

A música no cinema brasileiro¹

Marcia CARVALHO²

Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho apresenta as diferentes perspectivas do uso da música no cinema investigando convenções, estilos e tecnologias a partir de um breve panorama sobre a importância da canção popular na história do cinema brasileiro. Para isso, irei sumarizar alguns resultados da minha tese de doutorado, intitulada **A canção popular na história do cinema brasileiro** (2009), realizada no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com financiamento da CAPES.

PALAVRAS-CHAVE: História da Comunicação; história do cinema; cinema brasileiro; música popular brasileira; canção.

Introdução

Na atualidade, a busca pelo aperfeiçoamento técnico e tecnológico permeia irremediavelmente a produção cultural. O cinema não escapa desta engrenagem, em particular, quando se coloca em foco a análise do som. Com uma investigação cuidadosa da história do cinema brasileiro, pode-se mapear períodos e tendências pelo viés das transformações da linguagem audiovisual impulsionadas pelas inovações tecnológicas que ampliaram diferentes conjunturas de produção. Nesse sentido, são referências incontornáveis as pioneiras experiências de sonorização, o advento sonoro, a evolução dos equipamentos de captação e edição e os conseqüentes desdobramentos da montagem audiovisual.

A banda sonora, ou trilha sonora, é composta pelos seguintes elementos: música, efeitos sonoros e voz. A trilha sonora, portanto, diz respeito aos códigos de composição sonora, ou em outras palavras, ao agenciamento sintagmático de músicas, efeitos e vozes que intervêm simultaneamente com a imagem visual, e integram-se à linguagem cinematográfica para torná-la audiovisual.

¹ Trabalho apresentado no IX Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Divisão Temática 4 - Comunicação Audiovisual, Grupo de Pesquisa em Cinema, do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em Caxias do Sul-RS, em 2 a 6 de setembro de 2010.

² Doutora em Mídias, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), e bacharel em Comunicação Social, habilitação em Rádio e TV, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM).



O vínculo da música com o cinema no Brasil surge ainda na época do cinema mudo. Nos documentos sobre as primeiras exhibições de cinema notam-se descrições de imagens, situações e enredos que sugerem a possibilidade de um acompanhamento musical, desde *Dança de um baiano*, de 1899, e *Maxixe de outro mundo*, de 1900. Vários pequenos filmes, não ficcionais, registram danças, bailes e festas, com batucadas e capoeiras, terreiros de samba e desfiles de carnaval, antes mesmo da prática dos filmes cantantes, nos quais cantores se posicionavam atrás da telas para acompanhar sonoramente as imagens visuais, e os filmes falantes com sua tentativa de sincronização mecânica entre projetor e fonógrafo, que privilegiavam árias e operetas, com maior atenção para a música européia, com exceção da produção recorrente de *A canção do Aventureiro*, da ópera “O guarani”, de Carlos Gomes.³

Dessa maneira, pioneiras experiências artesanais de incorporação da música, erudita ou popular, no cinema passam a instigar novas práticas, técnicas, modelos e paradigmas estéticos para o som no cinema. Com o desejo de mapear a história deste processo, realizei um estudo panorâmico sobre a importância da canção na história do cinema brasileiro (CARVALHO, 2009), percorrendo períodos em que a música ganha importância na configuração da linguagem audiovisual a fim de investigar convenções e práticas experimentais, num mergulho histórico sobre os diálogos entre música e cinema.

Nesse sentido, investiguei a incorporação da música e a contribuição de compositores e intérpretes na realização audiovisual do cinema brasileiro desde a fase da música utilizada como acompanhamento musical no cinema mudo, seja ela ao vivo ou executada com cilindros e discos, quando o cinema passava a ser incluído ao lado do circo e do teatro de revista como espetáculo nos cafés-cantantes e chopes berrantes entre outras casas de diversão. Verifiquei, ainda, as relações da música de cinema com a divulgação de tendências e movimentos musicais lançados pela indústria fonográfica e veículos de comunicação, com a hegemonia do rádio nos anos 1930 e da televisão a partir dos anos 1960, até as trilhas musicais de filmes atuais, levando sempre em conta a diversidade de estilos e poéticas ao longo da história da canção popular brasileira.

³ Ver, por exemplo, o Censo Cinematográfico da Cinemateca Brasileira, que tem por objetivo levantar quais e quantos filmes foram feitos no Brasil, verificando sua existência ou desaparecimento, que pode ser consultado no endereço eletrônico: www.cinemateca.com.br/censo. Além disso, este site possibilita e democratiza o acesso a materiais, informações e revistas compiladas nos Catálogos do Centro de Documentação e Pesquisa.

A canção nas trilhas do cinema

A música popular no cinema brasileiro participou ativamente da consolidação do cinema sonoro articulando a evolução da radiofonia e da indústria do disco, particularmente com o uso da canção na produção de filmes musicais, desde as primeiras experiências de Lulu de Barros, Paulo Benedetti ou o sucesso das músicas de Paraguaçu em *Coisas nossas* (1931), filme com direção do empresário norte-americano Wallace Downey, que chegou a São Paulo em 1928 para trabalhar como diretor artístico da Columbia Discos e se tornou um personagem importante na criação da indústria do rádio e do disco.

