

**Breno Alvarenga**

Universidade Federal

Fluminense – UFF

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7185-0198>

Email:

[brenomalvarenga@gmail.com](mailto:brenomalvarenga@gmail.com)**Fernando Morais da Costa**

Universidade Federal

Fluminense – UFF

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4315-7134>Email: [fmorais2929@gmail.com](mailto:fmorais2929@gmail.com)

Este trabalho está licenciado sob  
uma licença

[Creative Commons Attribution 4.0  
International License.](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

**Copyright (©):**

Aos autores pertence o direito  
exclusivo de utilização ou  
reprodução

ISSN: 2175-8689

## Quando a música fala pela personagem: o uso de canções românticas diegéticas em três filmes brasileiros contemporâneos

*When music speaks for the characters:  
diegetic romantic songs in three contemporary  
Brazilian films*

ALVARENGA, B.; COSTA, F. Quando a música fala pela  
personagem: o uso de canções românticas diegéticas em três  
filmes brasileiros contemporâneos. **Revista Eco-Pós**, V. 25, n.1,  
p. 39 - 61, 2022. DOI: 10.29146/ecops.v25i1.27833

**RESUMO**

Nota-se no cinema brasileiro contemporâneo um conjunto de filmes românticos em que a música popular brasileira tem um papel central nas tramas, costurando o desenrolar da narrativa. É o caso dos três filmes que serão analisados neste artigo: *Paraíso Perdido* (2018), de Monique Gardenberg; *Todas as Canções de Amor* (2018), de Joana Mariani e Música para *Morrer de Amor* (2019), de Rafael Gomes. Levando em consideração que a canção popular tem uma qualidade literária associada a si, o objetivo é analisar o uso da letra dessas canções de cunho romântico como sub-roteiro de filmes brasileiros contemporâneos, ajudando a contar a história de amor dos pares amorosos e a revelar traços das suas personalidades. Observaremos como nos três filmes há uma crise entre o desejo pelo amor romântico (explicitado pelas músicas) e o amor contemporâneo, marcado pela fluidez, independência e descrença no casamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Canção popular; Amor romântico; Trilha musical*

**ABSTRACT**

In contemporary Brazilian cinema, there is a group of romantic films in which Brazilian popular music plays a central role in the plots, putting together certain aspects of the narrative. That is particularly the case of the three films that will be analyzed in this article: *Paraíso Perdido* (2018), by Monique Gardenberg; *Todas as Canções de Amor* (2018), by Joana Mariani and *Música para Morrer de Amor* (2019), by Rafael Gomes. Considering that popular songs have a poetic text associated with it, we aim to analyze the use of these love themes as a sub-script of contemporary Brazilian films, as they contribute to tell the story of those love couples and to reveal signs of their personalities. We will observe how in the three films there is a crisis between the desire for romantic love (explicit in the songs) and contemporary love, marked by fluidity, independence and disbelief in marriage.

**KEYWORDS:** *Popular song; Romantic love; Soundtrack*

**RESUMEN**

En el cine brasileño contemporáneo, hay un grupo de películas románticas en las que la música popular brasileña asume un papel central en las tramas, articulando ciertos aspectos de la narrativa. Esto es lo que pasa en las tres películas que serán investigadas en este artículo: *Paraíso Perdido* (2018), de Monique Gardenberg; *Todas as Canções de Amor* (2018), de Joana Mariani y *Música para Morrer de Amor* (2019), de Rafael Gomes. Teniendo en cuenta que las canciones populares tienen un texto poético, nuestro objetivo es analizar el uso de estos temas de amor como subguión de películas brasileñas contemporáneas, contribuyendo a contar la historia de los enamorados y revelar rasgos de sus personalidades. Observaremos cómo en las tres películas se produce una crisis entre el deseo por un amor romántico (explícito en las canciones) y el amor contemporáneo, caracterizado por la fluidez, la independencia y la incredulidad en el matrimonio.

**PALABRAS CLAVE:** *Canción popular; Amor romántico; Banda sonora*

Submetido em 08 de março de 2022

Aceito em 29 de maio de 2022

## Introdução

A canção romântica brasileira, como comenta Simone Luci Pereira (2016), tende a registrar em suas letras aspectos de uma estética melodramática, típica na cultura latino-americana, tecendo narrativas sonoras com exagero e sentimentalismo. Muitas delas, portanto, vão de acordo com a concepção do amor romântico, em que (...) as dores e penas de amor aparecem como expressões exemplares de situações fatalistas que revelam vícios e virtudes”. (Pereira, 2016, p. 25). Para este artigo, veremos como as canções populares de cunho lírico-amoroso presentes em três filmes brasileiros permitem inferir de que forma os personagens enxergam o amor na sociedade atual e que tipo de relacionamento amoroso almejam para si. Por serem todos filmes que se passam no tempo contemporâneo, suas narrativas (e músicas) nos dão importantes pistas sobre como o amor tem sido encarado na sociedade brasileira atual.

De forma geral, autores como Simone Luci Pereira (2016), Pablo Semán e Martha Ulhôa (2016) consideram a canção romântica como sendo aquela que versa sobre as belezas e também percalços das relações, “que falam do amor, da paixão, do encontro, da felicidade na realização amorosa, do ser amado e também dos percalços do sentimento amoroso, como a sua impossibilidade, a desilusão, o ciúme, a traição, o sofrimento (...)” (Pereira, 2016, p. 26). Ulhôa (2016) alerta que elas podem pertencer a diferentes outros gêneros musicais (o bolero, a balada, a MPB, o samba-canção) e que um mesmo artista pode ser considerado um cantor romântico ou não a depender da canção: “Fagner (1949-), por exemplo, era classificado como MPB porque começou sua carreira nos círculos universitários, mas foi também considerado romântico por cantar canções de amor, tais como a bachata<sup>1</sup> ‘Borbulhas de amor’” (Ulhôa, 2016, p. 126). A autora confessa que apesar dessa categoria poder ser considerada vaga por alguns, ela identificou algumas características que se repetiam, como “tendência para um andamento mais lento; uso de timbres vocal e instrumental suaves, incluindo violinos; a balada e o bolero como ritmos/textura predominantes; e, finalmente, a temática amorosa(...)” (Ulhôa, 2016, p. 127).

---

<sup>1</sup> Ritmo dançante originado na República Dominicana a partir da década de 50 e derivado do bolero, com influências também do tango e do chá-chá-chá. Geralmente, é identificado por uma percussão marcada com bongô e güira.

Sobre o uso da canção romântica como resumo de uma narrativa amorosa pessoal, Carolina Spataro (2016) comenta que "através destas é possível dar voz e forma às emoções e sentimentos e, em resumo, fazê-los inteligíveis" (Spataro, 2016, p. 75). Ou seja, por meio da canção, um ouvinte apaixonado pode identificar na letra certos percalços e singularidades de um relacionamento amoroso que viveu. No cinema, essa capacidade da canção romântica pode ser utilizada, por exemplo, para dar ao espectador mais informações sobre o par amoroso que está em cena, em que a música tem a possibilidade de atuar como uma espécie de sub-roteiro. Ainda, segundo ela:

O que aparece aí é uma satisfação pelo reconhecimento da própria "dor", um enaltecimento por essa aflição ser registrada como tal por um artista admirado, a possibilidade de colocar em palavras, de tornar inteligível esse sentimento profundo e colocá-lo em circulação para que muitas outras pessoas o conheçam (Spataro, 2016, p. 89).

