

A música de cinema de Caetano Veloso¹

Márcia CARVALHO²
Universidade Paulista, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho apresenta um breve panorama da contribuição do músico, compositor e intérprete Caetano Veloso para a história da música do cinema brasileiro. Para isso, realiza um resgate histórico de canções, filmes e trilhas musicais que trouxeram inovações e diferentes experiências sonoras para o cinema brasileiro da década de 1960 até os dias atuais. O texto busca investigar a música no cinema produzida dentro do filme (performance, número musical), a música gravada preexistente, principalmente as canções, e a música composta para um filme (*score* ou canção tema) entrelaçando a história do cinema com a história da música popular brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: história do cinema brasileiro; trilha musical; canção no cinema; música popular brasileira; comunicação audiovisual.

Introdução

Caetano Veloso é um importante personagem da história da música brasileira, como letrista, provocador de sonoridades das palavras e dos sentidos da música cantada. O músico iniciou sua carreira na década de 1960 e foi um dos criadores do movimento musical da Tropicália no Brasil, ao lado de nomes como Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, do maestro Rogério Duprat e do conjunto de rock Os Mutantes.

Entre 1960 e 1962, Caetano se muda de sua terra natal Santo Amaro da Purificação (Bahia) para Salvador para acompanhar a irmã, Maria Bethânia, em apresentações musicais em bares da cidade e assina críticas de cinema para o *Diário de Notícias*. Em 1967 lança o seu primeiro LP, *Domingo*, em parceria com Gal Costa. Já em São Paulo, onde migrou com Maria Bethânia que foi convidada a substituir Nara Leão na peça *Opinião*, que a transformou em ícone da canção de protesto, Caetano participa do disco manifesto do movimento tropicalista, *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968.

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Multimeios pela UNICAMP, possui pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, e é pesquisadora do Centro de Estudos em Música e Mídia - MusiMíd, vinculado à Universidade Paulista, e-mail: profmarciacarvalho@yahoo.com.br

De 1969 a 1972 vive em exílio em Londres e a experiência de exílio aparece em momentos diferentes de sua obra, como já foi autoanalisado em *Verdade Tropical* (1997), o livro de memórias e reflexões de Caetano Veloso sobre as circunstâncias culturais do período do tropicalismo, sua prisão e exílio, revisitado em *Estrangeiro*, álbum de 1989, em *Tropicália 2*, de 1993, álbum em parceria com Gilberto Gil, entre outras referências mais discretas.

Da década de 1970, o seu trabalho mais representativo foi o disco *Araçá Azul* (1973), com tom vanguardista e experimental no trato do material vocabular e sonoro na convergência com a poesia concreta. Segundo o próprio Caetano Veloso (1997, p. 495), ele é reconhecido atualmente pela maioria das canções que gravou após o disco *Araçá Azul*, com exceção do fenômeno de “Alegria, alegria”. Canção que provavelmente também é a mais utilizada em trilhas musicais para o cinema e a TV, de seu lançamento até os dias atuais, principalmente para rememorar o seu tempo histórico.

Como explica Luiz Tatit (1996, p. 264), Caetano Veloso é um artista da independência, do “poder não fazer”, mais que da liberdade do “poder fazer”. Já Guilherme Wisnik aponta que Caetano é um artista polêmico e camaleônico, “cuja força sempre esteve na capacidade de escapar às classificações e desautorizar chaves convencionais de interpretação, mas também por se tratar de alguém que não cansou de se auto explicar” (WISNIK, 2005, p. 8).

Nesse sentido, Caetano Veloso ao longo de sua trajetória sempre atacou a autonomia da canção ao misturar outros elementos em sua composição - ruídos, referências estéticas do cinema, da literatura e da poesia, diferentes estilos musicais, encenação. Desde o tropicalismo o artista impõe a canção um caráter conceitual construtivo, enfatizando como a música popular brasileira se dá em um campo de cruzamentos e justaposições (CARVALHO, 2016, p. 192-193).