Outro impulso para o cinema sonoro fundamental foi a construção da Cinédia no Rio de Janeiro, de Adhemar Gonzaga, companhia produtora que conquistou público ao investir na agitação do Carnaval para realizar, respectivamente, os filmes *Carnaval de 1933*, dirigido por Léo Marten e Fausto Muniz, que misturava cenas documentais com reportagens sobre o pula-pula nas ruas e nos salões cariocas, com cenas de estúdio de Genésio Arruda, dos Irmãos Tapajós e da dupla Jonjoca e Castro Barbosa; e, *A voz do Carnaval*, com imagens aproveitadas de cenas documentais do carnaval carioca junto a cenas do comediante Palito no papel de Rei Momo, filme que não resistiu à ação do tempo, mas se tornou marco como o primeiro longa-metragem brasileiro com o som gravado na película pelo sistema Movietone, recém chegado ao Brasil em 1932, introduzido pela Cinédia no curta *Como se faz um jornal moderno*.

A partir daí vieram os sucessos *Alô, alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935) e *Alô, alô carnaval* (1936). Além do título com o famoso cacoete radiofônico, repetido nas aberturas do programas da época: “Alô, Alô”, este último filme traz Carmen Miranda⁴ ao lado de sua irmã Aurora cantando “Cantores do rádio”, marcha de Braguinha (João de Barro), Alberto Ribeiro e Lamartine Babo.

Ainda nos anos 1930, o ritmo que marcava o modelo de comédia musical, com a presença de astros e estrelas do rádio e do teatro da época interpretando canções que

⁴ Segundo Ana Rita Mendonça, no livro **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999, Carmen já tinha participado como extra no filme *A esposa do solteiro*, dirigido por Paulo Benedetti, de 1926. O filme não mais existe e da participação de Carmen resta apenas uma foto que aparece na revista *Selecta*, na coluna “O cinema no Brasil”. Depois, Carmen aparece cantando o samba “Bamboléô”, de André Filho no semi-documentário de média metragem *Carnaval cantado de 1932 no Rio*, mas sua estréia oficial é reconhecida em *A voz do Carnaval*, cantando “Moleque indigesto” com o próprio autor Lamartine Babo. Ver, por exemplo, o documentário de Helena Solberg, *Bananas is my business* (1995), que narra de maneira bastante pessoal a carreira e a vida de Carmen Miranda a partir de trechos de cine-jornais (incluindo o funeral em 1955), clipes de filmes, material de TV e fotos, além de entrevistas com amigos, parentes e colaboradores artísticos.

se tornaram consagradas na história da música popular brasileira, não era apenas comandado pelo samba e pelo carnaval. O filme musical carioca misturava samba-canção, fox, baladas, chachado, baião e outros ritmos da música brasileira em voga. Além disso, este mesmo modelo conquistou muitos adeptos, mas também críticos severos⁵, particularmente depois de *Banana da terra* (1938), primeiro filme da chamada “trilogia das frutas tropicais”, seguido de *Laranja-da-China* (1939), que antes foi um grande sucesso no teatro em 1929, e *Abacaxi Azul* (1944).⁶

A “trilogia das frutas” contou com a direção de Ruy Costa, que também era autor de revistas teatrais, cenógrafo, radialista⁷ e compositor (autor da marcha “Formosa”, por exemplo). Responsável, junto com Downey, pela contratação de Lauro Borges e Castro Barbosa, conhecidos humoristas do Programa Palmolive, que estréiam em *Banana da terra* cantando “Amei demais” e apresentando uma versão quase completa de “A Buzina”, conhecido número humorístico censurado pelo Departamento Nacional de Propaganda, em que de bigodinho ao estilo de Carlitos, Lauro Borges parodiava Adolf Hitler em “Buzinas Especial der Berliniss”.⁸ O filme consagra ainda a figura de Carmen Miranda com sua vestimenta e trejeitos ao interpretar o samba de Dorival Caymmi “O que é que a baiana tem?”.

Parcialmente modelado a partir dos musicais norte-americanos, o filme musical brasileiro tem raízes no teatro de revista e no rádio. A experiência de se trabalhar a música de cena já despertava interesse com o teatro de revista, que no Brasil

5 São conhecidas as brigas dos fãs do cinema mudo e a ojeriza dos críticos em relação ao cinema falado no final da década de 1920, diante das primeiras experiências com o Vitaphone, o Fox Movietone e outros sistemas de gravação de som para cinema. Esta postura crítica “anti-cinema cantado” irá se estender até o início dos anos 1940, tendo colaboração até do poeta e cancionista Vinicius de Moraes, que na época escrevia crônicas sobre cinema. Além dele, Mário de Andrade, escritor e pioneiro estudioso da música popular brasileira, também declarou seu “horror” ao cinema sincronizado com jazz e ao uso do fonógrafo fora de seu lugar: o lar.

6 Estes famosos filmes, tidos como “abacaxis”, comentavam muito bem a cultura dos anos 1930, numa tentativa de criar uma indústria do cinema brasileiro, espécie de sonho de diferentes companhias produtoras, que evidenciava paradoxos da identidade nacional, e também uma instigante aposta no sucesso do diálogo estreito entre canção popular e cinema, com “compositores-roteiristas”, “cantores-atores”, “diretores-cancionistas”, como as narrativas de *Alô, alô Brasil* e *Alô, alô carnaval* que foram escritas e co-dirigidas, com parceria de Wallace Downey, pela dupla de compositores Braguinha e Alberto Ribeiro.