Aqui, Spataro (2016) afirma que reconhecer-se nessas escutas, principalmente, reconhecer uma história de amor cantada por um artista, é uma ferramenta para os ouvintes reverem e repensarem a paixão vivida sob novas perspectivas. No cinema, pelo menos no caso de canções diegéticas, são os personagens que se reconhecem nessas músicas. No nosso caso, daremos foco na análise ao texto das letras e a função que desempenham de "falar" pelas personagens. Para Ney Carrasco (1993), a letra da canção é um importante fator que chama a atenção do espectador, pedindo que seja escutada. "O fato da canção possuir um texto poético, de associar a linguagem musical a palavras, faz com que a sua introdução no filme direcione para ela uma parcela muito maior da atenção" (Carrasco, 1993, p. 84)<sup>2</sup>. Como veremos em nossa análise, elas têm a capacidade de complexificar as personagens e auxiliar em sua construção, cedendo ao espectador informações como gostos e visões de mundo. Como conclui Kalinak,

As canções podem atrair uma atenção consciente do público mais efetivamente do que uma música de fundo e, assim, estabelecer significado mais rápido e eficientemente; as músicas têm acesso à língua, especificamente às letras, que podem ser um meio muito explícito de transmitir significado. (Kalinak, 2010, p. 87)

---

<sup>2</sup>A ênfase que estamos dando às letras das canções (à palavra cantada) faz lembrar que Chion demarcou a importância da presença do conteúdo linguístico ao dizer que, no cinema, tratamos com uma expressão áudio-visual (Chion, 1994). Ver, além do livro que citamos aqui, um artigo posterior no qual o termo está detalhado: (Chion, 2013).

O que queremos chamar a atenção neste artigo é o fato de que, no cinema brasileiro contemporâneo, há um conjunto de filmes cujas canções populares têm um papel importante na estruturação das narrativas, pedindo ao espectador que leve em consideração a carga semântica de suas letras durante a experiência fílmica. Que o cinema nacional sempre deu grande importância à canção popular (inclusive, dando preferência a ela em relação a temas orquestrados) não é novidade, porém há um conjunto de filmes em que estas têm um papel central nas narrativas, especialmente quando se trata de narrativas românticas. É o caso dos filmes *Paraíso Perdido* (2018), de Monique Gardenberg; *Todas as Canções de Amor* (2018), de Joana Mariani e *Música para Morrer de Amor* (2019), de Rafael Gomes.

No primeiro, acompanhamos o cotidiano de José (Erasmus Carlos) e sua família, composta por três filhos e dois netos. Entre encontros e desencontros, os observamos ouvir e cantar canções da MPB em um clube noturno intitulado *Paraíso Perdido* (2018). O lugar é palco de diversas apresentações musicais que homenageiam canções de artistas como Belchior, Roberto Carlos, Odair José e Reginaldo Rossi. Já em *Todas as Canções de Amor* (2018), um casal se muda para um apartamento e lá encontram uma fita cassete intitulada “Todas as canções de amor”, fita gravada por um casal que havia morado ali anteriormente. São as músicas desta fita que costuram a narrativa e permitem uma montagem que vai e volta no tempo, estabelecendo relações entre as personagens e tecendo comentários sobre seus relacionamentos amorosos. A trilha musical é variada em relação aos gêneros musicais e apresenta artistas como Caetano Veloso, O Terno e Gloria Gaynor. Por fim, em *Música para Morrer de Amor* (2019), diversas canções marcam o desenrolar de um triângulo amoroso composto por Isabela, recém abandonada pelo namorado, Ricardo, um fã da música brasileira e em busca de paixões, e Felipe, o personagem que nunca amou e chega na vida dos amigos Isabela e Ricardo para misturar os sentimentos de todos. O filme, além de ter uma trilha musical bastante vasta, conta com a participação de alguns artistas, que se apresentam em momentos da trama, como é o caso de Fafá de Belém, Tim Bernardes, Clarice Falcão e César Lacerda.

Importante ressaltar que, nos três filmes, grande parte das canções são brasileiras e quase todas soam de forma diegética, ou seja, são ouvidas, cantadas e/ou escolhidas pelos próprios personagens em cena, o que nos permite observar com mais precisão informações

acerca de suas personalidades. Além disso, eles compartilham com os espectadores seus gostos musicais. Sobre isso, Claudia Gorbman (2014) comenta que:

Mais notavelmente, a naturalização do uso de canções populares em filmes mudou completamente as formas como nos relacionamos com enredos e personagens de filmes. Os universos de [Quentin] Tarantino e [Martin] Scorsese e dos irmãos [Joel e Ethan] Coen e David Lynch, ou o personagem de Jack Black em *Alta Fidelidade* e muitos outros personagens que conhecemos através do seu gosto musical são exemplos de como os filmes estabelecem políticas de identidade e gosto através das formas particulares como os personagens se relacionam com as músicas (Gorbman, 2014, não paginado, tradução nossa).

Em outro texto, Gorbman (2012) disserta sobre o conceito de “canto amador”. Para a autora, ele define o ato de cantar (também diegético) produzido por personagens que não são, em dados filmes, profissionais do canto ou da música, mas que se encontram na situação - muitas vezes corriqueira, casual - de entoar uma canção. Gorbman (2012) se interessa em pensar sobre quais índices materiais de tal canto produzem, ao mesmo tempo, efeitos de realismo (imprecisões, desafinares, por exemplo) e nos engajam como espectadores (Gorbman, 2012). Os três filmes que analisaremos têm exemplos de tal forma de canto, embora em *Paraíso perdido* (2018), isso ocorra de modo mais central.

Como veremos adiante, além de ouvirem com atenção às canções e cantarem, os personagens nesses filmes travam discussões sobre as músicas, compartilhando com o espectador suas interpretações das letras, memórias afetivas construídas em torno da canção, preconceitos musicais e compartilhamento de emoções com o eu-lírico das músicas. Tudo isto, como apontado por Gorbman, molda a forma como o enredo se desenvolve: a canção fornece traços identitários de seus personagens.