Com esta bagagem, Caetano Veloso colaborou com uma diversidade de canções para cinema, tanto com músicas preexistentes, como com canções temas de filmes e composição de trilhas musicais. Assim, o músico possui uma contribuição incontestável para a história da música de cinema no Brasil.

Ademais, como abordei em minha pesquisa sobre este tema (CARVALHO, 2015), a canção popular se integra ao cinema brasileiro de maneira dinâmica e plural, entrelaçando aspectos ideológicos e estéticos do contexto histórico de sua produção e se

relacionando diretamente com a produção fonográfica e os veículos de comunicação (rádio, TV e Internet), configurando convenções e inovações na realização de trilhas musicais. Dessa maneira, a canção nas trilhas do cinema carrega inúmeras possibilidades de linguagem e estilo para um filme, podendo ganhar função narrativa, expressiva ou poética.

Diante disso, este trabalho pretende apresentar um breve panorama da contribuição do cancionista Caetano Veloso na história da música do cinema brasileiro. Para isso, busca realizar um resgate histórico de canções, filmes e trilhas musicais que trouxeram inovações e diferentes experiências sonoras para o cinema brasileiro da década de 1960 até os dias atuais.

As canções de Caetano Veloso nas trilhas do cinema brasileiro

Segundo Guilherme Maia (2013), a presença do compositor e intérprete Caetano Veloso em trilhas musicais pode ser medida por uma rápida consulta ao *Internet Movie Database*, tendo como resultado o seu nome citado em 84 títulos, entre documentários e obras de ficção para cinema e televisão. Na maioria dos casos, as citações se referem ao uso de canções não compostas especificamente para o filme ou programa de TV, mas o trabalho autoral de Caetano Veloso, no âmbito de composições para filmes, séries e novelas, também aparece em destaque.

Caetano Veloso inicia a sua produção musical para cinema na década de 1960, principalmente com a presença de suas músicas preexistentes inseridas nas trilhas musicais dos filmes. Como se sabe, antes dos anos 1960 a música no cinema brasileiro se concentrava no uso de números musicais nas comédias e chanchadas dos anos 1930 aos anos 1950, e ao uso do *score*, com músicas orquestradas seguindo o padrão clássico norte-americano, como foi o caso das trilhas dos filmes da Vera Cruz. No entanto, é na década de 1960 que se tem novos usos e inovações para a canção preexistente, com a presença marcante da Bossa Nova e da Tropicália em várias experiências do Cinema Novo e do Cinema Marginal (CARVALHO, 2015).

O documentário *Viramundo* (1964) dirigido por Geraldo Sarno é o primeiro filme com música de Caetano Veloso e José Carlos Capinam, com a interpretação de Gilberto Gil. O filme é sempre citado pelo seu trabalho com o som direto feito por Maurice Capovilla, Sérgio Muniz e Vladimir Herzog. Entretanto, chama a atenção a abertura do

filme que já utiliza a canção como narração, seguido de uma voz *over* explicativa, que são sucedidas por entrevistas e depoimentos de retirantes nordestinos que chegam a São Paulo em busca de trabalho. Assim, o filme explora “vozes múltiplas, falas diferenciadas”, incluindo a voz do locutor, do entrevistador e de entrevistados, e até a voz de Capinam, letrista da canção do filme. Vozes que mostram multiplicidade de sotaques, vocabulários e intenções, em particular a partir da voz do próprio cineasta, que ao informar também julga e avalia, sem pretensão de imparcialidade, na análise de Jean-Claude Bernardet, no livro *Cineastas e Imagens do povo*, de 1985, que ganhou nova edição em 2003.

O desafio (1965) dirigido por Paulo César Saraceni possui música de Mozart, Villa-Lobos, Edu Lobo, Vinicius de Moraes e a canção “É de manhã”, de Caetano Veloso. O filme apresenta uma documentação da MPB de protesto vigente, como nas cenas em que podemos ver e ouvir trechos do *show Opinião*, com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, com músicas de Zé Kéti e João do Vale.

