Socine. São Paulo: Annablume, pp. 219-226.
- Costa, Fernando M. da (2008). O som no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Diegues, Carlos. (1997). "Entrevista com Cacá Diegues". In: Jornal O Estado de São Paulo, 04/09/1997.
- Herschmann, Micael. (2005). O funk e o hip hop invadem a cena. (2a. Edição). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Lins, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. (2008). Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Máximo, João; DIDIER, Carlos. (1990). Noel Rosa: uma biografia. Brasília: Ed. UnB.



- Ramos, Fernão Pessoa. (2003). Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo. In: Estudos Socine de cinema. São Paulo: Panorama, pp. 371-379.
- Schafer, M. (1991). O ouvido pensante. São Paulo: Ed. UNESP.
- Tatit, Luiz. (2004). O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial.
- Xavier, Ismail. (2000). Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Estudos Socine de Cinema. Porto Alegre: Sulina, pp. 78-98.
- Zumthor, Paul. (2007). Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify.

¹ Ver, por exemplo, minha análise destes dois documentários, com foco na apropriação de documentos e na prática da entrevista e coleta de depoimentos como principal fonte de pesquisa (CARVALHO, 2012).

² O movimento musical intitulado manguebeat carrega a convergência da música regional pernambucana com a sonoridade urbana e pop do sudeste brasileiro, quase sempre atento às tendências mundiais e às misturas temáticas, à instrumentação eletrônica e às pesquisas de vários regionalismos musicais brasileiros entrelaçados. Este movimento musical se desdobrou em várias produções de cinema também, configurando o que se chamou de "árido movie".

³ Este filme é consagrado na lista de trapaças em torno das gravações e usos indevidos de canções. Segundo Sérgio Augusto, o editor de músicas Sacha Gordine embolsou os direitos das músicas compostas por Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes e Luís Bonfá, em www.orfeunegro.net/Orfeu_files/SergioAugusto, acessado em 15/10/2008.

⁴ A música sertaneja tem longa contribuição na história no cinema brasileiro, como já analisei anteriormente (CARVALHO, 2008).

