

INFORMAMOS QUE ESTA É UMA PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO APROVADO PARA PUBLICAÇÃO. ESTE ARTIGO AINDA PASSARÁ PELA FASE DE REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO.

ID: 3094

DOI: <https://doi.org/10.30962/ecomps.3094>

Recebido em: 21/06/2024

Aceito em: 21/02/2025

Melomania, nostalgia e autorismo: a canção no cinema de Kleber Mendonça Filho

Breno Alvarenga

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Rodrigo Carreiro

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil

Resumo: Este artigo analisa o processo criativo no uso de canções populares nos longas-metragens dirigidos por Kleber Mendonça Filho, a fim de demonstrar que a seleção musical em seus filmes revela traços estilísticos recorrentes e autorais, como a melomania e a nostalgia. O *corpus* analisado compreende os longas *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019) e *Retratos fantasmas* (2023). A pesquisa adota como metodologia a crítica inferencial, que considera contextos culturais do processo criativo, com foco nas relações entre a poesia lírica e a ação dramática. Os resultados indicam que a seleção musical funciona como elemento estruturante da narrativa e da caracterização de personagens.

Palavras-chave: Canção. Cultura pop. Nostalgia. Autorismo. Kleber Mendonça Filho.

Melomania, nostalgia and authorship: songs in Kleber Mendonça Filho's feature films

Abstract: This article analyzes the creative process in the use of popular songs in feature films directed by Kleber Mendonça Filho, aiming to demonstrate that the musical selection in his films reveals recurring stylistic and authorial traits, such as melomania and nostalgia. The analyzed corpus includes the feature films *Neighboring sounds* (2012), *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019), and *Pictures of ghosts* (2023). The research adopts inferential criticism as its methodology, which goes beyond film analysis to consider the cultural contexts of the creative process, with a predominant focus on the relationships between lyrical poetry and dramatic action. The results indicate that musical selection functions as a structuring element of the narrative and characterization.

Keywords: Song. Pop culture. Nostalgia. Autorism. Kleber Mendonça Filho.

Melomanía, nostalgia y autorismo: la canción en el cine de Kleber Mendonça Filho

Resumen: Este artículo analiza el proceso creativo en el uso de canciones populares en largometrajes dirigidos por Kleber Mendonça Filho, con el objetivo de demostrar que la

selección musical en sus películas revela rasgos estilísticos y autorales recurrentes, como la melomanía y la nostalgia. El corpus analizado incluye los largometrajes *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019) y *Retratos fantasmas* (2023). La investigación adopta como metodología la crítica, sino que considera los contextos culturales del proceso creativo, con un enfoque predominante en las relaciones entre la poesía lírica y la acción dramática. Los resultados indican que la selección musical funciona como un elemento estructurante de la narrativa y de la caracterización de los personajes.

Palabras clave: Canción. Cultura pop. Nostalgia. Autorismo. Kleber Mendonça Filho.

Introdução

O cineasta brasileiro Kleber Mendonça Filho é, na atualidade, um dos mais celebrados cineastas contemporâneos a frequentar festivais internacionais de cinema. Na ativa há três décadas, ele alterna a carreira de diretor com outras atividades ligadas ao universo audiovisual. Atuou como crítico de cinema entre 1991 e 2012, trabalha como programador de salas de exibição alternativas desde 1998, e produz festivais de cinema desde 2008. Como cineasta, atua desde 1997, quando lançou o curta-metragem *Enjaulado*, tendo feito desde então outros seis curtas e cinco longas-metragens, sendo três ficcionais e dois documentários, incluindo o mais recente, *Retratos fantasmas* (2023), que levou mais de 70 mil pessoas, em dois meses, às salas de cinema do Brasil, número elevado para o gênero. Essa cinematografia lhe rendeu mais de 120 prêmios em festivais ao redor do mundo, incluindo o Prêmio do Júri no Festival de Cannes, em 2019 (Nascimento; Veras, 2019).

A pesquisa adota como metodologia a crítica inferencial (Baxandall, 2006), que busca desvelar a intenção dos criadores ao relacionar as obras de arte aos contextos culturais em que foram produzidas. Embora Baxandall tenha usado esse método para analisar pinturas e arquitetura, ele foi adaptado ao cinema por David Bordwell (2009), que propôs o paradigma problema/solução, no qual a narrativa fílmica resulta da escolha de soluções dentro de um repertório narrativo e estilístico. Para Baxandall, compreender a intenção artística envolve reconstruir a relação lógica entre problemas e soluções na criação da obra. Assim, a análise de cenas, personagens e momentos narrativos dos longas-metragens foi combinada com a utilização de entrevistas concedidas a publicações jornalísticas pelo diretor e seus parceiros criativos. Coletamos entrevistas concedidas a revistas de crítica cinematográfica e blogs de jornalismo cultural, e selecionamos aquelas nas quais Mendonça Filho se referia ao processo

criativo sonoro. Para a análise do *corpus*, melomania (Gorbman, 2007) e autorismo (Truffaut, 1990) foram os principais operadores conceituais.

O *corpus* analisado compreende os longas *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019) e *Retratos fantasmas* (2023). Excluímos da análise o filme *Crítico* (2008), estreia do diretor no formato de longa-metragem, por se tratar de um filme de entrevistas, em que a música não exerce função narrativa, consistindo somente de pequenas vinhetas eletrônicas criadas pelo parceiro criativo Hélder Aragão, o DJ Dolores (sobre o qual falaremos mais adiante), interligando blocos temáticos.

O estudo revela que Mendonça Filho faz uso expressivo de canções preexistentes para criar efeitos de intertextualidade entre a poesia lírica e a ação dramática, além de articular uma política de identidade híbrida, valorizando tanto a música popular nordestina quanto referências do pop internacional dos anos 1970 e 1980, época em que foi adolescente, demarcando um forte componente de nostalgia em seus filmes. Além disso, evidencia-se um forte controle autoral do cineasta sobre a trilha sonora, desde a escrita do roteiro até a montagem. É importante assinalar a existência de música incidental composta especificamente para os filmes, com discreto uso expressivo e narrativo. A música original não faz parte do recorte estabelecido para este ensaio.