No filme tropicalista de Walter Lima Júnior *Brasil ano 2000* (1968), a trilha musical é de Rogério Duprat, com canções de Gilberto Gil, Capinam e Caetano Veloso, que compôs “Objeto não-identificado” para o filme. A canção de Caetano contribui para uma forte afirmação da alegoria do momento histórico do personagem, conforme já analisou Ismail Xavier (1993).

Caetano Veloso participa também do filme *Os herdeiros* (1968), de Cacá Diegues, junto a Dalva de Oliveira, Nara Leão e Escola de Samba da Mangueira; e da trilha musical de *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz* (1967), de Paulo Gil Soares, e *Viagem ao fim do mundo* (1968), de Fernando Coni Campos, com a canção “Alegria, alegria”.

As canções da tropicália marcam o filme *Copacabana me engana* (1969), dirigido por Antônio Carlos Fontoura, filme que traz um retrato da juventude alienada dos desdobramentos políticos vigentes, que sonha em “se dar bem” sem esforço nos estudos ou no trabalho, perambulando pelas ruas entre paqueras, bebedeiras, agressões e *milk shakes* ao som de “Baby”, de Caetano Veloso, com a interpretação de Gal Costa, e “Bat Macumba”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, com os gritos de Gil. Música que apresenta muito bem os fragmentos sobrepostos do imaginário brasileiro, com a arte de vanguarda e signos da cultura pop, característica primordial do Tropicalismo, misturando a poesia concretista dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos (sintaxe não discursiva, verbi-voco-visualidades, concisão vocabular) com a batida dos ritos de religiões afro-brasileiras e o famoso super-herói norte-americano Batman. Este procedimento estético tropicalista de

misturas antropofágicas (grande herança deixada pelo modernista Oswald de Andrade) na canção, cafonismo e uso de metáforas sobre o Brasil do período já foi analisado, por exemplo, por Celso Favaretto no livro de 1979 *Tropicália, alegoria, alegria* (2000).

Na década de 1970, Joaquim Pedro de Andrade realizou o curta *Linguagem da persuasão* (1970) para abordar a publicidade e a comunicação de massa, ridicularizando a criação de *jingles*, anúncios impressos e comerciais de televisão. Segundo Luciana Corrêa de Araújo (2004, p. 252), o curta apresenta músicas tropicalistas como “Divino maravilhoso”, interpretada por Gal Costa, e “Alegria, alegria”, com Caetano Veloso, mas nem por isso Joaquim Pedro realiza uma leitura que incorpore a linhagem pop tal como no gesto simpatizante tropicalista.

Em 1971, Caetano realiza a trilha para *São Bernardo*, de Leon Hirszman, criando uma espécie de vocalização que se torna música. No estudo do som para cinema sempre existiu uma análise sobre o domínio da voz na maior parte da produção cinematográfica mundial, desde o surgimento do cinema falado. Michel Chion (1984; 1990), por exemplo, ao tratar da articulação entre som e imagem no cinema, analisando os seus valores expressivos e informativos, critica como o cinema se centraliza na voz, configurando um certo “verbo-centrismo”. No entanto, embora a voz seja um fenômeno híbrido entre a linguagem verbal escrita e a oralidade, suas associações de ideias permitem uma faceta do uso da voz que é praticamente desconectada da língua e se apresenta na forma verbal oral com ênfase em sua plasticidade sonora. Esta voz pode até ser utilizada de forma diegética, mas é eficaz no modo não diegético, caso contrário ela se constitui num índice descritivo da pessoa que se apresenta através da indexicalidade da imagem. Trata-se dos sons da voz em que a fala ou o sussurro carregam palavras que cantam, e a língua quase funciona como música. O som ganha vida e o sentido define, o ouvinte quase não compreende o seu significado. Assim é a música de cinema cantarolada por Caetano Veloso durante os créditos, e, em vários momentos, do filme *São Bernardo*, em que a harmonia é puramente vocal (CARVALHO, 2007a).