7 Outro radialista de destaque como cantor nestes filmes foi Almirante, conhecido produtor de programas de rádio, que também era compositor, autor, por exemplo, de “Na Pavuna” (junto a Homero Dornelas), samba gravado com pandeiros, cuícas, tamborins, surdo e ganzá, percutidos por componentes de escolas de samba, sucesso do carnaval de 1930. Almirante aparece na produção pioneira de Benedetti, sua série de curtas com canções populares, como *Bentevi* (ou *Bem-te-vi*), de 1927, que utiliza o sistema sonoro Vitaphone e traz a participação do cantor paulista Paraguaçu e a presença de O Bando de Tangarás (João de Barro, Alvinho, Henrique Brito, Noel Rosa e Almirante), em 1929, com o título de *Bole-bole* ou *Vamos falar do norte*, curta que traz o grupo vestido de sertanejos, cantando as emboladas “Galo garnizé” e “Bole bole”, o lundu “Vamos falá do norte” e o cateretê “Anedotas”.

8 Sobre o humor da dupla Lauro Borges e Castro Barbosa, sucessores de Jararaca e Ratinho, ver, por exemplo: PERDIGÃO, Paulo. **No ar: PRK 30! O mais famoso programa de humor da era do rádio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Livro que inclui roteiros e dois discos com programas originais remasterizados.

representava uma grande quantidade de números musicais. Vários compositores populares fizeram teatro de revista como Sinhô (José Barbosa da Silva), Ari Barroso, Lamartine Babo, Braguinha e Custódio Mesquita. Com este tipo de espetáculo, que utilizava, principalmente, crítica social através do entrelaçamento de canções e situações cômicas, formou-se a base das convenções do filme musical brasileiro, dos programas humorísticos do rádio de maior sucesso e talvez da música aplicada na programação televisiva.

Entretanto, não é a música ao vivo ou o gramofone que marcam a configuração da trilha musical do cinema brasileiro e sim a linguagem radiofônica, ao articular voz e música em inúmeras combinações sonoras a partir do trabalho de sonoplastia e da consolidação da música popular como principal ingrediente na estruturação da informação e do entretenimento de sua programação.⁹

É evidente, então, que as comédias musicais e as chanchadas marcam definitivamente a atenção dos estudos sobre o diálogo entre música e cinema no Brasil, com seus sambas, canções de sucesso do rádio, paródias, piadas e sátiras sociais. Cronologicamente, tal como já sintetizou João Carlos Rodrigues (2007), a comédia musical brasileira possui três períodos. O primeiro, de 1933 a 1945, foi concentrado nas realizações da produtora Cinédia, comandada por Adhemar Gonzaga e Lulu de Barros, e que apresenta como maior destaque o predomínio dos números musicais sobre o enredo, como *Alô Alô Carnaval*, entre outros filmes que traziam o registro de muitos intérpretes da música popular. Característica que coloca a trilha sonora, em particular a música e a palavra, preponderante à imagem, ainda mais devido aos poucos recursos de direção cinematográfica e acabamento técnico, da captação de sons e imagens à montagem final.

O segundo período, de 1945 a 1958, representa o apogeu do gênero, em particular com as realizações da produtora Atlântida, consagrando o rótulo “chanchada”, com números musicais comandados pelos cantores contratados pela Rádio Nacional, emissora que vivia o seu auge, com a participação de Emilinha Borba e Marlene, e com a revitalização do gênero comandado por três diretores: Watson Macedo, José Carlos

9 O rádio também exerceu grande influência no cinema de outros países. Para André Malraux, segundo Asa Briggs e Peter Burke, no livro **Uma história social da Mídia: de Gutenberg à Internet**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 174, na França, por exemplo, o cinema falado só se tornou uma forma de arte quando os diretores perceberam que seu modelo não deveria ser o gramofone, mas sim o rádio.

Burle e Carlos Manga. Macedo foi o diretor que estruturou a nova fórmula para a comédia musical ao costurar números cômicos e musicais ao longo do filme, tal como *Carnaval no fogo* (1949). José Carlos Burle inseriu o drama na chanchada, ajustando certos recursos do melodrama e da crítica social em filmes como *Carnaval Atlântida* (1952) e *Quem roubou o meu samba?* (1958). Já Carlos Manga foi responsável pelos maiores sucessos da companhia produtora, como *De vento em popa* (1957) e *O homem do Sputnik* (1959).

O terceiro período aglutina os últimos filmes dos anos 1960 com a entrada de outras produtoras cinematográficas como a Cinedistri e a Herbert Richers, que não tiveram o mesmo brilho das anteriores. Neste período, os números musicais perdem espaço para os comediantes, como Zé Trindade ou Dercy Gonçalves, em filmes como *Marido de mulher boa* (1960), entre outros.

Na música de 1946 a 1957, segundo Jairo Severiano (2008), há a consolidação do samba-de-fossa e o declínio do carnaval, funcionando como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade, lançada pela Bossa Nova em 1958 e seguida pela Tropicália que logo iria explodir e marcar um novo período de 1958 a 1972.