Melomania como marca estilística

O uso de canções populares como política autoral e comentário social tem sido, nos estudos de som, associado ao conceito de *melomania*, concebido por Claudia Gorbman (2007, p. 150). A autora cunhou o termo para denominar os realizadores que se envolvem pessoalmente na seleção e na inserção narrativa da música em seus filmes. A melomania teria nascido no princípio da década de 1960, na esteira da ascensão do autorismo (Truffaut, 1990), no cinema ocidental. Uma das mais importantes consequências do avanço conceitual do autorismo sobre as práticas da indústria do audiovisual consistiu na concentração de poder criativo nas mãos do diretor (Bordwell, Thompson, 2009; Cousins, 2013). Referindo-se à produção de Hollywood no princípio dos anos 1960, Julie Hubbert resume o surgimento dos cineastas melômanos dessa maneira:

A nova “geração de estudantes de cinema” recebeu uma licença artística sem precedentes dos estúdios [de Hollywood], uma mudança que produziu um estilo autoral de realização cinematográfica: os jovens diretores passaram a

ter mais controle criativo sobre todos os aspectos da produção. [...] Para alguns diretores, a música era um aspecto crucial dos seus estilos cinematográficos individuais (Hubbert, 2013, p. 16, tradução nossa)¹.

Desde então, a melomania avançou, graças às facilidades tecnológicas disponíveis a partir dos anos 1990; em especial, a adoção de técnicas de gravação, armazenamento, circulação e consumo digitais de música, associada à expansão da Internet e a criação de redes sociais e aplicativos que disponibilizam, de forma instantânea, um acervo musical inesgotável. Os cineastas melômanos se tornaram mais numerosos. Entre eles, na atualidade, estão nomes como Edgar Wright, Cameron Crowe, Danny Boyle e Quentin Tarantino. É nossa intenção demonstrar, neste artigo, que Mendonça Filho tem se tornado membro destacado deste grupo – e a prática estilística da melomania parece ter se tornado parte indistinguível de seu estilo pessoal (Bordwell, 1998), ajudando a imprimir uma marca autoral indelével no resultado final das obras audiovisuais.

De fato, a escolha de timbres, texturas, ritmos, gêneros musicais, métricas poéticas e até mesmo formas complexas de interação narrativa polissêmica entre o enredo dos filmes e as letras ou títulos de certas canções passam a fazer parte do processo criativo dos diretores melômanos, tornando-se um aspecto fundamental do seu estilo:

Para esses diretores, canções ou composições representam mais do que um elemento narrativo do corte final; a música participa ativamente no chamávamos, na época inicial do autorismo, da visão de mundo do cineasta (Gorbman, 2007, p. 150, tradução nossa).²

Um aspecto inusitado que costuma unir a maior parte dos diretores melômanos é o destaque que costumam dar a canções que preexistem ao filme. Isso acontece, muitas vezes, porque o realizador pensa nas músicas que sublinharão cada cena desde o estágio da pré-produção, frequentemente incluindo essa informação no roteiro.

A partir dos anos 1990, essa prática se voltou cada vez mais para as canções pop. Preferências musicais podem variar de filme para filme, de diretor para diretor, mas a prática estilística permanece a mesma: o realizador seleciona pessoalmente canções que considera apropriadas para determinados momentos do filme. Ele pode ser auxiliado por um supervisor

¹ No original: “This new ‘film school generation’ was given an unprecedented amount of artistic license by the studios, a change that produced an ‘auteur’ style of filmmaking [...]. For some directors, music was a crucial aspect of their personal cinematic style.”

² No original: “For such directors, songs or scoring are certainly more than something perforce added to the final cut; music participates forcefully in what used to be called in the simpler days of auteurism, the director’s worldview.”

musical, mas é frequente que esse profissional se ocupe mais da negociação dos direitos de uso das composições escolhidas pelo diretor, como ocorre nos filmes de Kleber Mendonça Filho, em que o profissional que exerce essa função, Gustavo Montenegro, recebe muitas vezes o crédito pela atividade de *Music licensing*, ou *Licenciamento musical*.

Quando Mendonça Filho começou a dirigir filmes, em meados da década de 1990, encontrou um cenário no qual a melomania estava consolidada. No Brasil, havia ainda dois fatores adicionais a impulsionar essa prática estilística: o uso de canções preexistentes costuma ser mais barato do que a utilização de composições originais, e está historicamente enraizada na historiografia nacional. Além de tudo isso, os anos 1990 foram também o momento em que o processo de digitalização das cadeias de produção de música e cinema começou a ocorrer em grande velocidade. Combinados, esses fatores permitiram que diretores como Kleber pudessem, eles mesmos, assumir a seleção musical de seus filmes.

Mendonça Filho fez isso em todos os filmes que dirigiu. Ele próprio confirma e detalha o processo criativo relacionado à melomania. Ao discorrer sobre as canções que fazem parte de *Bacurau*, terceiro longa-metragem da carreira (co-escrito e dirigido por Juliano Dornelles), Mendonça Filho explica que o processo criativo de escolha das canções começa na escrita do roteiro e só termina durante a fase da montagem:

Tem um momento incrível da montagem [...] que é ficar na Apple Music ou no Spotify ouvindo coisas e pensando no filme. Foi assim que apareceu “Hoje”, de Taiguara, para *Aquarius*, e “Não identificado” [para *Bacurau*]. Eu estava ouvindo muita coisa de Caetano, Gal, Maria Bethânia, tenho essa atração pelo som da Tropicália. Aí apareceu essa música linda [“Não identificado”, cantada por Gal Costa], que fala de disco voador, fala do céu de uma cidade do interior! [...] A escolha de música é um negócio muito foda. Você sabe imediatamente que não vai funcionar. Em um segundo, você sabe que não vai dar certo. E quando entra a outra, a certa: “Uau!” (Pereira, 2019, n.p.).

A declaração acima também explicita a intertextualidade como padrão estilístico importante para o exercício do autorismo do realizador pernambucano. A intertextualidade (Kristeva, 2005) é um conceito que se refere à relação dialógica entre diferentes textos dentro de uma obra, criando conexões que ampliam significados. No cinema de Kleber Mendonça Filho, a intertextualidade se manifesta como um recurso narrativo por meio da seleção de canções cuja poesia dialoga com temas, personagens e conflitos dos filmes. Ao inserir músicas cujas letras comentam a ação dramática ou acentuam o subtexto, o diretor estabelece pontes entre a narrativa e o universo musical, enriquecendo a experiência do espectador e

adicionando camadas de interpretação. Dessa forma, as canções não apenas acompanham a trama, mas atuam como elemento discursivo que reforça e expande o significado das histórias contadas.

Um parceiro importante para a carreira de Kleber Mendonça Filho, na área da música, tem sido o músico Hélder Aragão, que assina profissionalmente como DJ Dolores. Ele foi responsável por um tema central de *O som ao redor* (2012), primeiro longa-metragem ficcional do diretor. Aragão diz que teve que aprender a se integrar ao processo criativo do diretor para trabalhar com ele.

Kleber é um sujeito muito especial. Ele é um dos poucos que domina cada detalhe do processo. Diferentemente de outros diretores, eu mando uns temas para ele e ele usa como bem quer. Não me meto na montagem, onde ele vai encaixar, etc. É o método de trabalho dele e funciona muito bem (Floro, 2013, n.p.).