Segundo Caetano Veloso (1997), o diretor o convidou para realizar a trilha musical pensando na música de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. O famoso ruído do carro-de-bois citado por Noel Burch:

Em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, uma jovem equipe de brasileiros revelou talento e sensibilidade na organização plástica dos ruídos que nascem da imagem, em especial, a “música” dos créditos, um longo ranger de rodas de carro-de-bois, de uma beleza absolutamente inédita (BURCH, 1992, p. 124-125).

Vidas Secas, filme considerado uma das obras primas do cinema brasileiro, representa para a trilha sonora marco de ruptura com as tradições de trilhas para cinema. Oposto ao uso da música orquestral, empregado nos próprios filmes anteriores de Nelson Pereira dos Santos pelos compositores e arranjadores Radamés Gnattali e Remo Usai, a ruidagem do carro-de-boi se transforma em música, servindo como expressão do sofrimento e do lamento dos nordestinos na seca do sertão.

Ainda sobre a direção de Leon Hirszman, além da experiência musical de *Vidas Secas*, ele queria algo como os “grunhidos” da interpretação de Caetano para a canção “Asa Branca” (Luiz Gonzaga). Dessa maneira, como Caetano explicou em depoimento para Lauro Escorel (2008), trata-se de um improviso vocal realizado ao ver as sequências montadas do filme. Sendo que foi o diretor que escolheu os momentos que deveria ter música no filme, criando as relações com as cenas e com os personagens, como no caso de Madalena (Isabel Ribeiro), que ganha voz aguda quase como um lamento sóbrio. Ainda, segundo Caetano, realizar a música para São Bernardo foi um acontecimento na sua vida musical, pois ele havia acabado de voltar de Londres quando recebeu o convite de Leon Hirszman, e este trabalho inspirou o disco *Araçá azul*, no uso da sobreposição de vozes e sons, determinando uma mudança crucial na história da sua música.

No gênero experimental Caetano participa da trilha de *Câncer* (rodado em 1968 e só finalizado em 1972), de Glauber Rocha, filme que explora uma relação de não-correspondência entre imagem e som, experimentação também trabalhada em filmes do Cinema Marginal, reveladora da inspiração da proposta da *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro* (EISENSTEIN, 2002) escrita por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em 1928. Caetano colabora também em *Toques* (1975), do cineasta experimental Jomard Muniz de Brito com a canção “Pelos olhos”, utilizada ao longo do filme, com tom transcendental; e do curta *H.O.* (1979) de Ivan Cardoso, expoente do Cinema Marginal, que neste filme focaliza a obra do artista plástico carioca Hélio Oiticica, com texto poético de Haroldo de Campos e trilha musical com várias canções, entre elas “Enquanto seu lobo não vem” de Caetano, que também possui uma participação especial no elenco.

O cancionista realiza arranjos musicais para o longa-metragem tropicalista *O demiurgo* (1972) dirigido por Jorge Mautner, filme em que também participa no elenco e na montagem; e compõe a canção “Pecado original” para o filme *A dama do loteação*

(1978), de Neville de Almeida, música que se torna recorrente ao longo do filme, tornando-se o seu *leitmotiv*.

No documentário, Caetano participa de *O tempo e o som* (1970) dirigido por Walter Lima Jr e Bruno Barreto, filme sobre a Bossa Nova e a Tropicália; e por sua *performance* em *Os Doces Bárbaros* (1979) de Jom Tob Azulay, registro do *show* com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e convidados, que em 2004, teve o reencontro filmado por Andrucha Waddington em *Outros Doces Bárbaros*.

