



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
BACHARELADO EM RADIALISMO

THAÍS DE ANDRADE FERNANDES

PARAÍSO (E CORPOS) PERDIDOS:
MÚSICA BREGA COMO FERRAMENTA DE FALA PARA CORPOS
SILENCIADOS NO AUDIOVISUAL

JOÃO PESSOA - PB

2020

THAÍS DE ANDRADE FERNANDES

**PARAÍSO (E CORPOS) PERDIDOS:
MÚSICA BREGA COMO FERRAMENTA DE FALA PARA CORPOS
SILENCIADOS NO AUDIOVISUAL**

Monografia de graduação apresentada ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do grau do título de Bacharel(a) em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Alan Mangabeira
Mascarenhas

JOÃO PESSOA

2020

F363p Fernandes, Thaís de Andrade.

Paraíso (e corpos) perdidos: música brega como
ferramenta de fala para corpos silenciados no audiovisual /
Thaís de Andrade Fernandes. - João Pessoa, 2020.
59 f. : il.

Orientador: Alan Mangabeira Mascarenhas.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCTA

1. Radialismo - Monografia. 2. Paraíso Perdido (filme) –
Trilha sonora. 3. Música Brega. 4. Música e Cinema.
I. Mascarenhas, Alan Mangabeira. II. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 659.195(043.2)

THAÍS DE ANDRADE FERNANDES

**PARAÍSO (E CORPOS) PERDIDOS:
MÚSICA BREGA COMO FERRAMENTA DE FALA PARA CORPOS
SILENCIADOS NO AUDIOVISUAL**

Monografia de graduação apresentada ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) em Radialismo.

RESULTADO: _____ MÉDIA: 8,5

João Pessoa, 12 de agosto de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alan Mangabeira Mascarenhas (orientador)
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dra. Norma Maria Meireles Macedo Mafaldo (examinadora)
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Rodrigo Martins Aragão (examinador)
Universidade Federal da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, ao meu pai Wanagne Almeida, minha mãe Magaly Andrade, minha avó Nilza Maria e todas as pessoas que corroboraram para o meu desenvolvimento dentro e fora da academia.

Agradeço ao professor Alan Mangabeira por aceitar ser o meu orientador neste trabalho de conclusão de curso. Agradeço por toda atenção, paciência e parceria.

Agradeço à professora Norma Meireles por todo apoio e dedicação durante minha jornada dentro da universidade.

Agradeço à Cristiane Fernandes por ter proporcionado o meu primeiro contato com o mercado de trabalho. Agradeço por todo o conhecimento compartilhado.

Agradeço a todos que de forma direta ou indireta contribuíram para este momento.

RESUMO

A música, que sempre fez parte da poética do cinema, com o tempo, tornou-se indispensável para construção ou reafirmação da narrativa. Assim, este trabalho, intitulado de ***Paraíso (e corpos) perdidos: música brega como ferramenta de fala para corpos silenciados no audiovisual***, propõe uma análise das funções narrativas desempenhadas pela música popular brasileira como trilha sonora e construção da narrativa no filme Paraíso Perdido. Objetiva-se também problematizar como a trilha sonora, especificamente a música brega, se faz ferramenta de fala para corpos silenciados. O desejo de realizar uma análise do filme Paraíso Perdido surgiu da necessidade de dar visibilidade, analisar e fomentar a discussão do diálogo direto que o mesmo tem com a identidade brasileira, utilizando a música popular como reafirmação da narrativa. Contribuindo para valorização da produção audiovisual nacional com todas as suas características e identidades.

Palavras-chave: Trilha sonora; Brega; Representatividade; Imagem Cinematográfica, Narrativa.

ABSTRACT

Music has always been part of cinema poetics, over time it has become indispensable for the construction or reaffirmation of the narrative. The work *Paradise (and bodies) lost: brega music as a speech tool for bodies silenced in the audiovisual*, bring an analysis of the narrative functions performed by Brazilian popular music as a soundtrack and construction of the narrative in the movie Lost Paradise. It also aims to problematize how a soundtrack, specifically cheesy music, makes a speech tool for silenced bodies. The desire to carry out an analysis of the movie Lost Paradise arose from the need to show (value), analyze and foster a discussion of the direct dialogue it has with the Brazilian identity, using popular music as a reaffirmation of the narrative. Contributing to the enhancement of national audiovisual production with all its characteristics and identities.