Este método de trabalho, conforme Aragão, existe desde o primeiro curta-metragem do realizador, e foi aprimorado ao longo dos anos. Apesar disso, o processo criativo continua parecido, e começa na escritura do roteiro, que traz menções a canções que devem soar em determinados momentos do filme, como ocorreu em *Bacurau*, cujo roteiro mencionava canções pré-escolhidas (TRILHA SONORA MUSICAL, 2019). A produção de *Bacurau*, aliás, marcou uma atualização no processo criativo desenvolvido por Mendonça Filho. Ao contrário do que havia ocorrido nos curtas-metragens e também em *O som ao redor* e *Aquarius* (2016), segundo longa assinado por ele, a criação de música original ganhou mais espaço na trilha sonora. O filme mescla canções populares com temas orquestrais e eletrônicos, compostos pelos irmãos Mateus Alves e Tomás Alves Souza. O segundo retorna em *Retratos fantasmas*, criando temas originais, que novamente se alternam com canções populares, como em *Bacurau*. Uma análise retrospectiva sugere que, até este último, a predominância no uso de canções preexistentes era maior, com momentos eventuais preenchidos por vinhetas musicais eletrônicas criadas por Hélder Aragão e outros músicos, a exemplo de Cláudio Nascimento.

Em *Aquarius*, por exemplo, a trilha sonora comporta 18 canções populares – um número superior à média de faixas presentes em longas-metragens cujas trilhas sonoras são construídas com canções preexistentes, chamadas por Julia Hubbert (2013, p. 302) de “compilation scores”. Desse total, 17 canções estão inseridas na diegese do filme – ou seja, são escutadas e escolhidas pelos próprios personagens em cena. Em parte dessas situações, as

canções são até mesmo mencionadas nos diálogos por Clara (Sônia Braga), a mulher de meia idade que protagoniza o enredo, como uma aposentada que luta contra a empresa que deseja derrubar o pequeno prédio *vintage* onde mora, para construir um moderno arranha-céu.

Em *Aquarius*, uma das cenas mais fortes, que ecoa em múltiplas camadas o tema do filme, que é a resistência à globalização impulsionada por um senso de nostalgia latente, mostra uma espécie de batalha sonora, na qual Clara duela contra visitantes enviados pela construtora, que realizam uma festa no apartamento acima (Alvarenga, 2020). Os dois lados aumentam aos poucos o volume das canções escolhidas. Clara seleciona a faixa *Fat bottomed girls* (Queen), enquanto os invasores do espaço nostálgico da aposentada escolhem *Meu som é pau* (Aviões do Forró). Há, no processo de escolha dessas duas músicas, a expressão de uma política de gosto e valor cultural que reflete, simultaneamente, a posição individual do diretor e os embates estéticos de classe, à maneira descrita por Pierre Bourdieu (1979).

O sociólogo francês demonstrou que o gosto não é apenas uma escolha individual, mas um reflexo da posição social dos indivíduos e do *habitus*, isto é, um conjunto de disposições adquiridas ao longo da vida em determinado meio social. Bourdieu (1979) identificou três principais formas de gosto associadas às classes sociais: o *gosto legítimo*, próprio das classes dominantes, que valoriza a arte erudita, a abstração e a complexidade formal; o *gosto médio*, característico da pequena burguesia, que busca imitar a alta cultura, mas sem a mesma sofisticação, resultando em uma apreciação por formas de arte consideradas respeitáveis e de fácil reconhecimento; e o *gosto popular*, típico das classes trabalhadoras, orientado pela funcionalidade e pelo prazer imediato, privilegiando narrativas diretas e emoções intensas.

Esses embates estéticos ocorrem, para Bourdieu (1979), porque o gosto legítimo, promovido pela elite, funciona como um marcador de distinção social e como um mecanismo de dominação simbólica. Ao impor uma definição de *bom gosto*, as classes dominantes reforçam desigualdades e dificultam o acesso das camadas populares ao prestígio cultural. Dessa forma, Bourdieu evidencia como as preferências estéticas não são neutras, mas fazem parte de um jogo de poder que estrutura hierarquias sociais e legitima a posição de determinadas classes na sociedade.

Nesse sentido, é importante pontuar também que todo o processo de seleção da trilha sonora feita pelo diretor é guiado pelo seu gosto musical. Mendonça Filho, por exemplo, admite ser fã da Tropicália, gênero musical bastante presente em todos os longas-metragens, e

diferentes canções da banda inglesa Queen (que soa duas vezes em *Aquarius* e uma vez em *O som ao redor*) foram incluídas em seus longas-metragens. Essas escolhas ecoam a tese de Claudia Gorbman: “para muitos cineastas, a música é uma plataforma para uma expressão idiossincrática de gosto, e portanto não é acrescida ao filme apenas para modular enredos e temas, mas também como uma assinatura autoral” (Gorbman, 2007, p. 151). Em outras palavras: por meio da música, Kleber Mendonça Filho é capaz de deixar marcas autorais em seus filmes, compartilhando com seus personagens (e com os espectadores) os seus afetos sonoros. Na citada cena de *Aquarius*, por exemplo, o diretor constrói um *locus* social para a personagem Clara, convida os espectadores a compartilhá-lo e tece uma crítica aos invasores daquele espaço, literal e metaforicamente, através da seleção musical.

Esta operação é intencional. Mendonça Filho já reafirmou em entrevistas a importância de usar a trilha musical de um filme como elemento de resistência e afirmação cultural de classes sociais: “Estamos falando de quando os filmes usam músicas que fazem parte da cultura popular, como é o caso das que estão em *Aquarius*. São muitos os filmes que desperdiçam e desrespeitam esse recurso” (Pinheiro, 2018). Isto fica evidente em todos os filmes do diretor. O repente e a ciranda, por exemplo, que são gêneros musicais oriundos de Pernambuco – região do Brasil onde ele nasceu e continua morando – estão presentes em seus curtas-metragens, inclusive o mais famoso deles, *Recife frio* (2009), e também nos longas. Nelson Ferreira, famoso compositor pernambucano de frevo, é escutado em *Bacurau* através da composição musical *Entre as hortências*³. Ferreira também está em *Retratos fantasmas*, com duas canções: *Evocação* e *Quanto é bom envelhecer*. Segundo Kleber Mendonça, Nelson Ferreira teria sido apresentado a ele pelo pai e, portanto, teria “um significado especial” (Lerina, 2023).