Eva Illouz, em seu livro *Consuming the Romantic Utopia* (1997), revela que durante o século XX, consumiu-se de forma utópica a ideia do amor romântico, disseminado amplamente pela mídia (publicidade, cinema, livros, entre outros), em que um amor avassalador, sacrificado e intenso e a união em torno do casamento forneceria um futuro harmonioso, livre de problemas. Celestino Deleyto (2009) defende que na sociedade contemporânea há ainda um consumo desse amor romântico utópico, mas que ele entra em embate com “o medo moderno de compromisso” (Deleyto, 2009, p. 149). O ganho de independência das mulheres, o aumento da fluidez sexual, o questionamento da heteronormatividade, a crise da sociedade patriarcal e o

aumento do número de divórcios são alguns dos elementos que apontariam para uma crise do amor romântico, ainda que este siga fazendo parte do imaginário coletivo e ainda seja bastante consumido midiaticamente (Deleyto, 2009). Os três filmes vão apontar justamente esta contradição: o desejo por um amor tal qual o das canções e dos filmes, mas que já não se encaixa com os desejos por independência e fluidez da sociedade contemporânea. Além disso, veremos como os personagens conversam sobre o amor e as suas relações, em uma constante tentativa de negociação dos desejos. Isso vai ao encontro ao que Illouz (2011) chamará de “ontologia dos afetos”, configurando uma tendência contemporânea em que “sob a égide do modelo psicológico da “comunicação”, os afetos tornaram-se objetos a serem pensados, expressados, abordados em conversa, discutidos, negociados e justificados, tanto na empresa quanto na família” (Illouz, 2011, p. 25). A canção romântica torna-se um aporte desta comunicação para os personagens e “suas letras e seus sons ajudam a construir sentidos, a fazer os sujeitos pensarem suas identidades, a usarem seus elementos para repensarem sobre si constantemente, ligando seus espaços de intimidade (Giddens, 1993) àqueles narrados nas músicas” (Pereira, 2016, p. 156).

Adiante, analisaremos como essa representação do amor contemporâneo se dá nos três filmes, a partir das canções que neles soam, e a forma como os personagens se relacionam com essas escutas. De forma geral, as músicas analisadas são brasileiras e foram produzidas entre as décadas de 60 e 80. Entendendo a MPB como o gênero musical “guarda-chuva”<sup>3</sup> (Napolitano, 2010, p. 391) que aglutina as músicas dessas décadas, “consolidando este tipo de canção como uma espécie de “trilha sonora” da fase de abertura política do regime militar e da retomada das grandes mobilizações de massa contra a ditadura brasileira” (Napolitano, 2002, p. 09), consideraremos “canção romântica brasileira” aquelas músicas pertencentes à categoria musical MPB e que versam sobre as experiências de relacionamentos amorosos. Napolitano (2002) lembra que esta categoria influencia e é influenciada por tantas outras, fornecendo escutas que trazem traços de outros gêneros. Cientes da amplitude desta categoria musical, esperamos que esse gênero possa contemplar as escutas analisadas nas três narrativas, ainda que algumas delas apresentem traços e/ou possam ser consideradas de outros gêneros

---

<sup>3</sup>Talvez mais do que só características sonoras, o que possa vir a definir a MPB seja também a forma e contextos em que era consumida, já que ela “(...) tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda” (Napolitano, 2010, p. 389).

brasileiros, como o brega, o pop-rock, a bossa nova, o samba-canção, entre outros (nestes casos, deixaremos isso apontado). Talvez seja em *Música Para Morrer de Amor* (2019) que se escute canções mais contemporâneas, mas que, mesmo assim, poderiam ser consideradas como pertencentes à chamada “nova MPB”.<sup>4</sup>

### 1. Breve percurso histórico da canção no cinema

Desde o começo do cinema, a canção popular se atrelou à nova arte para auxiliá-la na estruturação de suas narrativas. O sempre comentado como suposto marco do início do cinema sonoro, em sua forma mais definitiva, *O Cantor de Jazz* (1927), já apresentava diversas canções interpretadas pelo personagem principal<sup>5</sup>. Na América Latina, muitos países consolidaram o cinema sonoro com filmes musicais que traziam relações próximas com a música popular, e, dentro desse escopo, com as canções sobre amor romântico, como é o caso do Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, México, Cuba. São exemplos argentinos *Tango* (1931), *Ídolos de la Radio* (1934), *Los Tres Berretines* (1933) e, na sequência, os filmes estrelados por Carlos Gardel, já nos EUA (como também aconteceria com Carmem Miranda). Como exemplo chileno, temos em 1929, *Canción de Amor* e do Uruguai, *Radio Candelario*, de 1938. O caso mexicano traz uma aproximação fundamental entre bolero e cinema, como no caso de um dos primeiros êxitos sonoros: *Santa* (1931), um forte exemplo de intermedialidade, uma vez que tem como origem a literatura naturalista mexicana, e, na adaptação para o cinema, a presença diegética da canção que dá nome ao filme. Em Cuba, a relação entre rumba e início do cinema sonoro em sua forma mais definitiva é evidente em *El Origen de la Rumba*, de 1938, *Cancionero Cubano*, de 1939 e *Siboney*, do mesmo ano (Costa, 2008. p. 127-131).

---

<sup>4</sup>Em meados dos anos 2000, foi-se cunhada esta expressão pela crítica especializada para se referir às músicas e artistas contemporâneos que apesar de apresentarem sonoridades próximas à MPB, estão inseridos em novas lógicas de consumo, produção e mercado (Gonçalves, 2014).

<sup>5</sup>“*Mother of Mine*”, “*I Still Have You*”; “*Toot, Toot, Tootsie (Goo' Bye)*” e “*Blue Skies*” são algumas das canções que ficaram marcadas na voz do ator e cantor Al Jolson. Cabe lembrar que pesquisadores como Alan Williams já contribuíram para a desconstrução de um mito de primazia relacionada à *O Cantor de Jazz*. Ao fazer a pergunta retórica “por que *O Cantor de Jazz*?”, Williams lembra, entre outros fatores, que a produtora, a Warner Brothers, já realizava filmes com a mesma tecnologia de sincronização por discos, o Vitaphone, desde o ano anterior. Fato também é que, a união de um roteiro que continha canções com a performance de Al Jolson, estrela da indústria fonográfica, agora com voz e imagem nas telas, leva o filme a ter mais sucesso que os anteriores (Williams, 1992, p. 129).

Mesmo na era do dito cinema silencioso, ou mudo, com todas as reformulações recentes que relativizam a própria ideia de tal periodização, a canção popular marcava presença: segundo Hubbert (2013), músicas pré-existentes acompanhavam os primeiros filmes nos Estados Unidos e gêneros fílmicos mais informativos eram exibidos, via de regra, junto a músicas populares (Hubbert, 2013, p. 291). Kalinak (2010) confirma que diversos outros países passaram por processos semelhantes de acompanhamento musical: na Índia, por exemplo, os primeiros experimentos cinematográficos eram ou acompanhados por músicas populares ocidentais - quando os filmes eram estrangeiros - ou por *ragas* e canções regionais para filmes locais (Kalinak, 2010, p. 37). Na França, temos o caso marcante das produções dirigidas por Alice Guy-Blaché, nome fundamental como precursora de presença feminina na posição de diretora, e suas *phonoscènes*. Produzidos na Gaumont, majoritariamente entre 1904 e 1907, trata-se de canções filmadas, curtas-metragens. O disco era gravado primeiro e, na sequência, como até hoje são produzidos videoclipes, cantando para a câmera, o ator tentava fazer o sincronismo labial. Dentre inúmeros exemplos, podemos destacar *Five O'clock Tea* e *Le Vrai Jiu-jitsu*, ambos de 1905.<sup>6</sup>