Em época de pujança cultural, a década de 1960 tem suas canções promovidas pela televisão com espaço para divulgar a Bossa Nova, a Jovem Guarda, a canção de protesto e o Tropicalismo. Com isso, a televisão substituiu o rádio como a mais importante vitrine da música popular, em particular com os programas musicais de grande sucesso como *O fino da Bossa*, *Bossaude* e *Jovem Guarda*, todos veiculados pela TV Record, ou os ciclos dos Festivais de MPB em vários canais de televisão. Assim, a valorização vocal dos artistas do rádio passava a ser substituída pela preocupação com as habilidades performáticas diante da câmera, colocando a imagem do artista, seus gestos, danças e postura cênica como centro das atenções na difusão da música popular massiva.

Tendências de produção como do Cinema Novo e Marginal vêm agitar as regras e modelos de se fazer cinema, apostando também nas diferentes articulações entre som e imagem ao deglutir antropofagicamente várias referências, influências e sincretismos culturais durante o avanço dos anos 1960 e 1970. Vale ressaltar que antes do cinema novo, a trilha musical no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, padrões clássicos, com o predomínio do uso de números musicais, principalmente nas

comédias, e da música orquestral climática, como nos filmes da Vera Cruz,¹⁰ com composições de temas dramáticos de maestros como Lírio Panicalli, Gabriel Migliori, Radamés Gnatalli,¹¹ entre outros.

O som no cinema também ganha nova desenvoltura com os equipamentos de captação.¹² A voz e a fala popular passam a chamar a atenção na produção de documentários, como *Arraial do cabo* (1959), *Aruanda* (1960), além de *Maioria Absoluta* e *Integração racial*, ambos de 1963, considerados os primeiros filmes efetivamente “diretos”.

Para a trilha musical, a Bossa Nova integra algumas narrativas como no filme de Leon Hirszman, *Garota de Ipanema* (1968), inspirado pela canção-título de autoria de Vinicius de Moraes e Tom Jobim. O filme mostra a primeira participação cinematográfica de Chico Buarque, realizada com a canção “Um chorinho”. Walter Lima Júnior realiza *Brasil ano 2000* (1968), um dos filmes mais próximos do movimento tropicalista, principalmente pela paródia que regula o conflito de gerações e a justaposição do arcaico e do moderno. A sátira presente neste filme utiliza a ficção científica e o musical para driblar a censura diante do contexto social do Brasil militarizado de 1969/70 e seus projetos de modernização. Além disso, a trilha musical é de Rogério Duprat, com canções de Gilberto Gil, Capinam e Caetano Veloso, que compôs “Objeto não-identificado” para o filme.

¹⁰ Entretanto, no épico exemplar *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, com música de Gabriel Migliori, uma canção folclórica ganha destaque no mais famoso plano geral de deslocamento de cangaceiros, quando ouve-se “Muié Rendêra”, ou ainda, pode-se apontar em outra cena a canção “Sodade meu bem sodade”, de Zé do Norte, no meio dos vários mecanismos hollywoodianos adotados no filme.

¹¹ Radamés Gnatalli foi pianista, maestro, arranjador e compositor. Como arranjador criou um estilo próprio de orquestração e teve papel fundamental na história do rádio brasileiro, em particular no acompanhamento orquestral da Rádio Nacional, com o uso de partituras importadas e a criação de novas molduras para os cantores brasileiros. Ver, por exemplo, SAROLDI, L.C.; MOREIRA, S.V. **Rádio Nacional, o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, Funarte, 1984. É importante lembrar ainda que muitos compositores e cancionistas possuem uma carreira transversal a qualquer cronologia da história da música ou da história do cinema, com suas tendências, ciclos e movimentos. Gnatalli por exemplo, começou sua trajetória no cinema como “pianeiro” nos cinemas de Porto Alegre e Rio de Janeiro, participando da trilha musical de vários filmes nos anos 1930, colaborando em *Argila* (1940), de Humberto Mauro; *Rio, 40 graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos; *A falecida* (1964), de Leon Hirszman, até a década de 1980, com a música de *Eles não usam Black-tie*, também de Hirszman.

¹² O som direto e as inovações técnicas correlatas contribuíram para transformar profundamente o panorama do documentário, em particular com a captação de entrevistas e falas em externas. Nos primeiros anos do som direto, durante a afirmação da tecnologia Nagra, o técnico Luiz Carlos Saldanha foi essencial na captação e depois, na sincronização dos sons na montagem. Segundo Fernando Morais da Costa (2008, p. 257), o Nagra é um gravador portátil de rolo desenvolvido por Stefan Kudelski em 1952. Este gravador registra o som em fita magnética de ¼, e foi aproveitado nos seus primeiros anos em reportagens radiofônicas. Apenas em 1957, a companhia lança o Nagra III, o primeiro modelo a ser utilizado em cinema e televisão. Mais tarde, os modelos 4, 4.2, IV-S (o primeiro estéreo) consolidam a marca no mercado de som direto para cinema até o início dos anos 1990. No cinema brasileiro, ainda segundo Morais da Costa, o Nagra esteve presente desde 1959, quando foi utilizado em co-produções alemãs. Mas foi em 1962 que o documentarista Arne Sucksdorff trouxe dois aparelhos para o curso dado no Museu de Arte Moderna.