A marchinha de carnaval, outro gênero popular, está representada pela faixa *Escuta, Nelson*, que soa tanto em *Aquarius* quanto no curta-metragem *Eletrodoméstica*, e por temas de sucesso de Claudionor Germano em *Retratos fantasmas*. Canções filiadas à música popular brasileira (MPB) e à já citada Tropicália, especialmente criadas entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1980, têm protagonismo em *Aquarius* e *Bacurau*.

³ Gustavo Montenegro, supervisor musical dos longas-metragens de Mendonça Filho, diz que o diretor, junto com Juliano Dornelles, pediu que ele escolhesse uma composição de Nelson Ferreira para inclusão em *Bacurau*, e que selecionou a canção citada por considerar que ela era liricamente adequada ao enredo (Loureiro, 2019). Portanto, nesse caso, o supervisor musical trabalhou de uma forma mais tradicional, exercendo a escolha final a partir de uma diretriz solicitada pelo cineasta.

É interessante, por fim, perceber como esta afirmação cultural também é explorada na composição de temas originais. Mateus Alves, que criou música para *Aquarius* e assinou o *score* de *Bacurau* junto com o irmão Tomaz Alves Souza, explica que para este último, Kleber Mendonça e Juliano Dornelles teriam pedido a ele para basearem a criação do tema central na canção *Bichos da Noite*, de Sérgio Ricardo – uma escolha feita pela dupla de diretores para funcionar como referência principal e ponto de partida do *score*. “Kleber e Juliano nos deram abertura total para fazer o nosso trabalho, só pediram que partíssemos da estrutura harmônica da música de Sérgio Ricardo, que é fundamental na história” (Loureiro, 2019).

As canções nos longas-metragens

Em *O Som ao redor*, Mendonça Filho admite que o processo de sonorização do filme foi uma das etapas mais importantes da produção. Ele avalia que a importância da banda sonora no filme é maior do que costuma ser (Contente, 2013). Os efeitos sonoros tentam dar conta do que seria a paisagem sonora de um bairro de classe média da cidade do Recife, capital de Pernambuco: barulho de trânsito, conversas de crianças, latidos, sirenes. Como parte deste mosaico sonoro, algumas canções populares também pontuam os ambientes. Por exemplo, em uma das cenas, a dona de casa Bia (Maeve Jinkins) ouve a música *Crazy little thing called love*. Após uma longa faxina no apartamento, a personagem fuma um cigarro de maconha e repousa no sofá ao som da música. Como já vimos, a banda inglesa Queen é bastante apreciada por Kleber Mendonça, que decide dividir com a personagem o seu gosto musical.

Uma segunda música que soa diegeticamente no filme é *Charles, anjo 45*, escrita por Jorge Ben Jor e cantada por Caetano Veloso. Na trama de *O som ao redor*, acompanhamos o cotidiano de seguranças particulares que vigiam as ruas de um bairro de classe média de Recife, com o aparente intuito de diminuir roubos e assaltos comuns àquela vizinhança. No entanto, para Clodoaldo, um destes seguranças, tudo é um pretexto para a elaboração de um plano de assassinato de Francisco, um rico ex-dono de engenho que teria matado o seu pai. A letra de *Charles, anjo 45* parece, curiosamente, prever os acontecimentos do filme. Na letra de Jorge Ben Jor, Charles é um homem corajoso que garantia a segurança do morro em que morava (“Charles, anjo 45/ Protetor dos fracos/ E dos oprimidos/ Robin Hood dos morros”).

No entanto, um dia foi preso e o morro voltou a ser um local inseguro (“Foi sem querer tirar férias/ Numa colônia penal/ Então os malandros otários/ Deitaram na sopa/ E uma tremenda bagunça/ O nosso morro virou”).

A relação entre Clodoaldo e Charles é clara: ambos são espécies de guardiões da paz do local em que estão. Ainda, na letra da música, Charles é comparado a Robin Hood, um ‘protetor dos oprimidos’. Clodoaldo também poderia assim ser identificado, já que o homicídio é um ato de vingança pelas injustiças praticadas pelo latifundiário Francisco; em disputas de terreno, este poderoso dono de terras teria matado alguns camponeses, entre eles, o pai de Clodoaldo. Desta forma, a letra da canção atua como subtexto, cedendo informações extras para a narrativa: “Canções podem atrair a atenção da audiência de modo mais direto do que música de fundo, estabelecendo significados de maneira rápida e eficiente” (Kalinak, 2010, p. 87, tradução nossa).⁴

Como já mencionado, o segundo longa do realizador, *Aquarius*, é a obra que usa canções populares de forma mais marcante. Mais do que simplesmente criar atmosferas e/ou comentar aspectos da trama, a canção assume o papel de construção de personagem de Clara, que outrora foi crítica musical. O gosto e os processos de escuta das canções, mostrado detalhadamente, revelam aspectos importantes da personalidade da personagem e nos auxiliam a compreender a sua luta contra a demolição do prédio em mora. Kleber admite que a decupagem dessas cenas foi construída justamente para demonstrar como a música tem valor pessoal, tanto estético quanto nostálgico, para ela (Pinheiro, 2018). Assim, grande parte das canções são colocadas em cena pela personagem, e escutadas por ela com bastante atenção.

Em uma das primeiras cenas do longa, acompanhamos Clara receber uma jornalista e uma fotógrafa em casa. Ela vai dar uma entrevista. A cena começa com planos-detalle de fitas cassetes e discos de vinil – a nostalgia pelos formatos analógicos é uma forma de conectar a vida presente de Clara ao passado idílico que viveu. A canção *Dois navegantes* (1974), da banda Ave sangria, toca ao fundo. Clara, com a capa do disco em mãos, comenta como o vinil ainda soa bem. Mais tarde, levanta-se e coleta o disco *Double fantasy* (1980), de John Lennon, revelando que o adquiriu num sebo em outra cidade, e que o disco continha um artigo do jornal *Los Angeles Times*, datado de novembro de 1980. “Este disco – este que estou

⁴ No original: “Songs can draw an audience’s conscious attention more directly than background music and thus establish meaning more quickly and efficiently.”

segurando – passa a ser um objeto especial, está me entendendo?”, conclui Clara. A jornalista parece ignorar Clara e pergunta-lhe, então, se ela está de acordo com as mídias digitais. Clara se recusa a responder e, apontando para o disco, comenta: “Isso aqui é feito uma mensagem na garrafa”. Esta cena não só esclarece a importância da música na vida da personagem, como permite-nos inferir que ela divide esta mesma paixão com o diretor, que já comentou em entrevistas como enxerga as canções dentro de um filme como uma espécie de máquina do tempo (Pinheiro, 2018), sublinhando a forte importância da nostalgia nas escolhas musicais.