Assim como no contexto internacional, também no Brasil a relação entre música popular e cinema se estabeleceu desde o começo. No início do século XX, era bastante comum que os filmes apresentassem algum acompanhamento musical, seja dentro ou fora das salas de projeção. Como lembra Márcia Carvalho (2009), “Muitos músicos e compositores populares brasileiros, desde Ernesto Nazaré, passando por Pixinguinha, até Ary Barroso tocaram nas salas escuras de projeção ou sobre os pequenos tablados das salas de espera dos cinemas” (Carvalho, 2009, p. 43). Além disso, ainda segundo a autora, os primeiros experimentos cinematográficos do país costumavam documentar “danças, bailes e festas, com batucadas e capoeiras, terreiros de samba e desfiles de carnaval” (idem, p. 44). Um interessante exemplo em relação às primeiras tentativas de sincronização entre imagem e som foram os chamados “filmes cantantes”, que duraram até 1912. Neles, atores e cantores se posicionavam atrás da tela de exibição e dublavam as cenas em que apareciam, cantando o que supostamente se ouviria em cena. Como relatam Fernando Morais da Costa (2008) e Eduardo Morettin (2009), filmes como *A Viúva Alegre* (1909), na versão de William Auler e *Paz e Amor*, do mesmo

---

<sup>6</sup>Ver em Suzuki (2016).

produtor e exibidor, no ano seguinte, obtiveram absoluto sucesso de bilheteria, como comprovam os jornais da época (Costa, 2008, p. 52-61), e se estabeleceram como produções de “enorme apelo popular” devido a relação central com a música, mas também com o teatro de revista, e mesmo com o circo (Morettin, 2009, p. 151).

Porém, é a partir do cinema sonoro que as canções populares passam a ser temas musicais memoráveis. A *Cinédia*, produtora cinematográfica brasileira, fundada por Adhemar Gonzaga e sediada no Rio de Janeiro, ficou nacionalmente famosa por desenvolver, a partir de 1930, uma série de filmes com as estrelas do rádio, com destaque para Carmem Miranda, em produções conhecidas como *musicarnavalescas*. São exemplos da relação entre cinema, carnaval e samba os conhecidos *A Voz do Carnaval* (1933), *Alô Alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935) e, principalmente, *Alô Alô Carnaval* (1936).

Mais tarde, a *Atlântida*, companhia cinematográfica fundada em 1941 por Moacyr Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo, foi a responsável pela popularização do gênero chanchada, filmes recheados de marchinhas de carnaval, que davam o tom de uma festa improvisada aos filmes da companhia.<sup>7</sup>

Nos melodramas e comédias românticas, sejam eles nacionais ou internacionais, a canção popular sempre foi também uma forte aposta para embalar o amor de diversos casais de protagonistas. No Estados Unidos, “*As Time Goes By*” de *Casablanca* (1942), “*Cheek to Cheek*” de *O Picolino* (1935) e “*The Way You Look Tonight*” de *Ritmo Louco* (1936) são alguns exemplos do cinema clássico sonoro, dentre muitos que poderíamos citar, com uso marcante de canções populares para o tema musical de pares amorosos. No Brasil, movimento semelhante acontece ao longo da história do cinema nacional, embora no cinema contemporâneo essa tendência seja mais marcante, em filmes como *Bossa Nova* (2000), *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) e o documentário *As Canções* (2011), em que, neste último, boa parte dos entrevistados conta a Eduardo Coutinho a importância de certas músicas em seus relacionamentos amorosos.

## 2. O amor romântico em *Paraíso Perdido*

---

<sup>7</sup>Ver em Vieira(1987).

Como dito anteriormente, o filme de Monique Gardenberg passa-se quase todo no clube noturno *Paraíso Perdido*, que dá nome ao filme. Lá, José (Erasmus Carlos) e sua família administram e se apresentam, em uma narrativa em que as canções são cantadas e/ou ouvidas quase sempre em suas totalidades.

É interessante pensar, inclusive, como tal filme contemporâneo não deixa de se inserir em uma longa tradição, dada a centralidade do clube como local das performances, que remonta ao *backstage musical*, como ocorre, por exemplo, nos filmes da década de 1930 dirigidos por Busby Berkeley: *Footlight Parade* (1933), *Dames* (1934), *Gold Diggers of 1933*, entre tantos outros, onde o palco como lugar da ação justifica a canção diegética. No Brasil, como em toda América Latina, há inúmeros exemplos de tal situação: a ver, por exemplo, os momentos de performance no palco nas produções da já citada Atlântida (como em *Aviso aos navegantes*, de 1950 e em *O homem do Sputnik*, de 1959) e nos também mencionados filmes estrelados por Carlos Gardel na década de 1930. Na relação que estamos estabelecendo, o palco do teatro se reapresenta, em *Paraíso perdido*, como o espaço do clube, do karaokê.

O filme é uma grande homenagem à música brasileira, desde a escolha dos atores (Erasmus Carlos, Seu Jorge e Jaloo, cantores famosos, interpretam personagens protagonistas na trama) até os diálogos, em que os personagens conversam recorrentemente sobre seus gostos musicais. No entanto, talvez pelo fato de grande parte das músicas terem suas letras um alto teor romântico e melodramático e serem apresentadas no palco pelos próprios personagens (como se estivessem se declarado à pessoa amada), *Paraíso Perdido* também opte por uma atmosfera melodramática, repetindo signos do amor romântico em sua narrativa.

A trama, que muito se assemelha às novelas brasileiras, é construída em um roteiro cheio de reviravoltas e revelações de segredos, desenhando amores impossíveis e intensos. Como nos lembra Mariana Baltar (2019), o melodrama no cinema é composto por elementos como o excesso, a obviedade, a mobilização sentimental que leva às lágrimas e a exacerbação dramática. Todas estas características estão presentes no filme de Gardenberg: as músicas não só contribuem para a construção de uma atmosfera melodramática, como tornam-se elementos de excesso, onde as letras convergem para o mesmo centro da ação, reafirmando e confirmando os sentimentos das personagens. Não é de se espantar que todos os personagens se apaixonam um pelo outro ao som de músicas cantadas nas apresentações da boate. Para

confirmar isso, analisaremos duas cenas de um dos pares amorosos do filme, formado por Ângelo (Júlio Andrade) e Nádía (Malu Galli).