Key Words: Soundtrack; Brega; Representativeness; Cinematic Image, Narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Print <i>screen</i> cena 00:40:47	39
Imagem 2 - Print <i>screen</i> cena 00:01:34	42
Imagem 3 - Print <i>screen</i> cena 00:04:49	43
Imagem 4 - Print <i>screen</i> cena 00:04:56	44
Imagem 5 - Print <i>screen</i> cena 00:07:30	44
Imagem 6 - Print <i>screen</i> cena 00:16:36	46
Imagem 7 - Print <i>screen</i> cena 00:18:37	47
Imagem 8 - Print <i>screen</i> cena 00:26:35	48
Imagem 9 - Print <i>screen</i> cena 00:31:57	49
Imagem 10 - Print <i>screen</i> cena 00:51:31.....	50
Imagem 11 - Print <i>screen</i> cena 01:15:56.....	51
Imagem 12 - Print <i>screen</i> cena 01:29:05.....	52
Imagem 13 - Print <i>screen</i> cena 01:42:00.....	53
Imagem 14 - Print <i>screen</i> cena 01:44:25.....	54

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	
2.1 A MÚSICA JÁ FAZ PARTE DA POÉTICA DO CINEMA.....	11
2.2 BREGA: A CANÇÃO COMO LUGAR DE DISCUSSÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.....	14
2.3 BREGA COMO RITMO (CONCEITO E GÊNERO).....	15
2.4 QUANDO À IMAGEM CINEMATOGRAFICA ENCONTRA O ÁUDIO E RESSIGNIFICAM O CINEMA.....	18
2.5 CONCEITUANDO TRILHA SONORA.....	21
2.6 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO TRILHA SONORA.....	25
3 METODOLOGIA.....	28
4 MINORIA E REPRESENTATIVIDADE POPULAR ATRAVÉS DA MÚSICA.....	29
4.1 MINORIAS EM PARAÍSO PERDIDO.....	31
4.2 TRILHA SONORA EM PARAÍSO PERDIDO.....	34
5 ANÁLISE FÍLMICA.....	42
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	55

1 INTRODUÇÃO

O trabalho *Paraíso (e corpos) perdidos: música brega como ferramenta de fala para corpos silenciados no audiovisual* propõe uma análise das funções narrativas desempenhadas pela música popular brasileira como trilha sonora e construção da narrativa no filme *Paraíso Perdido* (2018) de Monique Gardenberg. De acordo com a Nova Enciclopédia Larousse, “narrar” significa expor pormenorizadamente ou dar a conhecer por meio de relato. Entende-se então que a narrativa é uma exposição minuciosa de um enunciado ou acontecimento. Tratando-se de narrativa fílmica, adotaremos os conhecimentos de Barthes que afirma a impossibilidade de construir uma narrativa “sem se referir a um sistema implícito de unidades e regras” (2008, p.21). Pois, para Barthes a estrutura narrativa trata-se de uma hierarquia construída através da correlação, dos diálogos e relações entre os diferentes elementos e momentos. Além de problematizar como a trilha sonora, especificamente a música brega, se faz ferramenta de fala para corpos silenciados, analisando a canção como lugar de discussão da identidade nacional caracterizada nos personagens do filme *Paraíso Perdido*.

O desejo de realizar uma análise do filme “*Paraíso Perdido*” surgiu da necessidade de mostrar (valorizar), analisar e fomentar a discussão - dentro e fora da academia - do diálogo direto que o longa tem com a identidade brasileira, utilizando a música popular como reafirmação da narrativa. Contribuindo para valorização da produção audiovisual nacional com todas as suas características e identidades. Neste trabalho, pretende-se trazer o “brega” como o exagero da realidade de uma canção de amor, como a explanação de um ser ou um sentir. Mas, de forma alguma, como um adjetivo pejorativo.

Para a fundamentação teórica da pesquisa serão utilizados para nortear, construir e corroborar com a ideia estrutural deste trabalho, o conhecimento sobre estética fundamental do som do cinema de David Bordwell e Kristin Thompson (1985), os estudos relacionados à audiovisão de Michel Chion (2001), Tony Berchmans (2006), Luiz Adelmo Fernandes Manzano (2003) e o livro “Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco” de Thiago Soares (2017).

O objetivo geral da pesquisa será problematizar a questão da trilha sonora como construção na narrativa do filme *Paraíso Perdido* (2018). Dentre os objetivos específicos

destacam-se: a análise da canção como lugar de discussão da identidade nacional caracterizada nos personagens do filme; problematizar a ligação entre a identidade nacional dos brasileiros e a música popular brasileira na construção narrativa.

O objeto de estudo trata-se do longa-metragem *Paraíso Perdido* (2018) dirigido por Monique Gardenberg. O filme conta a história de uma boate fictícia denominada “Paraíso Perdido”. Localizada na Baixa Augusta, no centro de São Paulo, o espaço possui cores que lembram o cinema de Pedro Almodóvar¹, principalmente quando relembramos as paletas de cores com tons avermelhados utilizados em filmes como “Tudo sobre Minha Mãe” e “Volver”. A trilha traz músicas bregas e românticas que embalaram o país nos anos 1970, como “Eu não sou cachorro não” de Waldick Soriano e “Garçom” de Reginaldo Rossi, músicas estas que já foram tão rejeitadas e vítima de preconceito, bem como os outros temas tratados no filme.