Na década de 1980, Caetano colabora na trilha musical do curta *Brasil* (1981), com direção e roteiro de Rogério Sganzerla, captado durante a gravação do décimo disco de João Gilberto, em que ouvimos a canção “Brasil” gravada por Caetano, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Neste mesmo ano, o cancionista trabalha em parceria com Rogério Duprat na música do filme *O Rei da vela* dirigido por José Celso Martinez Correa, a partir da peça e da revolucionária encenação do Teatro Oficina. No filme, podemos ouvir as canções de Caetano “Drama” e “É proibido proibir”.

O músico compõe ainda a canção-tema “Luz do sol” realizada para o longa-metragem de estreia de Fábio Barreto *Índia, a filha do sol* (1984). Mais adiante seleciona uma imensa carta de canções preexistentes para sua experiência na direção no ensaio cinematográfico *Cinema Falado* (1986). Em 1988, colabora como trilhista em *Dedé Mamata*, de Rodolfo Brandão, com as canções “Tá combinado” e “Tigresa” interpretadas por Gal Costa e “Falou, amizade” interpretada pelo próprio compositor.

Na década de 1990, o mercado de disco no Brasil é comandado pela música brasileira (TATIT, 2004), último fôlego da indústria fonográfica antes da era digital dos anos 2000 e sua transformação na recepção e divulgação da música. Também se nota no período uma circulação de discos com as músicas dos filmes brasileiros a partir do cinema da retomada em 1994. Neste panorama, Caetano ganha homenagem entre os documentários que Walter Salles dirigiu sobre MPB para diferentes redes de televisão, entre eles, *Caetano, 50 anos* (1993), co-dirigido com José Henrique Fonseca.

A retomada da produção do cinema brasileiro abriu caminho para a continuidade da atenção de Cacá Diegues para a musicalidade de seus filmes com o seu telefilme *Veja esta canção* (1994), com quatro episódios inspirados em canções. “Você é linda”, de Caetano Veloso, invade as cenas do episódio de maneira mais declarada sendo utilizada como trilha do *walkman* de uma garota angustiada ao viver inserida no drama social da violência e da favela em contraste com seu lirismo juvenil. Na voz de Caetano Veloso ou

dos próprios protagonistas: “esta canção é só pra dizer/ e diz”. Com isso, é cantada pelo namorado da garota na cena de sua morte e quando a protagonista o procura durante o carnaval, com direito a imagens de alegorias do carnaval, escolas de samba e do próprio cancionista Caetano Veloso em um carro alegórico.

Além da parceria com Chico Buarque nas décadas anteriores, Cacá Diegues também desenvolve um trabalho bastante recorrente com Caetano Veloso. Em *Tieta* (1996), Caetano compôs todas as canções voltadas para os personagens e para as situações dramáticas, com a produção musical, arranjos e regência de Jaques Morelenbaum. As vozes principais que interpretam a maioria das canções do filme são de Caetano Veloso e Gal Costa. Em “A luz de Tieta”, os dois cantam juntos e contam com a participação da Banda Didá Feminina, além de uma orquestra de cordas e outra de metais, que estão presentes em outras músicas.

Pode-se notar no filme o uso de música para acompanhar certas situações da narrativa; estas músicas situacionais apresentam-se com arranjos diferentes de uma mesma música ou a mistura de temas de personagens, como “Perpétua e Zé Esteves”, quando os dois personagens conversam; “Ascânio no jeguinho” e “Leonora na janela”, que são diferentes arranjos para “Coração-pensamento”; “Tonha e Tieta” que é um arranjo diferente para “Zé Esteves”, já que Tonha era mulher deste personagem; ou ainda, “Construção da casa”, arranjo da música “Coraçãozinho”, que é executada durante a construção da casa de Tieta em Mangue Seco, no mesmo lugar onde ela passava os finais de semana com a família quando pequena. A presença da canção é tão hegemônica que as suas próprias letras acabam fazendo parte da narração. Segundo o diretor Cacá Diegues, a música de *Tieta* tem um caráter épico: “A ideia de Tieta é uma ideia também musical. O filme tem música do primeiro ao último fotograma e foi pensado, desde o início, para ser assim. A ideia do filme é ser narrado por música” (DIEGUES, 1997).