A canção engajada, com a escolha de letras que traziam algum tipo de reflexão sobre política e sociedade, invade as trilhas de cinema. Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), articula em um só texto o messianismo religioso e o cangaço no nordeste a partir da narrativa e do uso de uma trilha musical que interfere e atua na construção de sentido do filme ao misturar canções de cordel com a música de Villa Lobos. Em *Terra em transe* (1967), músicas de Villa-Lobos, Giuseppe Verdi e Carlos Gomes são alternadas com umbanda, samba, carnaval, jazz e bossa nova, cantarolada por Gal Costa.

Um dos mais instigantes filmes testemunhos dos anos 1960 é *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, com um raro trato e documentação da MPB de protesto vigente. Neste filme, pode-se ver e ouvir trechos do show *Opinião*, com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, com músicas de Zé Ketti e João do Vale. O show *Opinião* foi um espetáculo que reunia música e teatro, sendo considerado a primeira manifestação artística de peso após o golpe de 1964. Estranho para os dias de hoje, o engajamento político deste show foi sucesso de bilheteria. E no filme, é Maria Bethânia quem canta o número mais célebre com a canção “Carcará”, de João do Vale, deixando explodir o texto poético verbal, escancarado pela dramaticidade de sua interpretação e performance, que dá as palavras uma força estranha tanto no canto como na parte declamatória.

Na virada para os anos 1970, principalmente percorrendo a produção do chamado Cinema Marginal, nota-se que a figura do compositor de música para cinema praticamente desaparece e o uso de seleção musical com canções já existentes se torna prática recorrente, quase sempre assinada pelos próprios diretores como Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach, entre outros. Essa tendência ao uso de trilhas adaptadas, com canções já existentes, pode ser justificada devido à falta de recursos financeiros, que levaram muitos diretores a providenciar eles mesmos as músicas e os recursos sonoros de seus filmes, mas também, para o debate estético, configura a cristalização da prática da colagem, que pregava o uso intertextual de músicas orquestrais e canções populares, recursos de sonoplastia que dialogavam com a linguagem do rádio e da televisão, misturando sons, ruídos e silêncios abandonando definitivamente a forma tradicional de associar som e imagem para o cinema narrativo.

Um filme representativo é *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, em que o diretor assina a sonoplastia do filme junto com Edmar Agostinho, sonoplasta com passagem pela Rádio Cacique de São Caetano e pela Rádio Clube de Santo André, e na Gravodisc, que tinha seu estúdio na Rua General Osório, na Boca do lixo. A trilha musical é utilizada como uma espécie de intervenção sonora, ou seja, o destaque fica para a atitude de recortar e mixar vários trechos curtos de música erudita com Beethoven e Carlos Gomes, de música brega hispano-americana, de músicas de ritual afro-brasileiro, músicas de outros filmes, rock, além de música popular brasileira com “Asa branca”, de Luiz Gonzaga.

Também em *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, a trilha musical é composta por hinos, marchinhas, iê-iê-iê, samba-canção, xaxado e música de concerto, misturando Villa Lobos, Borodin e Johan Strauss com Jorge Ben, Francisco Alves, Roberto Carlos, Dalva de Oliveira, Luiz Gonzaga e Jards Macalé. Numa cena, Macunaíma, em sua “fase branca”¹³, interpretado por Paulo José, junto com seus irmãos caminha pela cidade e avista a guerrilheira Cy (Dina Sfat) correndo pela rua e sendo perseguida por uma kombi. Daí, ouve-se um trecho da canção “É papo firme”, na voz de Roberto Carlos. Enquanto acompanhamos a letra da canção: “Essa garota é papo firme, é papo firme, é papo firme/ Se alguém diz que ela está errada/ Ela dá bronca, fica zangada/ Manda tudo pro inferno/ E diz que hoje isso é moderno”, a garota moderna elimina a tiros vários policiais ao entrar dentro da kombi para, em seguida, ao sair do veículo, atirar longe um braço arrancado de algum policial e se esconder numa garagem onde de fato irá conhecer e se enamorar de Macunaíma.

Curiosamente, as canções de Roberto Carlos invadem as telas do cinema em filmes de variadas tendências, tanto no Cinema Novo e Marginal, como em filmes em que ele protagoniza para cantar e também pilotar carros, helicópteros e até um foguete em *Na onda do iê-iê-iê* (1966), de Aurélio Teixeira, e *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967), *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1968), *Roberto Carlos a 300 Km por hora* (1971), sob a direção de Roberto Farias.

¹³ Em sua infância, Macunaíma tem sua “fase negra” e é interpretado por Grande Otelo; através de uma fonte mágica, ele fica branco e lindo, conforme sua própria fala no filme.