De um lado temos a história narrada, como a do personagem Ímã² (interpretado pelo cantor e ator Jaloo), um jovem que se veste de mulher para suas apresentações na boate do seu avô José³ (Erasmão Carlos). Ao contrário do que acontece em um ambiente familiar dito ‘normal’. Na família de José, todos lidam naturalmente com as expressões do outro, sejam artísticas ou relacionadas a sua afetividade. Por vezes, Ímã é espancada por homens homofóbicos nas ruas, onde também vive o início de um laço afetivo com um professor de inglês inseguro quanto ao seu desejo sexual. O personagem utiliza a música *Amor Marginal* de Johnny Hooker que aparenta retratar amores indecisos e ‘marginais’ daqueles que não se sentem seguros para assumir a homossexualidade.

Também conhecemos a história de Teylor⁴ (interpretado pelo cantor Seu Jorge), filho de criação de José, motoboy e cantor da boate traz consigo a dor e constrangimento do homem negro perante a sociedade racista na qual está inserido. Teylor sofre uma intervenção no início do filme de Odair⁵ (Lee Taylor), no papel de policial, que o manda parar a moto, desligá-la e tirar o capacete, que observamos aqui como uma forma de crítica ao racismo estrutural. Afinal, apesar de ter passado cento e trinta e um anos desde a abolição da escravidão, o abismo social que separa negros e brancos no Brasil é, nitidamente, alto. De

¹ Pedro Almodóvar Caballero é um cineasta, ator e argumentista espanhol.

² Ímã. Personagem interpretado pelo cantor, compositor e produtor musical Jaloo.

³ José. Personagem interpretado pelo cantor e compositor Erasmão Carlos.

⁴ Teylor. Personagem interpretado pelo ator, cantor e compositor Seu Jorge.

⁵ Odair. Personagem interpretado pelo ator Lee Taylor.

acordo com notícia no site El País de 2019, o Anuário Brasileiro de Segurança Pública traz informações de que as vítimas da polícia brasileira são homens (99%), negros (75%) e jovens (78%).

Transformando-se em uma espécie de refúgio da violência no Brasil, a boate torna-se um ambiente sem questionamentos e de puro afeto familiar, abrigando personas excluídas da sociedade, vítimas das mais diversas violências, como racismo, homofobia e violência contra a mulher. Os personagens trazem questões cada vez mais debatidas no cotidiano das ruas.

A narrativa também cruza histórias de amor dos membros da família que, apesar de fictícias, exemplificam bem a realidade cotidiana. Como já dito, um lugar onde tudo é embalado por clássicos da música brega, como o sofrimento de um homem apaixonado (Ângelo)⁶ cuja mulher desapareceu, a paixão de um travesti (Ímã) por um rapaz (Pedro)⁷ que não aceita a sua homossexualidade, o racismo estrutural e o amor poligâmico entre duas ex-presidiárias e um policial (Odair).

Para realizar esse estudo, os métodos utilizados se deram por meio da pesquisa exploratória como metodologia de pesquisa documental, pesquisa bibliográfica e a análise discursiva de produto. A revisão bibliográfica é a busca da problematização de um projeto de pesquisa a partir de referências publicadas, analisando e discutindo as contribuições culturais e científicas. A análise discursiva objetiva entender os processos culturais apresentados no filme, através da relação entre som e imagem e som e narrativa imagética. Além da pesquisa exploratória que através do levantamento de informações a partir de livros, artigos, revistas e entrevistas. Quanto à abordagem, utilizou-se da forma dedutiva, na qual partimos de premissas gerais para prever a ocorrência dos fenômenos particulares.

⁶ Ângelo. Personagem interpretado pelo ator Júlio Andrade.

⁷ Pedro. Personagem interpretado pelo ator Humberto Carrão.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo serão abordados conceitos de diversos autores sobre trilha sonora, a relação entre imagem e som, o conceito de identidade nacional e a música popular brasileira como trilha sonora.

2.1 A MÚSICA JÁ FAZ PARTE DA POÉTICA DO CINEMA

Apesar do cinema ter nascido mudo, o som foi uma característica que sempre esteve presente. No final do século 19 (1894 - 1929), em sua primeira fase, o cinema ainda não contava com o recurso da fala, entretanto era comum a apresentação do som ao vivo, como narradores, pianistas e até mesmo pequenas orquestras tocando junto à exibição do filme durante as sessões.

De acordo o GGN (Jornais de Todos os Brasis), o primeiro filme a ter passagens faladas, cantadas e utilizar um sistema sonoro eficaz conhecido como Vitaphone, foi “O Cantor de Jazz” (The Jazz Singer), de Alan Crosland, em 6 de outubro de 1927 na cidade de Nova Iorque. Por surgir antes mesmo da fala, a música é considerada, de acordo com Ney Carrasco (2010) em seu artigo “Trilhas: o som e a música no cinema”, a primeira sonoridade presente no universo do cinema, fazendo parte de seu processo de formação e consolidação.