Na primeira cena, Ângelo, que é filho de José e também um dos administradores e cantores da boate, está sozinho em seu camarim, antes de se apresentar. Olha para a foto de Nádía em seu espelho. Ela, que foi sua namorada de anos atrás e também cantora, teria desaparecido sem explicações, abandonando Ângelo. O homem, desde então, não consegue envolver-se com mais ninguém, reiterando o caráter de unicidade do “verdadeiro” amor romântico. A cena inicia-se com a música “Minhas Coisas” (1970), de Odair José, que apresenta uma sonoridade que já se aproxima do que viria a ser considerado brega na década seguinte. Ela soa desde um tocador de vinil, ou seja, provavelmente foi colocada em cena pelo próprio personagem. A atuação de Júlio Andrade é excessiva, no sentido de que todos os gestos do ator parecem demonstrar o sentimentalismo do personagem, ativado por aquela escuta. Ângelo toma um gole de um Whisky, como se preparando para conseguir ouvir aquela música, se encara no espelho com um semblante pesado e abre os dois braços, entregando seu corpo para a emoção que virá. Canta, junto a Odair José, os seguintes versos da música: *As minhas coisas de repente estão tristes/Compreenderam que não existe nada mais entre nós/Meu violão caiu de cima do armário*, em um bom exemplo do que Gorbman (2012) chamou de “canto amador”. Engasgado e prestes a chorar, cessa de cantar para xingar o artista, apontando raivosamente para o tocador de vinil: “Odair, seu corno!”. Tenta voltar a cantar junto a Odair o seguinte verso, mas só consegue cantar a parte final “(...) *dando adeus a minha voz*”, até calar-se emocionado e esbravejar “Seu filho da puta”.

Aqui, a questão do excesso melodramático não poderia estar mais clara: a música, em seu texto poético, disserta sobre um amor que se foi, deixando o ser amado para trás, sem voz. O fato de Ângelo perder a voz justamente neste verso, anuncia que aquela música está em consonância com os sentimentos do personagem. Pressionando as duas mãos sobre o móvel do camarim, segura-se do abalo causado pela escuta, e se encara no espelho com um sorriso melancólico, ainda cantando junto a Odair José: “*Se eu soubesse que eu iria lhe perder/Não teria acostumado minhas coisas com você*”. A voz de Odair José cessa para dar espaço ao instrumental da música, que repete uma frase melódica crescente até atingir o ápice - e é nessa hora que surge Nádía, entrando pela porta refletida no espelho. Por ter cerca de 20 anos e estar exatamente vestida como na foto, entendemos que é uma aparição, evocada por aquela música:

é como se a memória afetiva em torno da música se materializasse. Como afirma Tia Denora (2004), “boa parte dos poderes afetivos da música vem de sua co-presença com outros elementos - pessoas, eventos, cenas. Em alguns casos, o poder semiótico da música - aqui, sua capacidade emblemática - vem de sua presença condicional; ela simplesmente estava “lá no momento” (Denora, 2004, p. 66). Quando Nádia aparece em cena, entendemos que aquela música fez parte da história do casal; a lembrança é tão forte que passa a se confundir com a realidade. Ângelo diz que Nádia demorou a chegar naquele dia, revelando que aquele é um ritual diário. Quando a música encerra, Nádia desaparece: ela só resiste à duração da música.

Como dito, a música atua como este elemento excessivo do melodrama, não deixando espaço para dúvidas: a canção, unida à ação da cena, didatiza os sentimentos do personagem. Tanto a música quanto as ações do personagem estão de acordo com as facetas do amor romântico, como a sua intensidade, os obstáculos, as transformações irreversíveis, a falta de domínio do sentimento e, principalmente, o fato de que ele “rompe com a continuidade espaço-temporal da vida cotidiana, construindo um outro espaço(...)” (Amaral, 2018, p. 70). Isto não poderia estar mais claro nesta cena: o amor romântico entre Ângelo e Nádia, homenageado pela música, traz para a realidade um espaço onírico, confundindo sonho e vida real. O corte seco, acompanhado pelo fim da música, sugere o abismo emocional que há entre estes dois espaços, o do amor romântico e o da solidão.

Ao fim do filme, Nádia (que foi atingida por uma surdez e agorafobia, e que mantém o prazer da fruição musical ao encostar seu corpo na caixa de som, sentindo assim as vibrações da música que toca) consegue ir até o *Paraíso Perdido* a pedido de seu filho, e, ao ver Ângelo cantar no palco, reconhece-o. Enquanto ele canta “Entre o Sonho e o Som” (1974), de Belchior, Nádia cai no choro, emocionada. Os primeiros versos cantados por Ângelo são interessantes, pois expõem os sentimentos do personagem (“*Eu estou muito cansado/Do peso da minha cabeça/Desses dez anos passados, presentes/Vividos entre o sonho e o som*”) e apontam para um pesar em relação ao ritmo da passagem da vida e uma nostalgia por um tempo perdido. Ele, que vive entre o sonho e o som - afinal, as músicas são seus portais do tempo para retomar a um passado com Nádia - agora reencontra sua amada no plano real e não mais no onírico. A música, que sempre os uniu, faz seu último favor ao casal apaixonado.

### 3. A crise do amor romântico em *Todas as Canções de Amor* e *Música Para Morrer de Amor*

Se em *Paraíso Perdido* (2018) a narrativa do amor romântico se mantém, sendo pouco questionada (apesar da importante presença da personagem não-binária Ima), em *Todas as Canções de Amor*(2018) e *Música Para Morrer de Amor*(2019) já é possível notar a crise do amor romântico frente aos dilemas da sociedade contemporânea. Deleyto (2009), ao apontar as novas perspectivas das narrativas amorosas no cinema, destaca:

(...) a predominância do ponto de vista feminino em questões íntimas, a crescente preferência da amizade em relação ao amor, especialmente entre as protagonistas femininas, a emergente visibilidade do amor lésbico e gay, a presença de formas não-convencionais de desejo heterossexual e o uso de uma retórica realista na representação heterossexual (Deleyto, 2009, p. 152-153, tradução nossa).

Todas essas questões apontadas pelo autor podem ser notadas nos dois filmes, com destaque para a visibilidade do amor lésbico e gay e a preferência da amizade ao invés do amor, em *Música Para Morrer de Amor* (2019), e o ponto de vista feminino sobre as questões amorosas e uma representação heterossexual mais realista, em *Todas as Canções de Amor*(2018).

Em relação ao primeiro, desde a primeira cena, o amor romântico é questionado. Os amigos Isabela (Mayara Constantino) e Ricardo (Victor Mendes) estão sentados no palco de um teatro. Isabela diz que se Julieta, da obra de Shakespeare, não tivesse morrido, seguiria sendo ingênua e romântica. Ricardo reflete e diz: “Certas pessoas jamais teriam se apaixonado se não tivessem ouvido falar do amor”, famosa frase de François de La Rochefoucauld. Apesar de parecerem cientes da utopia do amor romântico, os personagens cairão nas armadilhas dele ao longo da narrativa, principalmente por influência de músicas e filmes que consomem. Um personagem catalisador da movimentação amorosa da trama é Felipe (Caio Horowicz), o novo colega de trabalho de Ricardo. Ricardo logo se apaixona por ele, mas este se apaixona por Isabela.