Quando a personagem ressalta a qualidade sonora do vinil que escuta, ela deixa também transparecer seu afeto pela forma como soam as músicas naquele meio analógico. Sarah Quines (2013) sublinha o fato de o vinil se aproximar acusticamente de uma performance ao vivo, inclusive com imperfeições que enriquecem a experiência afetiva. Dominik Bartmanski e Ian Woodward (2015, p. 30) pontuam que o “[...] vinil mantém a atratividade como uma coisa tátil e definitiva, que retém a possibilidade de uma conexão íntima com o mundo humano. É um objeto ‘orgânico’ num mundo cada vez mais atulhado por todos os tipos de inteligência artificial”.⁵

Na cena citada, Clara também chama a atenção para a circulação do objeto que contém a música: provavelmente o disco foi adquirido em Los Angeles, transferido para a cidade de Porto Alegre e posteriormente tornou-se objeto de posse da personagem, no Recife. Um objeto transnacional, costurando vivências de indivíduos que não se conhecem: “um objeto com o qual nos relacionamos é capaz de reter algo da relação com outro ser humano” (Marks, 1999, p. 80, tradução nossa)⁶. Clara percebe a capacidade do objeto nos falar sobre o passado, exatamente da maneira que Laura Marks (1999, p. 81) aponta. Mendonça Filho explica que estas qualidades do vinil foram respeitadas durante a filmagem de *Aquarius*: “Gravamos muitas músicas ao vivo, com microfone na locação, apontado para sua vitrola, de modo a valorizar os ruídos, o atrito nos sulcos dos discos. Eu não queria uma sonoridade limpa” (Fonseca, 2016).

Estes processos de escuta musical da personagem ficam evidentes, também, em outras cenas. Em uma sequência mais à frente, ouvimos *O Quintal do Vizinho* (Roberto Carlos).

⁵ No original: “[...] vinyl retains attractiveness as a tactile definitive thing and thus it retains a possibility of intimate connection with humans. It is an ‘organic’ object in a world increasingly facilitated by all kinds of artificial intelligence.”

⁶ No original: “the quality in an object that makes our relationship to it like a relationship with another human being.”

Alguns ruídos e estalos da mídia analógica acompanham a melodia, enquanto Clara fecha os olhos e balbucia o corpo diante do aparelho. Sorri, fecha os olhos, se abraça, mexe nos cabelos: há uma atenção dedicada à escuta da canção. Mais adiante, ela canta junto a letra⁷ da música e ganha a sala com uma dança individualizada. É uma cena que envolve diversos toques e rituais físicos: a subida no banco para alcançar o topo da prateleira, a passagem dos dedos pelos vinis em busca do ideal, o posicionamento da agulha no sulco do disco, o aumento do volume e, por fim, o corpo ganhando espaços com a dança.

Em uma cena adiante, em que ouve a já citada canção *Fat bottomed girls*, o aumento do volume gera nova materialidade: as caixas de som vibram, como se sendo empurradas pelo “corpo” da música. Também aqui Clara se expressa com uma dança, movimentando-se e entoando a canção. Dessa forma, podemos inferir que todo o processo de escuta das faixas selecionadas dos vinis estabelece a oportunidade (espacial e temporal) ideias para que Clara sinta a música, permitindo que seu corpo reaja e concorde aos afetos musicais. Não só a corporificação do sentir musical está na dança, mas no caso do vinil, está também nos toques envolvidos no procedimento: o manuseio da capa, o posicionamento da agulha, a adequação do volume etc.

Interessante apontar que nas duas cenas descritas, a personagem estava sob sentimentos indesejados: na primeira, aparentava desânimo após ser rechaçada por um homem e, na segunda, tinha raiva do barulho produzido por uma festa no andar de cima. A escolha por ouvir as duas músicas e a maneira como conduz o processo indicam tentativas de pacificação de seu humor. Partindo da noção de “território” proposta por Deleuze e Guattari (2010), Giuliano Obici (2008) defende que a canção é capaz de criar territórios sonoros em torno de afetos e proteger-nos do caos, uma espécie de lugar subjetivo que evoca um senso de lar: “Serve para nos proteger, para criar um lugar subjetivo, um território seguro. No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção e tranquilidade” (Obici, 2008, p. 77).

Esse senso de proteção é percebido em ambas as cenas: se situações exteriores lhe causaram desconforto, o uso das canções faz com que Clara proteja-se sonoramente e use das melodias das músicas para criar ambientes afetivos que a acalmam e a colocam em um estado de espírito aprazível – e possivelmente fornecidos por uma relação com memórias afetivas (já

⁷ Na canção de Roberto Carlos, o eu-lírico sonha que planta uma flor no quintal de seu vizinho. Interessante observamos que Clara mora sozinha no prédio, já que todos os seus vizinhos venderam seus apartamentos para a Construtora. Inclusive, esperam impacientemente que Clara finalmente venda o seu também. Dessa forma, a letra da música acaba por revelar uma relação com a vizinhança oposta à estabelecida pela protagonista.

que as músicas foram, respectivamente, lançadas na década de 60 e 70). “Em uma situação desconfortável, escutar de repente uma melodia que enuncie um outro estado, para além daquele indesejável, faz com que o fio de melodia se torne linha de fuga” (Obici, 2008, p. 93). Clara, portanto, fornece-se um processo de escuta musical que a afaste de um lugar mental indesejado, criando um novo território afetivo – possivelmente estabelecido numa relação entre afeto sonoro e lembranças. Em outra entrevista, Mendonça Filho explica que a intenção era que a própria personagem decidisse como e quando as músicas a afetariam:

No filme, fica estabelecido por ações de Clara, o número de canções, de cantores, de grupos muito variados de que ela gosta, pois essas escolhas dela são onipresentes e colocadas por ela mesma, em seu aparelho de som, de uma maneira quase cínica para os demais personagens. Ela é uma DJ narrativa, alguém que coloca músicas para tocar, dando-me a oportunidade de tornar a trilha algo orgânico (Fonseca, 2016, n.p.).

No caso de Clara, podemos identificar um gosto musical bastante consolidado. Inclusive, a primeira parte do filme – que se passa em 1980 – apresenta-nos algumas canções que fazem parte deste repertório, como é o caso de canções de Queen e Gilberto Gil (gosto musical que, como vimos, é compartilhado pelo diretor do filme). Trinta e seis anos depois, Clara volta a ouvir tanto o Queen quanto Gilberto Gil (com a música *Pai e mãe*). Como conclui Nowak (2016, p. 147), “música fornece acompanhamento estético para a vida cotidiana, e, portanto, auxilia os indivíduos a recordar momentos de suas vidas através da estética”.