Quando comparado aos filmes mudos (filmes sem acompanhamento de elementos sonoros), percebe-se que os sons quando combinados às imagens, auxiliaram na maximização da imersão da realidade, explorando até mesmo o uso do silêncio em situações que poderiam sugerir uma tensão dramática ainda maior do que a música.

Apesar das mudanças tecnológicas, dos recursos e do uso da música ao longo do tempo, estes ainda são elementos vitais para a cinematografia. Afinal, o cinema e a música possuem uma relação indissolúvel. Seguindo em sentido oposto ao conceito habitual de trilha sonora reproduzido pelo senso comum como “conjunto de peças musicais de um produto audiovisual”, ou seja, a trilha musical. Adota-se aqui o conceito de trilha musical utilizado por Rubens Ewald Filho no livro “A Música do Filme” de Tony Berchmans, como a junção de canções que embalam a narrativa dentro de um filme. Visto que trilha sonora vem do original inglês *soundtrack*⁸ que, tecnicamente, representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo diálogos e efeitos sonoros. Neste trabalho, adotaremos o conceito de trilha sonora proposto por Ney Carrasco:

Tecnicamente falando, trilha sonora é todo o conjunto de sons de uma peça audiovisual [...] a trilha sonora não se limita à música, mas compreende, também, todos os outros sons presentes nessa peça audiovisual [...] uma trilha sonora se divide em três conjuntos sonoros: os diálogos, ou seja, a fala; os efeitos sonoros que no passado eram chamados de ruídos no jargão técnico e compreendem os sons de ambiente, de objetos, de pessoas, etc; e, por fim, a música. (CARRASCO, 2019).

Ainda em concordância com Carrasco, a articulação entre sons e imagens no filme ocorre em dois níveis distintos. O primeiro deles é o dramático/narrativo: neste nível a música faz parte da articulação dramático-narrativa do filme, ou seja, ela é um dos elementos usados para contar a história, através, é claro, da sua ligação com os personagens, situações, conflitos, locais e épocas, contribuindo para a identificação e definição de seu caráter.

Mais do que simplesmente uma combinação harmoniosa e expressiva de sons, a música - em *Paraíso Perdido* - ecoa para além das telas e adentra uma reflexão dos singulares problemas vivenciados pelos personagens, proporcionando vozes e locais de fala para corpos que antes apenas sobreviviam aos pequenos e graves preconceitos sociais.

Dada a propriedade polifônica da música - entendo aqui polifonia não apenas em seu sentido sonoro, mas como a capacidade da música de se sobrepor a outras informações - que pode ser usada em associação com outras linguagens, oferecendo um complemento a informação dada neste outro nível. A música pode associar-se à um diálogo, por exemplo, estabelecendo seu caráter, intenção ou estado emocional, sem que o diálogo se torne incompreensível. Em muitos casos, o espectador não percebe essa informação. (CARRASCO, 2019).

⁸ O termo *soundtrack* vem do original inglês traduzido em forma literal como trilha sonora.

O segundo nível de articulação entre sons e imagens dá-se através da relação entre o movimento visual e o movimento sonoro. Ainda de acordo com Carrasco, imagens e sons são discursos temporais que acontecem ao longo de um intervalo de tempo pré-determinado. Relações estas, entre imagens e sons, associam-se inevitavelmente, podendo assim serem exploradas poeticamente.

As trilhas sonoras compõem uma nova camada em um filme, criando uma extensão ou, até mesmo, uma nova interpretação para imagem que, por sua vez, unem-se para criar um texto-atmosfera para o filme. Afinal, o desenho de som é responsável pela construção do áudio, a fim de construir um discurso sonoro em relação às imagens do filme. É imprescindível observar que, para o consumidor, o cinema tradicional é consumido como um único produto e não como obras que se relacionam para construção de uma mensagem.

No caso de do filme Paraíso Perdido, a música popular brasileira, mais precisamente a música brega (em ritmo e definição) auxilia na reafirmação das situações críticas e cotidiana dos personagens na narrativa, transformando-a em linguagem fílmica. Entende-se que o termo “música brega” no âmbito estético/musical se faz contraditório em qualquer contexto. Afinal, o que é brega? O que é música brega?

2.2 BREGA: A CANÇÃO COMO LUGAR DE DISCUSSÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Resgatando Benedict Anderson (1983), o modo no qual se constrói identidades, dá-se a partir de uma comunidade imaginada com suas instituições culturais, seus símbolos e representações.

A música, assim como a literatura e o cinema, também teve um papel primordial nos processos de constituição das identidades nacionais, principalmente se pensarmos em alguns casos específicos, como meados entre a década de 50 e 60, e visualizarmos o surgimento da canção crítica. Há ainda o momento em que a canção assumiu um lugar de destaque através dos compositores populares que passaram a comentar todos os aspectos da vida, desde o político até o cultural, tornando-se formadores de opinião.