Em 1999, Caetano compõe as músicas para o filme *Orfeu*, baseado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, que teve suas músicas originalmente compostas por Vinicius de Moraes e Tom Jobim, também aproveitadas no filme *Orfeu do Carnaval* (1959), de Marcel Camus. Ao longo do filme de Cacá Diegues, o rap contrasta com os sambas carnavalescos, tal como na cena em que se ouve o samba-enredo “O enredo de Orfeu (História do carnaval carioca)” escrito por Caetano junto com Gabriel, O Pensador, para a fictícia escola de samba Unidos da Carioca, quando se insere o discurso falado “Nosso carnaval vai ferver!/ Vai fazer o morro descer!”, num ritmo abrupto que mimetiza

o tiro em Eurídice, no momento em que vemos Orfeu desfilar. Segundo Caetano (MAIA; SARMIENTO, 2013), fazer a trilha musical de *Orfeu* foi a “mais completa experiência como trilheiro de verdade”, sendo a trilha que ele mais compôs apesar de não gostar tanto do resultado do filme.

Outro cineasta veterano que volta a concentrar sua atenção na canção popular é Júlio Bressane, em *Mandarim* (1995), filme que aposta nas figuras de cantores da música popular brasileira, retratando livremente episódios da vida e da trajetória do cantor Mário Reis (interpretado por Fernando Eiras). O filme conta com a presença de Caetano Veloso, protagonista de si mesmo, Chico Buarque como Noel Rosa, Gilberto Gil como Sinhô, Gal Costa como Carmen Miranda e Edu Lobo como Tom Jobim.

Como cancionista, Caetano contribui para a composição da trilha musical de *O quatrilho* (1995), dirigido por Fábio Barreto, seu primeiro trabalho em parceria com a regência e as orquestrações de Jaques Morelenbaum. A trilha musical deste filme segue os princípios do cinema clássico, em particular o da unidade através do *leitmotiv*, como já analisou Claudia Gorbman (1987). Logo antes da terça parte do filme é possível identificar que a música “A voz amada” desempenha esse papel unificador. Com sua recorrência, o *leitmotiv* sugere a marca de quem age na cena (os casais) e o conflito da narrativa, contribuindo dessa forma, para o sentido de unidade, e reforça ainda a previsibilidade do espectador diante da narrativa, que intui/percebe o que irá acontecer. No caso analisado, o *leitmotiv* é apresentado de modo que essa previsibilidade, que conecta simbolicamente o motivo melódico ao fato ou ao personagem, é dada para que se tenha uma experiência imagética antes sonora do que visual. Isto se deve, além do vigor da orquestração e dos arranjos que chamam a atenção para suas qualidades, ao fato de que o uso chega a ser um tanto abusivo por se tratar da mesma melodia.

Nos anos 2000, Caetano participa da direção musical de *Meu tio matou um cara* (2004), de Jorge Furtado, e seleciona, junto com André Moraes, uma coletânea de canções com as vozes de Pitty, Nando Reis, Rappin’ Hood e Zéu Brito; e também, dirige a trilha musical de *Dois filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira, filme baseado na vida dos cantores de “É o amor” (Mirosmar José di Camargo e seu irmão Welson David Camargo), em que Caetano seleciona, junto aos sucessos da dupla, algumas modinhas caipiras com nova roupagem para acompanhar as eficientes cenas de infância da dupla, entre elas “Tristeza(s) do Jeca”, de Angelino de Oliveira, com a bela interpretação de Caetano Veloso e Maria Bethânia; “Calix Bento”, do folclore mineiro, com arranjo de Tavinho

Moura, interpretado por Ney Matogrosso; e “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense, nas vozes de Chitãozinho e Xororó e Zezé di Camargo e Luciano.