Em uma sequência, Ricardo e Felipe saem juntos pela primeira vez. Após um dia de embriaguez e música, Ricardo diz que sua frase de canção favorita é “Futuros amantes quiçá se amarão, sem saber, com o amor que eu um dia deixei para você”, da música “Futuros Amantes”

(1993), de Chico Buarque. Felipe, então, diz que sua frase favorita é “O nosso amor a gente inventa pra se distrair e quando acaba a gente pensa que ele nunca existiu”, da música “O Nosso Amor a Gente Inventa” (1987), de Cazuza. Apesar de compartilharem um gosto fílmico e musical similar, ao escolherem essas frases como suas favoritas, já notamos um descompasso entre os dois: se Ricardo revela uma veia romântica e uma visão poética do amor, posicionamento também tão caro à obra de Chico Buarque, autor e cantor da música, Felipe se resguarda das armadilhas do amor romântico com o rock questionador de Cazuza, que acusa o amor de ser uma invenção.

Mais à frente, Felipe, após ver fotos de Isabela no *Instagram* de Ricardo, inscreve-se na turma de ballet da jovem e, quase que imediatamente, se apaixona por ela. Isabela, que foi recém abandonada pelo ex-namorado (a sequência que resume o relacionamento dos dois é acompanhada pela canção “Nada Além”, de Orlando Silva, que fala sobre um amor mentiroso e ilusório, traçando comentários óbvios sobre a relação dos personagens), não corresponde às investidas do rapaz.

Isto muda em uma interessante sequência de montagem em paralelo. De um lado, vemos cenas de Felipe e Ricardo em uma boate, onde ambos se embebedam. Paralelo a isso, vemos Felipe e Isabela, juntos, na casa da garota. A escolha do diretor por uma montagem em paralelo é acertada, já que demonstra os sentimentos conflitantes de Felipe em relação aos dois amigos e sua dificuldade de escolher um lado, posicionando-se ao meio. Na cena da boate, ouvimos diegeticamente o pop-rock “Me Adora” (2009), de Pitty. Enquanto Felipe observa, enciumado, Ricardo paquerar outro rapaz, ouvimos Pitty cantar os versos “*Não sei mais o que eu tenho que fazer/Pra você admitir/Que você me adora/Que me acha foda/Não espere eu ir embora pra perceber*”. É como se o eu-lírico da canção assumisse a voz de Ricardo, impaciente com a falta de sinais mais claros por parte de Felipe. Este, bêbado, chega a admitir para o amigo que está mesmo com ciúmes. Por outro lado, paralelo a isso, Felipe pega um violão na casa de Isabela e, em um canto amador, escolhe uma música de cunho romântico, apesar de sua, até então, clara oposição ao amor romântico. A canção é “Ela” (2017), de Tim Bernardes, uma importante voz da chamada nova MPB brasileira. A melodia melancólica da canção, sonoramente composta apenas por voz e violão, por si só já cria um clima intimista. O personagem se expressa a partir da letra de Tim Bernardes, em acordo com a afirmação de Heather Laing (2000) de que “cantar apela à qualidade da voz como a forma mais direta e não

mediada de expressão pessoal” (Laing, 2000, p. 10, tradução nossa). Felipe entoava os versos “Quando acorda olha para o lado/Se veste bonita pra ninguém/Chora escondida no banheiro/Pras amigas finge que está bem/Mas eu vejo/Eu vejo/Acha que precisa ser durona/Não dá espaço para a dor passar/Tem um grito preso na garganta/Que não está deixando ela falar/Mas eu ouço/Eu ouço”. Ao colocar em sua voz o texto poético da canção, o personagem apela para uma característica essencial do amor romântico: o espaço amoroso como sendo único ao casal e que passa despercebido pelos outros. Utilizando a letra da música, ele confessa a Isabela que só ele consegue enxergar a dor pela qual ela está passando e, ao fim da música, se beijam. É por meio da canção que os dois personagens se comunicam e negociam seus sentimentos um pelo outro, tecendo um acordo silencioso (apesar de musical) pelo início da relação.

O desejo por um amor romântico de Ricardo por Felipe e de Felipe por Isabela entra em crise quando a vida dupla de Felipe é descoberta pelos amigos. Neste momento do filme, há uma bela sequência em que Felipe embebeda-se sozinho em uma boate, Ricardo beija e transa com diferentes homens e Isabela vaga sozinha pela cidade, após um último desencontro com Felipe. A canção “Três da Madrugada” (2010), entoada na voz desalentada de Gal Costa, acompanha a solidão e a tristeza dos três personagens, por meio de uma letra que explicita o sentimento de abandono de uma cidade na madrugada. Ao fim do filme, os três se reencontram e percebem que manter uma amizade entre eles é mais seguro do que investir em um conturbado triângulo amoroso, reafirmando a característica apontada por Deleyto (2009) das narrativas românticas contemporâneas em que amizade é preferida ao relacionamento amoroso. Depois de tantos desentendimentos, na última cena, eles ensaiam uma peça de teatro sobre a vida deles, ao som de “Como Dois e Dois” (1971), de Roberto Carlos. E, ali, tudo parece certo, “como dois e dois são cinco”.

Já em *Todas as Canções de Amor* (2018), a descrença no amor romântico se dá a partir da crise no matrimônio dos dois casais protagonistas, principalmente pelo o que Eva Illouz (2011) chama de “ontologia dos afetos”. Segundo a autora, a sociedade contemporânea, influenciada pelo movimento feminista e pela ascensão do aconselhamento terapêutico, tende a dar nomes aos afetos e a discuti-los, com o intuito de negociar os sentimentos nas relações pessoais. Segundo ela, “o que tornava a experiência de intimidade uma questão psicológica e política era o fato de ela estipular que os parceiros deviam relacionar-se de modo igualitário” (Illouz, 2011,

p. 20), em que as mulheres passam a externar suas frustrações e os homens são incentivados a racionalizar seus sentimentos. Como veremos, a sensação de desequilíbrio de poder nos dois casais protagonistas é o cerne dos problemas matrimoniais enfrentados. O filme que, como dito, une especialmente dois casais via uma fita cassete com diversas músicas de amor, cria uma narrativa que se inicia com a utopia do amor romântico, passa pelo desencantamento da vida matrimonial e termina com uma reflexão sobre o amor nos tempos atuais. As canções populares, muito bem escolhidas pela diretora musical (e famosa cantora) Maria Gadú, vão demarcar sonoramente cada um desses momentos da trama.

A primeira cena do longa mostra o casal Ana (Marina Ruy Barbosa) e Chico (Bruno Gagliasso) chegando ao apartamento novo deles, ao som de *Eu Sei que Vou te Amar*, canção de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, que soa de forma extradiegética na voz de Maria Gadú. Pertencente ao gênero Bossa Nova, a canção é uma das mais famosas do país, conhecida internacionalmente. Sua letra enaltece o amor romântico, valorizando uma de suas características mais questionadas atualmente: sua infinitude. Enquanto Maria Gadú canta os versos “*Eu sei que vou te amar/Por toda minha vida eu vou te amar/A cada despedida eu vou te amar/Desesperadamente/Eu sei que vou te amar/E cada verso meu/Será pra te dizer/Que eu sei que vou te amar/Por toda minha vida*”, Chico carrega Ana para dentro do imóvel, onde se beijam e se abraçam. Mais à frente, Chico irá confessar que quando casamos, nunca pensamos que a relação pode acabar. Ele tem razão: no início da narrativa, o casal está bastante entusiasmado com a nova vida a dois e parecem, de fato, crer no amor eterno homenageado na canção. Em algumas cenas adiante, Ana encontra um toque-fitas junto a uma fita cassete intitulada “*Todas as Canções de Amor*”, feita por Clarisse para Daniel, casal que provavelmente teria morado ali antes. Ana empolga-se com o achado, ainda que Chico não se interesse muito.