Se recuarmos aproximadamente 90 anos, podemos visualizar inúmeros registros sobre a construção dessa poderosa representação musical do Brasil. Nas décadas de 30 e 40, Mário de Andrade e Gilberto Freyre definiram-na, respectivamente, como “a mais forte criação de nossa raça” e a “arte mais totalmente nacional” (VIANNA, 1995, p.33). Já nos anos 60, Antonio Candido (1989, p. 33-34) considerou a música popular “um dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea”, capaz de “quebrar barreiras” entre grupos sociais diferentes. Desde então a música popular sempre acompanhou as discussões sobre o caráter nacional brasileiro.

Afinal, aqui a identidade nacional é vista como uma construção formada a partir das representações que o ser humano enquanto ser social vai adquirindo e criando ao longo da vida.

2.3 BREGA COMO RITMO

O termo “brega” e, portanto, “música brega” carrega em si, contradições culturais. Aciona disputas de gosto, de classe, de gênero, de raça. Encena lugares, situações, corpos. Quase sempre subalternos. (SOARES, 2017 p. 26-27)

Definir o surgimento e, a quem pertence o “estilo brega” é um debate feito por pesquisadores, críticos, artistas e fãs que está longe de chegar a um consenso, pois não se sabe ao certo a origem musical do brega.

Acredita-se, no entanto, que o brega surgiu no Brasil em meados de 1930 com Vicente Celestino sendo o pioneiro. Na década seguinte, através do bolero e do samba-canção, surgiram com uma temática mais romântica Orlando Dias, Carlos Alberto e Cauby Peixoto, mas apenas entre os anos 1950 e 1960 é que o gênero começou a se popularizar. Neste momento de popularização do gênero, o estilo que fazia sucesso entre os jovens era o rock e a bossa nova, por isso denominavam como brega a música popular brasileira, que contava, gritava ou celebrava a conquista ou perda de um grande amor. Músicas como estas eram facilmente caracterizada de cafona⁹. Por definição, “cafona” significa “o que revela mau gosto ou pouca sofisticação” ou “o que é exageradamente ostensivo, espalhafatoso e tendente ao ridículo ou à vulgaridade”. Neste contexto, têm-se como um dos maiores expoentes do brega na década de 70, o cantor e compositor Waldick Soriano com a música “Eu não sou cachorro não”.

Antônio Carlos Cabrera (2007, p. 08) nos mostra em seu livro, o “Almanaque da Música Brega”, uma introdução sobre a música brega na qual o estilo da canção caracteriza-se pelas “rimas fáceis e palavras simples, num arranjo musical sem grandes elaborações”. Por sua vez, a “Enciclopédia da música brasileira” designa a música brega como “a música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais” (1998 p.117). Já o autor Paulo César Araújo, comumente conhecido como PC Araújo, adiciona ao brega uma posição de “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade” (2003, p.20).

⁹ Por definição, “cafona” relaciona-se ao pejorativo. Algo ou alguém que revela mau gosto ou pouca sofisticação. Algo ou alguém que é exageradamente ostensivo, espalhafatoso e tendente ao ridículo ou à vulgaridade.

O fato é que a música brega surgiu e se reconstruiu ao longo dos anos, adaptando-se e adquirindo, cada vez mais, a persona do brasileiro em uma relação ganha a ganho, na qual o brega, ao mesmo tempo que construía a identidade do brasileiro, também se alimentava de suas histórias.

Thiago Soares (2017) em seu livro “Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco” dividiu a música brega em três eixos. No primeiro eixo encontra-se a figura do masculino-galanteador, homem que corteja a mulher em narrativas de ultra-amor e insinuações sexuais. Neste eixo ecoam sonoridades da Jovem Guarda e da Seresta, um grande expoente desse momento é Reginaldo Rossi. Cantor e compositor Pernambucano que canta o desejo, a conquista e/ou a perda de um grande amor. No segundo eixo está o feminino-romântico, a mulher que responde ao homem, a que sofre com a infidelidade e luta pelo amor. No terceiro e último eixo destaca-se o masculino-provocador, homem que provoca o outro em um embate que envolve desejo, flerte e sensualidade.

Saindo dos termos musicais e ecoando para o social, o geográfico, notamos que o termo “brega” foi empregado pela classe média/alta às pessoas de baixo poder aquisitivo das regiões periféricas e aos prostíbulos nordestinos que tinham a música romântica como trilha sonora. A partir deste momento, meados de 1980, ainda de acordo com PC Araújo, o termo “brega” passou a ser utilizado largamente na imprensa brasileira pelos meios de comunicação, visando designar de forma pejorativa, música sem valor artístico. Ao mesmo tempo em que os críticos explanavam uma conceituação estilística pejorativa para o “brega”, o estilo passou a influenciar e agregar-se à outros artistas e gêneros musicais, o que tornava ainda mais impreciso o estabelecimento de uma definição clara sobre o que seria “música brega”.