Por meio da permanência de certos artistas e canções, o gosto musical torna-se capaz de comentar sobre aspectos identitários de um sujeito. Sobre esta questão, Tia DeNora (2004, p. 63) afirma que “música pode ser usada como dispositivo para o processo reflexivo de lembrar/construir a *persona* individual, uma tecnologia para chacoalhar a aparentemente contínua história de quem nós somos”. Isto é perceptível no caso de Clara: sua resistência em escutar músicas contemporâneas e o retorno para músicas do passado como instrumento de agenciamento emotivo espelham a resistência em abandonar o prédio onde viveu na juventude e permitir que ele seja destruído. Há, como indicado anteriormente, uma reterritorialização em um lugar afetivo seguro, uma tentativa de retorno a um passado mais aprazível que o presente. Toda essa relação entre Clara e a música salienta nela aspectos como a nostalgia, a memória, a preservação, o apego e o privilégio, facetas de sua personalidade que são essenciais para que tenhamos empatia por ela e possamos compreender seu ato de resistência.

Há que se observar, também, que o posterior *Retratos fantasmas* abre toda uma nova percepção sobre a personagem ficcional interpretada pela atriz Sônia Braga. O documentário possui uma longa seção na qual Mendonça Filho recorda a adolescência ao lado da mãe, uma historiadora que forneceu inspiração para a criação da personagem. A nostalgia presente nas escolhas musicais do realizador fica ainda mais evidente a partir do filme de 2023, explicitando *Aquarius* como um enredo intimista e pessoal.

Em *Bacurau* (2019), filme em que Kleber divide a direção com Juliano Dornelles, três canções populares chamam a atenção. A primeira delas é *Não identificado*, música de Caetano Veloso cantada por Gal Costa. Ela soa na cena de abertura e, como já admitido por Mendonça Filho, foi escolhida depois que o filme já estava montado. O motivo da escolha teria sido o conteúdo da letra da canção: o fato de a canção possuir os versos “Minha paixão há de brilhar na noite/ No céu de uma cidade do interior” definiu sua utilização, uma vez que, na primeira sequência, observamos a pequena Bacurau pelo ponto de vista de um satélite, que mergulha no planeta Terra até encontrar a estrada de terra que leva ao povoado. Além disso, os habitantes de Bacurau são observados pelos forasteiros por um *drone* em forma de disco voador, fato que relaciona-se bem com os últimos versos da música: “Para gravar num disco voador/ Eu vou fazer uma canção de amor/ Como um objeto não identificado”. Uma segunda canção é *Bichos da noite*, de Sérgio Sampaio, sobre a qual discutiremos adiante.

A terceira canção, talvez a mais marcante, é *Réquiem para Matraca* (Geraldo Vandré). A canção foi composta para o filme *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos. Baseado no conto homônimo de Guimarães Rosa, o filme de 1965 narra a estória de Augusto Matraga, um homem violento que, após ser dado como morto, encontra salvação na religião e arrepende-se de seus atos. No entanto, ao conhecer Joãozinho Bem-Bem, percebe nele maldade e frieza, e decide matá-lo para evitar o prosseguimento de tanta violência. Há uma semelhança entre esta narrativa e a estória de Bacurau: os habitantes do povoado também reconhecem nos forasteiros uma maldade sem precedentes e, matando-os, impedem que seus atos impiedosos sigam. Como bem conclui os versos da canção de Geraldo Vandré, “Se alguém tem que morrer/ Que seja para melhorar”. Estes dizeres da letra parecem justificar tanto os atos violentos de Augusto Matraga quanto dos moradores de Bacurau, que vêm na violência a única maneira de fazer a comunidade retornar ao cotidiano estável.

Retratos fantasmas, longa-metragem mais recente de Kleber Mendonça Filho, é um filme sobre filmes, cujo tema central é uma homenagem aos antigos cinemas de ruas da

cidade do Recife. O longa é uma oportunidade, portanto, para vislumbrarmos a cinefilia do diretor e também embarcarmos em um passeio metalinguístico pela sua própria carreira, em que Kleber Mendonça divide com o espectador os bastidores da sua criação – descobrimos, por exemplo, que o cachorro em *O som ao redor* é baseado no cachorro de um antigo vizinho e que os cupins em *Aquarius* teriam vindo de uma infestação na casa deste mesmo vizinho.

A homenagem ao cinema também aparece na trilha sonora, com o uso da música de Alfred Newman para *Piquenique* (1955), do diretor Joshua Logan. Em entrevista a Roger Lerina para o jornal Matinal, o diretor confirma a tendência de escolha da trilha musical ainda na pré-produção. Sobre a última sequência de *Retratos fantasmas*, confessa: “Há anos eu queria usar a música *Rise*, do Herb Alpert, que toca no final. Mas é claro que eu tive que esperar [para ver] se na montagem final aquilo faz sentido” (Lerina, 2023). Segundo Kleber, a música, que começa diegética, tocada na rádio do carro de um motorista de aplicativo, passa a soar extra-diegética até se tornar um tema musical em si, adicionando um tom agridoce ao epílogo. Para ele, *Rise* é, ao mesmo tempo, triste e dançante, o que combina com o filme, espécie de lamento esperançoso.

É interessante perceber a metalinguagem já na primeira sequência de *Retratos fantasmas*, bastante similar à abertura de *Aquarius*, que revela um antigo Recife em fotos de arquivo em preto-e-branco da década de 1920. Enquanto vemos o bairro de Boa Viagem, a praia, uma corrida de automóveis e o Farol da Barra, ouvimos a canção *Happy end* (1972), de Tom Zé, mais um representante da Tropicália. Esta composição, próxima do samba, provoca uma percepção agridoce similar à de *Rise*: enquanto seu ritmo é animado e dançante, sua letra é melancólica.

Esta característica, mais uma vez, auxilia a dar o tom do filme. Na letra, o eu-lírico reflete sobre as marcas deixadas nele por um amor que se foi. Da mesma forma, *Retratos fantasmas* é um filme sobre marcas do passado, sobre uma nostalgia que vive no presente – os cinemas de rua extintos, os encontros em família na casa do diretor, o carnaval nas avenidas. Tom Zé, na letra de *Happy end*, confessa que aquela estória de amor contada na música não terá, assim como nos filmes, um final feliz: “Pra mim não tem jeito/ Não tem beijo final/ E não vai ter *happy end*”. Assim, a música de abertura já anuncia o tema do filme, que é o próprio cinema, além de dar pistas de que a narrativa não terá exatamente um final feliz.