Vale lembrar que na década de 1970 tem-se a consolidação da produção televisual, apoiada pelo regime político autoritário vigente,¹⁴ quando surgem programas e produções importantes, como a revista *Fantástico* (1973) e a primeira telenovela colorida, *O Bem amado* (1973), com texto de Dias Gomes. Na televisão, há também o notável declínio da Record como emissora especializada em eventos musicais e a audiência migra para as telenovelas da Rede Globo, levando a canção para integrar a trilha musical da nova dramaturgia televisiva. As trilhas musicais de telenovelas ganham novas ligações mercadológicas com a indústria fonográfica de maneira mais intensa que o cinema, como é o notável exemplo de 1977/78 da música dançante das discotecas, a *dance music*, que desembarca no Brasil, na esteira do *boom* norte-americano e mundial do gênero, e ganha expressão nacional com *As Frenéticas*, conjunto concebido pelo produtor musical Nelson Mota, com sucesso amparado pela novela *Dancing' Days*, da Rede Globo, para a qual gravaram o tema de abertura.¹⁵

Esta moda dançante lançada através da TV também chegou no cinema com *Vamos cantar disco, baby* (1979) “uma comédia pra você sair do cinema cantando e dançando”, produzido por J. B. Tankó juntamente com a Copacabana Discos; e *Sábado Alucinante* (1979), dirigido por Cláudio Cunha, com roteiro de Carlos Imperial, Benedito Ruy Barbosa e Sylvan Paezzo.

Este período também é o momento da expansão das atividades da Embrafilme, empresa criada pelo Estado Militar em 1969 para o financiamento, a co-produção e, mais tarde, a distribuição dos filmes brasileiros, em particular, com o filme *Dona flor e seus dois maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto, com música de Chico Buarque e Francis Hime, com destaque para a canção “O que será”, de Chico Buarque, articulada às imagens de Sônia Braga, escapando de qualquer leitura política para escancarar a sensualidade da Bahia colorida e carnavalesca.¹⁶

¹⁴ Nos anos 1970, a Globo buscava a qualidade técnica de sua programação e lançou a ideia do “padrão Globo”, mesmo diante do baixo nível dos programas transmitidos em sua fase mais populista, como analisa Sérgio Mattos, no livro **História da televisão brasileira**, Petrópolis: Vozes, 2008.

¹⁵ A Rede Globo criou a gravadora Som Livre em 1971, produzindo os discos com as seleções musicais da trilha musical da novela *O cafona*, já em duas versões, a nacional e a internacional. Entretanto, a TV Globo já difundia as músicas das novelas por outras gravadoras. A primeira delas foi *Véu de noiva* (1969), produzida por Nelson Mota. Em poucos anos de atividade, a Som Livre tornou-se líder do mercado brasileiro de discos, instituindo o segmento de “trilhas sonoras de novelas e minisséries” na indústria fonográfica, segundo Marcia Tosta Dias, em “Rede Globo e indústria fonográfica: um negócio de sucesso, in: BRITTOS, Valério C.; BOLAÑO, César R. S. (orgs.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005, p. 307-324.

¹⁶ O pesquisador José Mário Ortiz Ramos, destaca ainda que o filme *Dona Flor* teve uma importante utilização da divulgação publicitária ao combinar o cinema e a televisão para vender o filme e a campanha da margarina Flor, comandada pela agência MPM, em **Cinema, televisão, publicidade: cultura popular de massa no Brasil dos anos**

Já nos anos 1980, a música das mídias é a música romântica brega, a sertaneja, e o rock que convivem com a nova exploração de sonoridades eletrônicas. No cinema, há uma proliferação do uso de sintetizadores, como nos filmes *Onda Nova* (1983), de José Antônio Garcia e Ícaro Martins, com trilha de Luís Lopes, *Anjos da noite* (1986), de Wilson Barros, com música original de Sérvulo Augusto, e *Feliz ano velho* (1988), de Roberto Gervitz, com composição e programação de Luiz Xavier.

Entre as novas tendências musicais, a música alternativa paulista¹⁷ aparece em filmes como *Cidade Oculta* (1986), de Chico Botelho, com a participação de Arrigo Barnabé no roteiro, elenco e música. Este filme mistura números musicais com narrativa policial, inspirada no imaginário das histórias em quadrinhos a partir de elementos transtextuais provenientes dos gêneros do cinema *noir* e do musical hollywoodiano.

O rock passa a ser conhecido como “Rock Brasil” ou “Brock”, sendo caracterizado pela mistura do *new wave*, punk e pop e, em alguns casos, com reggae, com direito a mais espaço no rádio e na televisão.¹⁸ No cinema, um filme representativo é *Menino do rio* (1981), de Antônio Calmon, que traz a canção “De repente, Califórnia”, composição de Lulu Santos e Nelson Mota para embalar a seqüência em que o surfista Ricardo Valente (interpretado por André de Biase) mergulha no céu carioca em vôo livre de asa-delta: “Garota eu vou prá Califórnia/ Viver a vida sobre as ondas/ Vou ser artista de cinema/ O meu destino é ser star.../ O vento beija meus cabelos/ As ondas lambem minhas pernas/ O sol abraça o meu corpo/ Meu coração canta feliz...”

Guto Graça Mello, executivo da gravadora Som Livre, assinou a produção musical de *Menino do Rio*, e Nelson Motta, já bastante experiente na produção de trilhas para telenovelas, foi responsável pela direção musical do filme, participando da composição de quase todas as canções incluídas. Nesta sintonia, pode-se destacar

1970-1980, São Paulo: Annablume, 2004, p. 37. O filme comercial em questão foi dirigido por Bruno Barreto e estrelado por Sônia Braga. Além disso, a canção “O que será” se desdobra em três versões: Abertura, Á flor da pele e Á Flor da terra que pontuam diferentes momentos do filme.