De acordo com o jornalista João Teles, “não é exatamente a música, mas o intérprete que confere o status de brega ou não”. Alguns desses artistas rejeitam serem representados sob o estigma da cafonice e mau gosto. Em uma entrevista em 2008, o cantor Wando afirmou sentir-se incomodado com o termo pejorativo e disse: “Quando as pessoas falam de brega, sempre se referem a uma coisa ruim. Então eu brigo por isso”.

Já Waldick Soriano disse ao responder sobre o rótulo que recebeu de cantor brega a Cláudio Leal na Terra Magazine (2008) que “Concordar, a gente não concorda. Porque brega é usado para falar de casa de prostituição. Nesses lugares, as pessoas ouvem música romântica, mas não só nos bregas. Faço músicas românticas, as pessoas gostam disso”. Com o tempo, porém, alguns outros artistas assumiram o “cargo” de cantor “brega”. É o caso de Reginaldo Rossi, que se autointituiu como o “Rei do Brega”.

Portanto, o brega trata muito mais do que composição e harmonia, trata-se de pertencimento. Seja ele vinculado a uma memória afetiva de uma canção de rádio que tocou na infância ou uma inevitável referência. Embora criticada por muitos, a música brega tem alcançado grande aceitação entre as camadas populares, atingindo altos índices de vendas com músicas como “Garçom”, grande sucesso de Reginaldo Rossi, muito popular na virada do século.

Partindo do ritmo e indo em direção ao brega na construção social, percebe-se que o brega apoia-se no fato de suas composições adentrarem as relações pessoais e abordarem o sofrimento das fidelidades dos relacionamentos amorosos. Cabe aqui também pensar no brega como gênero musical que se adéqua às questões mercadológicas e se insere em contextos culturais hegemônicos.

2.4 QUANDO A IMAGEM CINEMATOGRAFICA ENCONTRA O ÁUDIO E RESSIGNIFICAM O CINEMA

Como todas as artes, o cinema também teve - em diversos momentos - o seu período de ressignificação. O que outrora era apenas visual, com o advento das novas tecnologias, passou a ser, também, sonoro.

Apesar de ter nascido mudo, há quem sugira que o cinema sempre contou com um apelo sonoro, mesmo que ainda não obteve-se, de fato, o som físico.

O cinema nasceu mudo. Afirmção audaciosa, uma vez que se por um lado o filme era mudo por não reproduzir fisicamente o som, por outro, “(...)” entenderemos que o cinema se pretendia sonoro mesmo enquanto mudo, por sugerir sons. Os primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière não tinham nenhum acompanhamento sonoro. Vale lembrar que, para eles, o cinema era resultado de uma experiência científica, portanto longe da idéia de espetáculo ou entretenimento. No entanto, acompanhar o movimento da saída dos trabalhadores da fábrica dos Lumière (*La sortie de l’Usine Lumière à Lyon* - 1895), ou ver o trem aproximar-se da estação (*L’arrivée d’un train à la Ciotat* - 1896) - ações enquadradas em planos gerais próximos e em ângulo frontal -, coloca-nos diante de uma sensação sonora que emana da imagem. (MANZANO, 2003, p.11)

Mais do que uma experiência científica, o cinema tornou-se uma experiência imersiva, na qual através das ações enquadradas em planos -mesmo que ainda sem som- imergia os espectadores para dentro das narrativas fílmicas.

Antes mesmo do surgimento do cinema, consumia-se outras artes que representavam à realidade, como o teatro com todas as imagens e sons que um espetáculo continha. Além das experiências do cotidiano que vêm sendo sonoramente construída no dia a dia como, por exemplo, observar um engarrafamento onde ouve-se sons de buzinas, pessoas falando e motores de veículos ou uma ida ao aeroporto, onde nitidamente ouve-se chamadas para vôos, comunicados sobre o tempo, pessoas conversando e pequenos sons de rodas de malas se arrastando pelo chão.

Das sensações sonoras, partimos para o acompanhamento do que seriam as primeiras trilhas sonoras com a tentativa de sincronização entre a imagem e o som, através de pianistas, narradores e até pequenas orquestras que acompanhavam as sessões fílmicas na tentativa de imergir ainda mais o espectador nas narrativas.

Apesar dos experimentos em tecnologia sonora tivessem acontecido entre 1893 e 1985, quando especula-se que Landell de Moura realizou uma das primeiras transmissões de sons e sinais telegráficos, o que daria origem ao telefone ao rádio, o primeiro filme produzido com som (voz) só veio ser concebido em 1927 pela Warner Brothers, O cantor de jazz, estrelado por Al Jolson no papel de Jakie Rabinowitz.

Em 1927, o sistema pioneiro de sincronização entre som e imagem no cinema conhecido como Vitaphone, tratava-se de um projetor com uma vitrola acoplada. Apesar de ser uma revolução no quesito tecnologia e sincronização, o aparelho continha diversas inconveniências, como a baixa qualidade da amplificação da época, o chiado do disco e a iminente possibilidade de riscar o disco com o tempo e tirar o filme do sincronismo.