Caetano possui uma canção selecionada para integrar a trilha musical recheada de canções preexistentes de *Durval Discos* (2002), dirigido por Anna Muylaert, filme que utiliza “London, London” como ponto de virada para a resolução da estória (CARVALHO, 2007b); compõe a canção “Lisbela” para *Lisbela e o prisioneiro* (2003) de Guel Arraes e curiosamente faz enorme sucesso ao cantar “Cucurucucú Paloma” (Tomas Mendez Sosa) em *Fale Com Ela* (2002) de Pedro Almodóvar.

Neste período, tem-se um crescimento expressivo de produção de documentários, e uma atenção especial aos músicos, intérpretes e compositores da MPB em perfis biográficos com uma variedade de documentários musicais. Desta produção, Caetano participa de muitos documentários como depoente, como nos documentários sobre sua irmã em *Maria Bethânia: Música é perfume* (2005) de Georges Gachot, e *Fevereiroiros* (2019) de Marcio Debellian. Além disso, o cancionista aparece em performances musicais representativas para a história da MPB e, particularmente para a Tropicália, em documentários de montagem de arquivo como *Uma noite em 67* (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil, um retrato dos desdobramentos da produção do programa de televisão Festival da Música Popular Brasileira, criado na chamada Era dos festivais, e *Tropicália* (2011), dirigido por Marcelo Machado, que investiga o movimento do Tropicalismo em suas relações estéticas com as artes visuais e o teatro.

Outro documentário sobre o músico, *Coração Vagabundo* (2008) dirigido por Fernando Grostein de Andrade apresenta um registro da turnê do álbum *A Foreign Sound* (2004), com um repertório variado de músicas norte-americanas, cujo show de lançamento é apresentado em Nova York, no emblemático Carnegie Hall. O filme não se apresenta como um documentário biográfico convencional, mas por abordar um trecho da história de vida de Caetano Veloso, acaba por deixar escapar vestígios da história do artista que com a sua presença e voz comanda o foco narrativo do documentário. Em várias imagens das cidades que percorre, em passeios e nos próprios deslocamentos de trem, ouvimos suas músicas e trechos de seus relatos. Não escutamos os sons das cidades, as paisagens sonoras não são captadas e dão lugar à continuidade da edição de canções e depoimentos sobre si de Caetano Veloso. No caminho para Osaka, por exemplo, tem-se imagem de dentro do trem que se associam a canção inserida, quando se ouve “I’m the

silence...” e os passageiros dormem. Em outras cenas, ouvimos suas canções mais famosas, como “Terra” e “Leãozinho”. (CARVALHO, 2016).

De 2010, Caetano dirige a trilha musical de *O bem amado*, filme de Guel Arraes. Nele, as trapalhadas de Odorico Paraguaçu, adorável prefeito de intenções duvidosas, ganham a interpretação de Marco Nanini e canções originais de Caetano, como “Esta Terra”, que define bem o tom farsesco do filme. Em 2012, Caetano compõe a canção tema do filme *Reis e Ratos*, dirigido por Mauro Lima. E em 2016, Gustavo Jahn e Melissa Dullius dirigem *Muito romântico* baseado na canção homônima de Caetano, filme experimental que explora as fronteiras da linguagem do cinema, da fotografia e das artes plásticas.

Considerações Finais

O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala, conforme já analisou Luiz Tatit (2004). De fato, em qualquer comunicação audiovisual é a voz que comanda a transmissão de um conteúdo. Mas no cinema, a voz não está apenas nos diálogos, narrações, entrevistas e depoimentos, a voz também ganha força na canção. Assim, toda vez que um cancionista se aventura na elaboração ou participação em trilhas musicais leva para o filme seu estilo musical, sua dicção e modos de dizer, engendrados em seu ofício de compositor, arranjador e intérprete de uma música.