¹⁷ Foi no final dos anos 1970 que surgiu o grupo dos “independentes”, vários músicos recém formados da Universidade de São Paulo (USP), que buscavam formas alternativas de gravar e divulgar seus trabalhos. Em 1979, surgiu o Lira Paulistana, local de convergência e ponto de encontro dos músicos Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, dos grupos Rumo, com a presença de Luiz Tatit, Premeditando o Breque e Língua de Trapo.

¹⁸ Pode-se lembrar que o rádio brasileiro, ao longo dos anos 1970, passa a ser segmentado, com as emissões em frequência modulada (FM), seguindo modelos norte-americanos de programação ao apostar no público jovem para reestruturar sua programação musical e competição com a televisão. Nos anos 1980, tem-se também a explosão da música na televisão a partir da produção de videoclipes, com destaque para o início da MTV, nos EUA. No Brasil, a MTV surge nos anos 1990 e intensifica a promoção da música pop e do rock brasileiro. Já na virada para os anos 2000, o cenário da produção de videoclipes se transforma no mesmo ritmo em que a indústria fonográfica começa a mergulhar numa forte crise diante dos novos hábitos de escuta musical a partir da difusão da Internet no país. Assim, a divulgação do videoclipe migra para a Internet, principalmente com o advento do Youtube.

também o rock nos filmes *Bete balanço* (1984), com direção de Lael Rodrigues, com Barão Vermelho, ainda com Cazuza nos vocais; e, *Areias escaldantes* (1985), dirigido por Francisco de Paula, que traz seleção musical de Lobão, com canções de Ultraje a Rigor, Ira, Titãs, Capital Inicial e Metrô, entre outros.

Já a música sertaneja¹⁹ marca presença na década com sua variedade de estilos, que são denominados como música caipira e música sertaneja urbana ou pop. Um exemplo contundente é a história da dupla Milionário e José Rico, retratada em *Estrada da vida* (1980), de Nelson Pereira dos Santos. Além da sonoridade pop, a dupla escolhida é representativa dos novos rumos tomados pela música sertaneja a partir dos anos 1970, que passa a se proliferar nos grandes centros urbanos com novo figurino, nova temática e instrumentação das canções. Entretanto, tem-se também o longa-metragem de estréia de André Klotzel, *A marvada carne* (1985), comédia inspirada nos costumes da roça, sendo uma adaptação de uma peça de Carlos Alberto Soffredini, com volta ao estilo do filme rural por meio de personagens e diálogos cômicos que buscam construir a ingenuidade e a sapiência dos moradores do campo, com trilha musical assinada por Rogério Duprat e Passoca (Marco Antônio Vilalba), que conta com a presença e o canto de Tonico e Tinoco.

No cinema contemporâneo, a canção invade as comédias que configuram a tendência de produção atrelada à televisão, com o início da produção da Globo Filmes, com destaque para *Pequeno dicionário amoroso* (1996), de Sandra Wernek, com a seleção de canções do cantor Ed Motta, que colaborou ainda para as trilhas musicais de *A partilha* (2001), dirigido por Daniel Filho e *Sexo, amor e traição* (2003), de Jorge Fernando.

A introdução de estações de tratamento digital do som, como a SONIC SOLUTIONS, foi utilizada pioneiramente, segundo Hernani Heffner (2000, p. 521), em *Pequeno dicionário amoroso*, com controle quase total do resultado de som limpo e

¹⁹ A música sertaneja sempre esteve presente na história do cinema, como no primeiro longa-metragem sonorizado no Brasil: *Acabaram-se os otários* (1929), de Lulu de Barros, em que Paraguaçu cantou o samba sertanejo “Triste Caboclo”, ver, por exemplo, meu estudo “Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro”, apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), Santos-SP, 2007, e publicado na **BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, 2008, disponível em: <http://www.bocc.uff.br/>.

equalizado. Já o técnico de som Silvio Da-Rin (2005) coloca este filme como marco da produção dos anos 1990 porque foi o último a usar um gravador analógico.²⁰

No debate da trilha musical, a década de 1990 apresenta o uso predominante da música orquestral extra-diegética, como nos filmes de Walter Salles que contaram com a composição de Antônio Pinto: *Central do Brasil* (1998), com pitadas regionais no discreto uso de rabeca e com a colaboração musical de Jaques Morelenbaum, e *Abril Despedaçado* (2001), com a colaboração de Ed Cortês e Beto Villares. Apesar da possibilidade de escuta da voz de Cartola interpretando “Preciso me encontrar”, de Candeia, durante os créditos finais de *Central do Brasil*, ou da atriz Fernanda Torres cantando “Vapor barato”, de Jards Macalé e Wally Salomão, nas cenas do encerramento de *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.²¹

Entretanto, para a análise de propostas estéticas na articulação entre música e cinema, evidencia-se a interessante presença do mangue-beat, com a marcante canção “Sangue de bairro”, de Chico Science, em *Baile Perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e os desdobramentos desta experiência de mistura entre movimento musical e cinematográfico no filme *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis.²²

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. No cinema, tem-se o samba remodelado de Fernanda Porto no filme *Cabra cega* (2004), dirigido por Toni Venturi, os desdobramentos do movimento *hip hop* no Brasil, com o *rap* e o *funk*, como, por exemplo, o *hip hop* paulista, com as músicas do Pavilhão 9, com “Vai explodir” e o *rap* de Sabotage, com “Na zona sul”, em *O invasor* (2001), de Beto Brant.