Neste momento, havia dois grandes estúdios trabalhando focados para sincronizar da melhor forma possível o som e o áudio na exibição de um filme. De um lado, a Warner Brothers com um sistema *sound-on-disc*, o Vitaphone e, do outro, a Fox Corporation investia no sistema *sound-of-film*, o Movietone. O Movietone, por sua vez, imprimia o som na própria película, acabando com o problema do chiado e falha no sincronismo. Porém, mais tarde o Photophone, o sistema óptico produzido pela RCA transformou-se no padrão da indústria, visto que o Photophone tratava-se de um dispositivo que permitiria a transmissão de som em um feixe de luz.

Como toda inovação, o som, além dos benefícios, também trouxe diversos questionamentos. Desta vez, de ordem primordialmente estética, onde os cineastas indagavam-se à respeito do que fazer com o som e como ele poderia contribuir para narrativa. Afinal, o som seria um adereço à narrativa ou ele seria capaz de recriar sentidos e significados para narrativas já existentes? Esses interrogatórios levaram os profissionais a responderem na prática através de uma lenta evolução que levou o cinema a encontrar uma forma ideal de utilizar o som de maneira apropriada à sua linguagem.

Assim como o *insert* visual pode introduzir uma nova interpretação na narrativa, o som, através dos elementos sonoros como o diálogo, a música, ruídos e efeitos, também pode. Neste sentido, corroboramos com as ideias de David Bordwell e Kristin Thompson em seu artigo “Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema” e passamos a perceber como as características do som (altura, tom, timbre) afetam à forma como recebemos e assimilamos a obra. A atenção ao ritmo, a fidelidade, o espaço sonoro (a proximidade ou distância do som

no filme) e o tempo fornecem uma estrutura tridimensional a partir da qual podem ser consideradas as mudanças do som.

De acordo com Chion em seu livro *A audiovisão - Som e Imagem no Cinema*, os sons influenciam nas percepções de movimento e de velocidade. Afinal, som é movimento e, em um primeiro momento onde o olho é mais ágil espacialmente, o ouvido é mais ágil temporalmente. Dito isto, é inadmissível pensar que o som não teria um papel fundamental dentro do cinema, pois além de reafirmar e potencializar a narrativa, ele também é capaz de admitir uma nova leitura sobre a cena.

2.5 CONCEITUANDO TRILHA SONORA

Por conceituação, trilha sonora é, como o próprio nome sugere, o conjunto de sons - ou sua ausência bem delimitada - constituído para que se destaquem os valores fundamentais da arte encenada, seja dança, dramaturgia teatral ou cinematográfica.

No âmbito cinematográfico, a trilha sonora é, em vários momentos, utilizada como um recurso para auxiliar na forma como uma história é contada e qual é a mensagem que ela pretende transmitir. Ou seja, a trilha sonora faz-se elemento narrativo a fim de reforçar situações, conflitos, locais e épocas, ajudando na identificação e caracterização dos personagens, como é o caso do longa metragem *Paraíso Perdido*. No filme, mais do que preencher harmonicamente a cena e construir paisagens sonoras, a trilha sonora possibilita que os personagens exponham sentimentos, verdades e sofrimentos, através das canções, que não estão nos diálogos.

Existem diversas formas de se trabalhar a trilha sonora dentro da narrativa, porém J. Jota de Moraes (2015), autor e crítico musical, no artigo “O primeiro filme falado no cinema”, de forma resumida introduziu três modos existentes que pode-se utilizar para entender como a trilha funciona nas produções fílmicas, são eles: físico, emocional e intelectual.

Ainda de acordo com J. Jota de Moraes (2015), o modo de percepção física está vinculado à forma de ouvir com o corpo, onde as propriedades materiais do som entram em destaque: altura, duração, timbre, intensidade, etc. Já o emocional está atrelado ao que se mostra na imagem, o modo a se ouvir como adjetivo, seja ele triste, alegre, etc. É a forma como a música trabalha para tornar-se fundo musical que contextualiza a diegese, dirigindo o espectador, de forma imperceptível, para a situação dramática através da emoção. Este modo é muito comum em filmes melodramáticos, onde a emoção está presente em quase todos os momentos. O terceiro e último modo, porém igualmente relevante, é o “ouvir intelectualmente”, onde se constitui o chamado “Leitmotiv” (motivo condutor), uma técnica introduzida por Richard Wagner em suas óperas, onde há a repetição de temas sonoros sempre que se encena uma passagem na ópera relacionada a um personagem ou uma ideia.