Esse segundo casal já superou a utopia do amor romântico e, notando que as discussões travadas entre eles não chegam a conclusão alguma, decidem se separar. Illouz (2011) aponta que muitos casais, atualmente, se esforçam para “libertar as relações íntimas da longa sombra do poder e da assimetria” (Illouz, 2011, p. 21) e é justamente isso que Clarisse tenta fazer, mas não consegue. Em certa cena, ela coloca para tocar a música “*Sonhos*” (1982), de Caetano Veloso. Ao aproximar-se da mesa onde está Daniel, iniciam uma discussão. Ela reclama que nunca entendeu as fitas que ele gravava para ela, o que o irrita. Ao fundo, Caetano canta uma letra exatamente sobre um amor assimétrico: “*Quando o meu mundo era mais*

*mundo/E todo mundo admitia/Uma mudança muito estranha/Mais pureza, mais carinho, mais calma, mais alegria/No meu jeito de me dar/Quando a canção se fez mais clara e mais sentida/Quando a poesia realmente fez folia em minha vida/Você veio me falar dessa paixão inesperada/Por outra pessoa/Mas não tem revolta, não/Eu só quero que você se encontre/Ter saudade até que é bom/É melhor que caminhar vazio/A esperança é um dom/Que eu tenho em mim". A própria canção denuncia em si a utopia do amor romântico, em que no começo tudo parece maravilhoso e especial, mas aos poucos os jogos de poder da relação vão se estabelecendo e, em alguns casos, é preciso admitir a finitude do amor. Clarisse conclui a discussão com uma frase interessante: "Então escuta a fita. Quem sabe ouvindo a música ao invés de ouvir a minha voz, você entende o que eu tô querendo falar para você". Como foi a própria Clarisse quem colocou a música de Caetano Veloso em cena, entendemos o seu intuito de usar a letra da canção para se expressar, ou seja, por meio de "Sonhos", Clarisse tenta comunicar que irá seguir sozinha, mas que deseja o melhor para Daniel.*

O outro casal, formado por Ana e Chico, também começa a se desentender. Chico desconfia que Ana está usando a fita de Clarisse para lhe passar algum tipo de recado, o que ela nega. Então, Chico acusa Ana de nunca dizer que o ama, iniciando uma longa discussão em que ela termina admitindo não saber falar a frase "eu te amo" e que só falaria para fazê-lo feliz, frustrando o marido. Enquanto isso, Daniel confessa que sempre quis ter um filho, mas por não acreditar que Clarisse seria uma boa mãe, desistiu - afinal, ela não consegue nem cuidar de um cacto. Ela se revolta e diz que o cacto morreu por excesso de água. "Eu sou assim: eu transbordo, eu exagero", confessa ela. Estas situações ilustram uma crença apontada por Illouz (2011) de que: "A ideologia da linguagem da modernidade residiria, portanto, nessa convicção especial do poder da linguagem para ajudar a compreender e controlar nosso meio social e afetivo" (Illouz, 2011, p. 26). No entanto, nas duas cenas, a linguagem torna-se, para os casais, um instrumento bélico, em que todos saem feridos. O equilíbrio dos afetos parece impossível e, como confirmará os versos da música "Não Sei Dançar", de Marina Lima (que tocará adiante) adaptar-se ao outro não é fácil: "Se você quiser eu/Eu posso tentar/Mas eu não sei dançar/Tão devagar/Pra te acompanhar".

O filme termina fornecendo uma reflexão sobre o amor duradouro. Em uma das cenas finais, Ana e Chico vão ao show de Gilberto Gil. Em paralelo, Clarisse vai ao show de Daniel. Tanto Daniel quanto Gil cantam a música "Drão". Os versos da canção "*Drão, o amor da gente é*

*como um grão/Uma semente de ilusão/Tem que morrer pra germinar plantar n'algum lugar/Ressuscitar no chão nossa semeadura” e “Quem poderá fazer aquele amor morrer/Se o amor é como um grão?/Morre e nasce trigo/Vive e morre pão” sugerem que o amor é um exercício de paciência e transformação, em que há de saber adaptar-se às suas constantes novas nuances. Ana, abraçada a Chico, diz finalmente que o ama. Clarisse encara Daniel, com lágrimas nos olhos. O que a cena parece querer dizer, junto à música, é que um casal seguirá se amando juntos e, o outro, se amará à distância. Isto confirma-se quando Clarisse e Daniel fazem sexo pela última vez. Ao fundo, Rita Lee canta “Menino Bonito” e a ouvimos dizer os versos que poderiam sair da boca de Clarisse: “Seu olhar é simplesmente lindo/Mas também não diz mais nada, yeah/Menino bonito/E então, quero olhar você/Depois ir embora/Sem dizer o porquê/Eu sou cigana”.*

### Considerações finais

O objetivo deste artigo foi o de analisar como o uso das canções populares em filmes brasileiros contemporâneos com narrativas românticas dá a ver a relação dos personagens com a crença no amor romântico. O amor romântico surge como desdobramento do amor cortês, no século XIV, mas até hoje é amplamente divulgado e enaltecido pela cultura midiática, que demarca culturalmente certas formas de comportamento. Na sociedade contemporânea, no entanto, as regras desse amor entram em conflito com alguns aspectos, como a fluidez sexual e amorosa, a “ontologia dos afetos”, o feminismo, a consolidação dos movimentos LGBTQIA+, o questionamento da sociedade patriarcal, entre outros. Essa crise é pontuada musicalmente nos três filmes analisados.

Havíamos comentado esta tendência no cinema brasileiro contemporâneo, de filmes cujas canções populares têm papel importante na construção narrativa, reorganizando os rumos da trama. Nos três filmes analisados, o número de canções pré-existentes é bastante alto: *Paraíso Perdido* tem 15 canções pré-existentes; *Todas as Canções de Amor*, 24 canções; e *Música Para Morrer de Amor*, 32. Com raras exceções, praticamente todas são brasileiras e pertencentes ao gênero MPB, configurando uma homenagem à música popular brasileira. Ainda em relação a esta homenagem ao cenário musical do país, importante ressaltar que em todos há apresentações musicais de importantes nomes da música brasileira, que cantam em

cena. A título de exemplificação, temos, entre vários outros, Erasmo Carlos em *Paraíso Perdido*, Gilberto Gil em *Todas as Canções de Amor* e Fafá de Belém em *Música Para Morrer de Amor*. Além disso, a maioria das músicas é ouvida em cena por mais de um minuto (o que chama a atenção para si) e são diegéticas, ou seja, colocadas e ouvidas/cantadas em cena pelas próprias personagens, fato que, como vimos, permite ao espectador inferir os gostos musicais delas e, por consequência, traços de suas personalidades.