No entanto, de maneira mais instigante as canções se expandem na produção de documentários e em cinebiografias ficcionais com atenção a personagens da história da

20 Fernando Moraes da Costa (2008) também analisa a “excelência técnica conquistada” com o uso de gravadores, do DAT ao Cantar-X (da Aaton) até a escuta atenta do som em vários filmes contemporâneos, com os ouvidos direcionados para o debate sobre os efeitos, ruídos, silêncios, além do insistente uso da narração em voz over.

21 Esta seqüência, segundo depoimentos da edição especial do DVD do filme, foi sugerida pela atriz para os diretores e para o compositor da trilha original José Miguel Wisnik. Neste período, Salles também dirigiu diversos vídeos documentários sobre MPB para diferentes redes de televisão, como *Chico – no país da delicadeza perdida* (1990); *João e Antônio* (1992); *Tributo a Tom Jobim* (1993); *Caetano, 50 anos* (1993), co-dirigido com José Henrique Fonseca; entre outros.

22 Ver, por exemplo, minha análise “As canções do mangue-beat(bit) nas trilhas do cinema: Dois tempos”, apresentada no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), Brasília, 2006.

música, entre eles: *Paulinho da Viola: Meu tempo é hoje* (2003), com direção de Izabel Jaguaribe; *Vinicius* (2005), de Miguel Faria Jr., entre outros mais recentes como *Simonal: Ninguém sabe o duro que dei* (2008), de Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leals, e *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle, diretor de programas do Canal Brasil. Na ficção, tem-se a narrativa estranhamente bem comportada sobre Cazuza, em *Cazuza: o tempo não pára* (2004), com direção de Sandra Werneck e Walter Carvalho; e o filme *Noel: o poeta da Vila* (2006), dirigido por Ricardo Van Steen, com roteiro inspirado no livro *Noel Rosa*, 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 1920 e 1930.

Nota-se ainda o recorrente emprego da canção para a construção sonora de uma época, que se configura como forte tendência na trilha musical a partir dos anos 2000, colocando em destaque a aplicação prática das técnicas de pesquisa musical e a elaboração de paisagens sonoras. Com esta concepção, destacam-se *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz, que utiliza as canções “Se você jurar”, de Ismael Silva e Francisco Alves, “Fita amarela”, de Noel Rosa, ou “Ao romper da aurora”, de Silva, Alves e Lamartine Babo para reconstituir a sonoridade da Lapa, no Rio de Janeiro do final dos anos 1930. E *Durval Discos* (2002), de Anna Muylaert, em que canções compostas e gravadas entre o ano de 1969 até 1975 formam o repertório do personagem principal, Durval (interpretado por Ary França), proprietário de uma loja de discos de vitrola, caracterizando sua identidade e exílio no bairro de Pinheiros, em São Paulo, nos anos 1990.²³

Considerações Finais

A revisão histórica da importância da canção no cinema brasileiro é uma investigação bastante ampla. Este texto apresenta sinteticamente algumas questões e exemplos de filmes que são desenvolvidos em minha tese de doutorado. Entretanto, o intuito deste texto é ampliar o debate estético sobre o relacionamento entre música e cinema que precede o próprio advento da sonorização dos filmes, colocando em foco o

²³ Ver, por exemplo, minha análise “As canções de exílio da trilha musical de Durval Discos”, publicada no livro organizado por Rubens Machado Jr; Rosana de Lima Soares; e Luciana Corrêa de Araújo, *Estudos de Cinema Socine*, São Paulo: Annablume, 2007, p. 219-226.

casamento da melodia e letra na codificação da representação narrativa, documental ou experimental do cinema.

Como já afirmou Vinicius de Moraes e Tom Jobim na letra de “Eu não existo sem você”, uma canção “só tem razão se se cantar”. Portanto, a música cantada articulada à imagem e à narrativa no cinema, em sua confluência entre a voz, a palavra e a música, torna-se um ato de comunicação. Ato que pode contar, comentar, descrever, contrapor, emocionar ou sacudir, sem regras fixas ou limitações, a reflexão e a sensibilidade de qualquer espectador de olhar e escuta atentos aos impactos e desdobramentos audiovisuais apresentados numa sala de cinema.

Referências bibliográficas

CARVALHO, Marcia. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. Tese (Doutorado em Multimeios: Cinema) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DA-RIN, Silvio. Entrevista (técnicos). In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005** – Ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 255-260.

HEFFNER, Hernani. Som. In: RAMOS, F.;MIRANDA, L.F. (org.) **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000, p. 519-521.

LUNA, Rafael de (org.). **Nas trilhas do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, 2009.

MORAIS DA COSTA, Fernando. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RODRIGUES, João Carlos. Musical e chanchada. In: BENTES, Ivana (org.). **Ecossistema do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade**. São Paulo: 34, 2008.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.