Como se sabe, a música no cinema pode ser uma música produzida dentro do filme (performance, número musical), uma música gravada preexistente (podendo ser música erudita ou canção popular) e uma música composta para um filme (*score* ou uma canção tema). No entanto, é sempre bom lembrar que a música é polissêmica, sugestiva, aberta à infinitas associações. Logo, é sempre muito difícil determinar funções rígidas para a música de cinema, apesar de suas convenções e recorrências, e da concepção da música ser indissociável do estilo de um diretor e de um filme, conforme já analisou Michel Chion (1995).

Nesse sentido, é significativa a contribuição de Caetano Veloso para a música de cinema, desde a transgressão do tempo do tropicalismo às novas configurações da música em sua dinâmica com a cultura midiática, nos enlances da história do rádio e da TV, e aos novos hábitos de consumo de música na era *Spotify*. Assim, numa atitude antropofágica, o tropicalismo de Caetano Veloso, de seu lançamento como movimento musical até a configuração de seu estilo pessoal, incorporou parodicamente o caldo da cultura anterior,

o exotismo da paisagem tropical, o *kitsch* da vida suburbana, o romantismo brega, os anseios da burguesia católica, o olhar estrangeiro e o elogio à tecnologia e a cultura de massa, cravando oposições simples entre arcaico e moderno, local e universal, numa justaposição do cafona com o industrial, definida por Gilberto Gil e Torquato Neto de “uma geleia geral brasileira”. Esta experimentação tropicalista combinou muito bem com o movimento do Cinema Marginal, reverberando a pesquisa de técnicas de expressão, humor corrosivo e atitude anárquica de vários filmes e diretores, como pudemos perceber neste breve panorama.

Entretanto, Caetano teve suas canções preexistentes e compôs músicas temas e arranjos musicais para vários filmes experimentais e esteticamente inovadores, bem como para outros tantos filmes mais convencionais, mesmo em exemplos mais recentes. Não obstante, a sua composição de canções (melodia e letra) é feita como a montagem no cinema, e é com uma estética construtiva aberta a diferentes combinações e justaposições que o músico leva forma e sentido, informação, experimentação e poesia para o cinema através da canção.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 227-259.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Márcia. O som do documentário: uma análise da narrativa biográfica de *Coração Vagabundo*. **REBECA**. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 9, 2016, p. 189-205, disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/255>. Acessado em 04 de junho de 2019.

_____. **A canção no cinema brasileiro**. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2015.

_____. A trilha sonora do cinema: Proposta para um ouvir analítico. **Caligrama** (ECA/USP), v. 3, 2007a, p. 1-16, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/65388>. Acessado em 04 de junho de 2019.

_____. As canções de exílio da trilha musical de *Durval Discos*. In: MACHADO, R.L. & SOARES, R.L. & ARAÚJO, L.C. (org.). **Estudos de cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2007b, p. 219-226.

CHION, Michel. **La musique au cinéma**. Paris: Fayard, 1995.

-
- _____. **L’audio-vision**: son et image au cinéma. Paris: Armand Colin, 1990.
- _____. **La voix au cinéma**. Paris: L’etoile, Cahiers du Cinéma, 1984.
- DIEGUES, Cacá. Entrevista com Cacá Diegues. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04/09/1997.
- ESCOREL, Lauro. Depoimento de Caetano Veloso. **DVD S. Bernardo**, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FILMOGRAFIA BRASILEIRA. **Catálogo da Cinemateca Brasileira**, disponível em: <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>. Acessado em 10 de janeiro de 2019.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- MAIA, Guilherme. Canto sem palavras: a música de São Bernardo. **Cine Cachoeira**, 04 de maio de 2013, disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2013/05/canto-sem-palavras/>. Acessado em 05 de julho de 2019.
- _____; SARMIENTO, Guilherme. Entrevista com Caetano Veloso. **Cine Cachoeira**, 04 de maio de 2013, disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2013/05/entrevista-com-caetano-veloso/>. Acessado em 05 de julho de 2019.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **O cancionista**: Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.