O filme, que é dividido em três partes, costura a primeira (sobre a casa do diretor) com a segunda (sobre os cinemas de rua do Recife) por meio da música *Meu sangue ferve por você*

(1977), de Sidney Magal. Um importante nome do brega dos anos 1970, Magal canta nesta música uma letra bastante romântica, em que o eu-lírico demonstra a alegria por ter encontrado o ser amado e a paixão fervorosa que sente, repetindo diversas vezes “Ah, eu te amo!”. Quando a música começa a soar, a câmera sai da varanda da casa onde se dava o filme até então e faz uma panorâmica até um prédio antigo, do outro lado da rua. Num corte, a câmera filma este mesmo prédio, mas agora de perto. A partir daqui ela passeia, dentro de um carro, pelo centro do Recife, mostrando estabelecimentos comerciais, ruas, prédio abandonados, pessoas caminhando. Quando a música termina, acompanhamos um vendedor ambulante caminhar por uma ponte do centro da capital. Em *off*, Kleber Mendonça admite: “Eu amo o centro do Recife”.

Ele volta a repetir a frase, para então confessar que esta declaração foi adicionada e retirada da montagem final duas vezes, mas que acabou decidindo por mantê-la, já que “a gente tem que falar quando gosta de alguém”. O que o diretor faz aqui, portanto, é atualizar a música de Sidney Magal, fazendo com que ela deixe de se declarar a um alguém (o ser amado) e passe a se declarar para uma cidade, o centro de Recife. O que fica nas entrelinhas, portanto, é que Kleber Mendonça compartilha com o eu-lírico da música a mesma paixão fervorosa e avassaladora, mas, neste caso, pela cidade que mora. Não é, portanto, exagero o fato de que *Retratos fantasmas* foi enxergado por alguns críticos como uma carta de amor ao Recife – e as letras de algumas músicas foram usadas para auxiliar nesta declaração.

Considerações finais

A presença de música original é reduzida nos filmes de Kleber Mendonça Filho. Há diversas razões para que isso aconteça, e algumas delas já foram mencionadas. Em primeiro lugar, a produção de *scores* costuma ser mais dispendiosa do que o uso de canções preexistentes, algo problemático para filmes de baixo orçamento. Em segundo lugar, a utilização de música popular permite que o processo criativo seja iniciado durante a pré-produção, o que garante maior grau de controle criativo. A historiografia do cinema brasileiro costuma abrir bastante espaço para a canção.

Mendonça Filho trabalhou com diferentes músicos ao longo de sua trajetória como realizador. Em *O som ao redor*, Hélder Aragão criou o *score* incidental, constituído de

*drones*⁸ e vinhetas eletrônicas, derivados de um tema único, criado para o primeiro curta-metragem do diretor, chamado *Setúbal*. O tema é executado logo na primeira cena do filme, e ajuda a construir uma atmosfera inquietante, passando a impressão de que algo está errado, de que algo ruim está à espreita dos personagens – o que vai sendo confirmado ao longo do enredo.

Dos longas analisados, *Aquarius* é o mais dominado pelas canções preexistentes, já que a personagem central é ela mesma uma melômana nostálgica. Por isso, há vários diálogos no filme sobre cantores e canções, o que frequentemente eleva a importância da trilha sonora para o primeiro plano narrativo. Há, ainda, espaço para a inclusão de três temas orquestrados por Mateus Alves. Eles são discretos e pontuam momentos mais reflexivos do filme.

Bacurau e *Retratos fantasmas*, por sua vez, contemplam o mais generoso uso de música original, tanto que são os únicos longas-metragens que tiveram lançada trilhas sonoras originais lançadas no formato de álbum. Ao todo, são onze temas instrumentais em *Bacurau* e quatorze em *Retratos fantasmas*. No primeiro, os irmãos Mateus Alves e Tomas Alves Souza dividiram o trabalho por núcleo de personagens: os temas dos moradores do vilarejo de Bacurau, no sertão nordestino, foram escritos para orquestra por Mateus; já Tomás compôs *drones* eletrônicos que sonorizam sequências com os estrangeiros (TRILHA SONORA MUSICAL, 2019).

Em *Retratos Fantasmas*, Souza assina sozinho a trilha original. O compositor conta que boa parte do processo se deu via telefonema entre ele e Kléber Mendonça, em que “temas musicais foram surgindo, entre conversas sobre o Veneza fechado, Harry Dean Stanton procurando um gato no escuro da espaçonave, Janet Leigh passeando no centro do Recife depois da cena do chuveiro” (Souza, 2023).

Em *Bacurau*, vários dos temas originais tiveram melodias e harmonias inspirados pela canção “Bichos da noite”, conforme instrução dos dois diretores. Por sua vez, a canção popular tem uma letra que ecoa diretamente aspectos do enredo, chegando a citar o animal que inspirou o título original do filme⁹: “São muitas horas da noite/ São horas do bacurau/ (...) Um caçador esquecido/ Espreita do alto jirau/ (...) Alguém soluça e lamenta/ Todo esse

⁸ O *drone* é um estilo musical minimalista, que consiste de sequências de notas longas e/ou repetidas, quase sempre de textura eletrônica, de modo a criar atmosferas ou texturas sonoras com construções melódicas, harmônicas e rítmicas incompletas.

⁹ O bacurau é uma ave de hábitos noturnos, que habita a região seca do nordeste brasileiro. Na gíria popular, também se refere ao último transporte coletivo da madrugada.

mundo tão mau”. O principal tema foi construído em torno da mesma progressão melódica da canção de Sérgio Ricardo, e a instrumentação dos temas também emula o arranjo original da música.

A análise do uso da música nos longas-metragens dirigidos por Kleber Mendonça Filho nos permite chegar a conclusões importantes sobre seu processo criativo. Para começar, demonstra como ele é um diretor melômano, que seleciona músicas durante a escrita do roteiro, embora abra espaço para mudanças e inclusões durante a montagem. A intertextualidade, expressa principalmente no diálogo entre as letras das canções escolhidas e aspectos da ação dramática dos filmes, demarca um recurso dramático recorrente na obra do realizador.

Por fim, também fica evidente que existe uma política de gosto e valor por trás das escolhas musicais, incluindo a valorização da poesia regional (em particular, a música de manifestações populares tradicionais), e a preferência por artistas que encarnem a ideia de mistura entre tradição e modernidade, como Ave Sangria, Gilberto Gil, Queen e Cabaret Voltaire. O fato de Mendonça Filho ter vivido infância e adolescência na época do lançamento da maioria dessas canções também confirma um forte componente de memória e nostalgia em seu processo criativo – e esse elemento certamente pode ser estendido a outros aspectos, não necessariamente musicais, de sua estilística cinematográfica.

Referências

- ALVARENGA, B. **A música popular em Aquarius**: uma análise do uso de canções pré-existentes na narrativa fílmica. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- BARTMANSKI, D; WOODWARD, I. **Vinyl**: the analogue record in the digital age. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação do cinema. Campinas: Papyrus, 2009.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film history**: an introduction. 4. ed. New York: MacGraw-Hill, 2018.