Essa interessante construção narrativo-musical se deve, em parte, aos nomes creditados como direção musical dos filmes: Zeca Baleiro em *Paraíso Perdido*, Marcus Preto em *Música Para Morrer de Amor* e Maria Gadú em *Todas as Canções de Amor*. Essas escolhas das canções auxiliam na definição estética e estilística do filme, além de criarem atmosferas específicas. Em *Paraíso Perdido*, as músicas auxiliam na criação de uma atmosfera melodramática, com aspectos *camp*. Em *Todas as Canções de Amor*, cuja narrativa vai e volta no tempo, as músicas dos anos 80/90 evocam uma atmosfera nostálgica, com destaque para o uso das fitas cassetes. Já em *Música Para Morrer de Amor*, a mistura de temas da MPB clássicos com canções atuais, dá ao filme um caráter pós-moderno, aproximando-o de seu público-alvo: os jovens da geração Z.

O cinema brasileiro, como discutido, sempre contou com a canção popular para compor suas histórias, seja nos filmes *musicarnavalescos*, nas chanchadas, no cinema marginal ou no cinema novo. O que frisamos aqui é que esses três filmes configuram uma tendência desta relação no cinema contemporâneo, com filmes de roteiros musicados, cujas canções são centrais no desenrolar da narrativa – nós três filmes, as personagens conversam sobre as músicas que escutam, o que nos leva a inferir que algumas delas já estavam demarcadas no roteiro. Interessante notar que a palavra “canções” e palavra “música” estão presentes no próprio título de dois dos filmes, admitindo esta estruturação musical das tramas. A este conjunto de filmes, podemos adicionar outras obras, como *Faroeste Caboclo* (2013) e *Eduardo e Mônica* (2020) - ambos baseados em músicas da banda Legião Urbana – e *Aquarius* (2016), cuja personagem principal é uma crítica de música.

Por fim, em relação a esses filmes, o uso das letras das canções como sub-roteiro dos filmes é marcante. O texto poético das músicas exprime pensamentos e opiniões pelos personagens, em que estes se calam para deixar a música falar. É, por isso, que nossa análise se centralizou nas letras das músicas, por entender que elas externalizam os desejos inerentes destes personagens. Pelo fato de grande parte delas terem um conteúdo romântico, notamos

como o amor romântico é tratado nas narrativas, sendo ratificado em *Paraíso Perdido* e questionado em *Música Para Morrer de Amor* e *Todas as Canções de Amor*. As personagens, ao identificarem-se com as canções, ou adicionam novas camadas de intensidade às suas relações amorosas (procurando dar-lhes novos sentidos que não necessariamente estão ali) ou frustram-se pelo fato de que elas acusam os amores vividos de “não-tão-romântico-assim”.

### Referências bibliográficas

- AMARAL, Carolina. *O espaço-tempo da comédia romântica*. Tese de Doutorado. Orientador: Maurício de Bragança e Coorientador: Celestino Deleyto. UFF, Niterói, 2018.
- BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa. O melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: EDUFF, 2019.
- CARRASCO, Ney. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. 1993. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.
- CARVALHO, Márcia. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. Tese de doutorado. Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP, 2009
- CHION, Michel. *Audio-vision: SoundonScreen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. The Audio-Logo-Visual and the Sound of Languages in Recent Film. In: GORBMAN, Claudia. RICHARDSON, John, VERNALLIS, Carol. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford University Press, 2013.
- COSTA, Fernando Moraes da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- DELEYTO, Celestino. *The secret life of romantic comedy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2009.
- DENORA, Tia. *Music in everydaylife*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- GONÇALVES, Susana Maria Dias. *Nova MPB no centro do mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife: 2014.
- GORBMAN, Claudia. O canto amador. In: COSTA, Fernando Moraes, SÀ, Simone Pereira. *Som + Imagem*. Rio de Janeiro: & Letras, 2012, p. 23-41
- GORBMAN, Claudia. “Professor Emeritus” [website]. University of Washington Tacoma, 2014. Disponível em: <https://directory.tacoma.uw.edu/employee/gorbman>. Acesso em: 3 abr. 2019.
- HUBBERT, Julie. “The compilation soundtrack from the 1960s to the present”. In: NEUMEYER, David. (org.). *The Oxford Handbook of film music*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 291-318.

ILOUZ, Eva. *O amor nos tempos do capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ILOUZ, Eva. *Consuming the romantic utopia*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

KALINAK, Kathryn. *Film music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

LAING, Heather. Emotion by Numbers: Music, Song and the Musical. In: MARSHALL, Bill (org.). *Musicals: Hollywood and Beyond*. Portland: Intellect, 2000.

MORETTIN, Eduardo. Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música. *Significação*. São Paulo: USP, 2009, n. 31. p. 149-163.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Cidade do México, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, nº 24 (69), 2010, p. 389-402.

PEREIRA, Simone Luci. “¿Qué bolero?” – Questões sobre narrativas, escutas, migrações, identidades. In: TUPINAMBÀ DE ULHÔA, Martha, PEREIRA, Simone Luci (org.). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016, p. 145-169.

PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In: TUPINAMBÀ DE ULHÔA, Martha, PEREIRA, Simone Luci (org.). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016, p. 25-46.

SEMÁN, Pablo. Prefácio: Mediaciones y habilitaciones en la interpretación del género musical romântico. In: TUPINAMBÀ DE ULHÔA, Martha, PEREIRA, Simone Luci (org.). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016, p. 07-18

SPATARO, Carolina. “Esacanción cuenta mi historia de amor: mujeres, música romântica y procesamiento social de las emociones”. In: TUPINAMBÀ DE ULHÔA, Martha, PEREIRA, Simone Luci (org.). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016, p. 71-94.

SUZUKI, Camila Manami. *A Representação da Mulher na Obra de Alice Guy-Blaché*. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói: 2016.

ULHÔA, Martha. Ele canta lindamente as dores e os amores: Gestualidade musical nas canções de Roberto Carlos. In: TUPINAMBÀ DE ULHÔA, Martha, PEREIRA, Simone Luci (org.). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016, p. 119-143

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

WILLIAMS, Alan. Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema. In: ALTMAN, Rick (org.). *Sound Theory, Sound Practice*. New York/London: Routledge, 1992, p. 126-137.

**Breno Alvarenga**

Universidade Federal Fluminense – UFF

Doutorando em Cinema pela UFF, onde estuda a relação entre som e memória no cinema, mestre em Comunicação pela UFPE (2020) e graduado em Comunicação pela UFMG (2014). É também realizador audiovisual.

Email: brenomalvarenga@gmail.com

**Fernando Moraes da Costa**

Universidade Federal Fluminense – UFF

Professor associado do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Foi, recentemente, secretário acadêmico e membro do comitê científico da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. É autor de *O som no cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: 7 letras, 2008).

Email: fmorais2929@gmail.com