- _____, D. **On the history of film style**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- BOURDIEU, P. **La distinction**: Critique sociale du jugement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- CONTENTE, R. ‘Som é 50% do meu filme’, diz Kleber Mendonça Filho. **JC Online**, 4 jan. 2013. Disponível em:
https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2013/01/04/som-e-50_porcento-do-meu-filme-diz-kleber-mendonca-filho-68806.php. Acesso em: 19 jun. 2024.
- COUSINS, M. **História do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DELEUZE, G.; Guattari, F. **Anti-Oedipe**: capitalismo et schizophrénie. Paris: Minuit, 2010.
- DENORA, T. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FLORO, P. Entrevista: DJ Dolores. **Revista O Grito!**, 18 out. 2013. Disponível em:
<https://revistaogrito.com/entrevista-dj-dolores/>. Acesso em: 3 fev. 2025.
- FONSECA, R. A consagração de Kleber Mendonça. **Revista da Cinema**, 14 jul. 2016. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2016/07/a-consagracao-de-kleber-mendonca/>. Acesso em: 19 jun. 2024.
- GORBMAN, C. Auteur Music. In: **Beyond the soundtrack**: representing music in cinema, pp. 149-162. Oakland: University of California Press, 2007.
- HUBBERT, J. The compilation soundtrack from the 1960s to the present. In: GORBMAN, C.; KALINAK, K.; RICHARDSON, J. (orgs.). **The Oxford Handbook of film music**, pp. 291-318, New York: Oxford University Press, 2013.
- KALINAK, K. **Film music**: a very short introduction. New York: Oxford University Press, 2010.
- KRISTEVA, J. **Introdução à sem análise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LERINA, R. *Retratos fantasmas* registra o apagamento e a permanência. **Matinal Jornalismo**, 24 ago. 2023. Disponível em:
<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/cinema/retratos-fantasmas-registra-o-apagamento-e-a-permanencia/>. Acesso em: 19 jun. 2024.
- LOUREIRO, Mônica. *Bacurau*: trilha explora contrastes para sublinhar conflito e usa *True*, do Spandau Ballet, como hit *enlatado*. **Reverb**, 1 ago. 2019. Disponível em:
<https://reverb.com.br/artigo/bacurau-trilha-explora-contrastes-para-sublinhar-conflito-e-usa-true-do-spandau-ballet-como-hit-enlatado>. Acesso em: 18 jun. 2024.

MARKS, L.U. **The skin of the film:** intercultural cinema, embodiment, and the senses.

Durham e Londres: Duke University Press, 1999.

NASCIMENTO, D.; VERAS, L. Fiz o contrário do que se esperava. **Continente**, 2 set. 2019.

Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/225/rfiz-o-contrario-do-que-se-esperavar--20>. Acesso em: 19 jun. 2024.

NOWAK, R. **Consuming music in the digital era:** technologies, roles and everyday life.

London: Palgrave Macmillan, 2016.

OBICI, G. **Condição da escuta:** mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

TRILHA SONORA MUSICAL do filme bacurau – Auditório Evaldo Coutinho 5 set. 2019,

YouTube, 9 set. 2019. Duração: 1h45m. Disponível em: <https://youtu.be/4hQjVGAZ4pQ>.

Acesso em: 19 jun. 2024.

PEREIRA, L.O. O Cinema na Música de *Bacurau*. **Continente**, 11 set. 2019. Disponível em:

<https://www.revistacontinente.com.br/secoes/artigo/o-cinema-na-musica-de-bacurau>. Acesso

em: 19 jun. 2024.

PINHEIRO, M. Kleber Mendonça Filho sob o signo de ‘Aquarius’. **Arte Brasileiros**, 16 maio

2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/cultura/sob-o-signo-de-aquarius/>. Acesso

em: 19 jun. 2024.

QUINES, S.O. **Alta Fidelidade:** o consumo de vinil na era da reprodutibilidade digital.

Dissertação (Comunicação), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

SANCHES, P.A. *Bacurau* é aqui. **Carta Capital**, 28 ago. 2019. Disponível em:

<https://farofafa.cartacapital.com.br/2019/08/28/bacurau-filme/>. Acesso em: 7 nov. 2023.

SOUZA, T.A. **Retratos fantasmas**, 26 set. 2023. Disponível em:

<https://tomazalvessouza.bandcamp.com/album/retratos-fantasmas>. Acesso em: 19 jun. 2024.

TRUFFAUT, F. **Le plaisir des yeux:** Écrits sur le cinema. Paris: Cahiers du Cinéma, 1990.

Dados de Autoria

Breno Alvarenga

E-mail: brenomalvarenga@gmail.com

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

Instituição: Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Minibiografia: Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE) e graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Realizou dois intercâmbios com estudos em cinema, na Universidad de Granada (Espanha) e na Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

Rodrigo Carreiro

E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3087-9557>

Instituição: Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil

Minibiografia: Coordenador e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, instituição onde cursou Mestrado e Doutorado em Comunicação. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Categoria E. Fez pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Dados do artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:

O artigo consiste, parcialmente, de expansão e atualização de parte da dissertação de mestrado *A música popular em Aquarius: uma análise do uso de canções pré-existentes na narrativa fílmica*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE), em 2020, pelo coautor Breno Alvarenga, com orientação do coautor Rodrigo Carreiro.

Fontes de financiamento:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – bolsa de produtividade de pesquisa do coautor Rodrigo Carreiro, processo 303716/2022-3.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais:

Não se aplica.

Apenas para textos em coautoria

Concepção e desenho da pesquisa:

Breno Alvarenga, Rodrigo Carreiro.

Coleta de dados:

Breno Alvarenga, Rodrigo Carreiro.

Análise e/ou interpretação dos dados:

Breno Alvarenga, Rodrigo Carreiro.

Escrita e redação do artigo:

Breno Alvarenga, Rodrigo Carreiro.

Revisão crítica do conteúdo intelectual:

Breno Alvarenga, Rodrigo Carreiro.

Formatação e adequação do texto ao *template* da E-Compós:

Breno Alvarenga, Rodrigo Carreiro.

Dados sobre Cuidados Éticos e Integridade Científica

A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?

Sim.

Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?

Não.

Liste os financiadores da pesquisa:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – bolsa de produtividade de pesquisa do coautor Rodrigo Carreiro, processo 303716/2022-3.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos desse tipo.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?

Não.

Que interferências foram detectadas?

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo

Não há conflitos de interesse.

A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?

Não.

Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:

Todos os depoimentos utilizados na pesquisa foram coletados através de entrevistas concedidas pelos cineastas citados a terceiros, com textos e/ou vídeos disponíveis em veículos de mídia.