Ao que a cultura popular compreende como conceito, o termo “trilha sonora” não é sinônimo apenas da música. De acordo com a Revista *Novos Olhares* - Vol. 1, no universo cinematográfico vários são os componentes sônicos que amplificam as possibilidades criativas de realização do audiovisual. Expandido o seu conceito para além dos processos e

desenvolvimentos técnicos fundamentais para a consolidação do cinema sonoro, verifica-se a possibilidade de um despertar inicial para as novas dimensões na experiência.

A trilha de um produto audiovisual pode ser composta por vozes, ruídos, sons ambientes (som-território), som interno e/ou som *on the air*, música e, apesar de ter seu significado relativo, o silêncio. Abaixo, pontuamos estes elementos:

- Vozes: materializada pelo texto verbal, a voz está presente nos diálogos e na voz over (narração). Seguindo o padrão clássico do cinema, o diálogo é um dos mais importantes elementos da trilha sonora. Corroborando com esta ideia, CHION (2011:134) diz que essa estrutura do cinema que posiciona a fala das personagens essencialmente em primeiro plano sonoro provém do teatro, agregando à voz uma função dramática, psicológica, informativa e afetiva.
- Ruído: entende-se ruído, por conceituação, como os sons que não são nitidamente musicais nem linguísticos. Por classificação, os ruídos podem ser divididos em três categorias: na pós-produção, como os ruídos de ambiente (sons criados pela geografia ou clima e que raramente são ouvidos conscientemente pelas pessoas), ruídos de efeito (sons provenientes de algum objeto ou fonte sonora específica) e ruído de sala (também conhecido como *foley*, que trata-se da recriação de sons especiais em estúdio). Segundo Chion, ainda existem os ruídos anempáticos que acontecem quando, por exemplo, numa cena qualquer muito violenta ou após à morte de uma personagem, um processo, seja ruído de máquina, barulho de ventilador ou jato de uma ducha continua a desenrolar-se como se nada estivesse acontecido.
- Som ambiente: também conhecido como som-território, o som que envolve uma cena como um todo. Sons que podem marcar um lugar, um espaço particular com a sua presença contínua.
- Som interno: trata-se do som que está situado no presente da ação e corresponde ao interior, tanto físico como mental de um personagem. O som

interno pode ser percebido através dos sons fisiológicos como, por exemplo, o de respiração, gemidos, batimentos do coração e suas vozes mentais.

- Som *on the air*: Conceitua-se sons no ar (*on the air*), os sons presentes numa cena, mas que são transmitidos eletronicamente por rádio, telefone ou amplificação, por exemplo.
- Música: Junto ao diálogo, a música compõe um dos mais poderosos elementos dramáticos dentro da produção, visto que ela é responsável por dar o tom e intenção desejada a produção audiovisual, assumindo um lugar de destaque na trilha sonora cinematográfica.

Podendo integrar-se à um diálogo estabelecendo um clima, intenção ou estado emocional, a música pode apresentar-se de duas formas. Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de música empática (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros). Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação (...) que pode se chamar de anempático, músicas de piano mecânico, de celesta, de caixa de música e de orquestra de baile cuja a frivolidade e a ingenuidade estudadas reforçam, nos filmes, a emoção individual dos personagens e do espectador, na medida em que afetam ignorá-las. (CHION, 2011 p. 14-15.)

- Silêncio: O silêncio é uma forma de realçar para o espectador, situações fundamentais para a compreensão desejada da narrativa. (COSTA, 2008).

Percebe-se a atuação e importância do silêncio na narrativa quando o cinema tornou-se sonoro. Afinal, muito além de um efeito de ausência de ruído, a impressão do silêncio em uma cena de filme só se produz quando é a ausência do som é trazida dentro de um contexto e por uma proporção que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo ser precedido de uma sequência de sons relativamente altos. Afinal, o que é o silêncio senão a ausência total ou parcial de sons audíveis?

Quando empregado à trilha em *Paraíso Perdido*, o silêncio não apresenta apenas a falta de comunicação ou do som audível, mas a ausência da fala para os corpos que tiveram suas

vozes silenciadas em momentos de confronto consigo, com outros personagens ou em situações ímpares. Muito mais do que ausência, a falta do som se faz reafirmação de fala.

Quando o assunto são sons e imagens no cinema, outro fator indispensável para ser analisado é a síncrese, o ponto de sincronização. Segundo Chion (2011), um ponto de sincronização é, numa cadeia audiovisual, um momento saliente de encontro entre um momento sonoro e um momento visual; um ponto onde o efeito de síncrese é mais acentuado, como numa música, um acorde mais afirmado e mais forte do que os outros.

2.6 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO TRILHA SONORA

A força expressiva que a música proporciona para uma obra audiovisual, hoje, é incontestável. E, no cinema nacional, este encontro não poderia ter sido tão natural e singular.

Oriunda tradicionalmente do teatro de revista, que se inicia na segunda metade do século XIX e, contemporâneo a fixação do rádio no Brasil, o cinema desde sua pré-história sempre esteve associado à música. Entende-se aqui pré-história, de acordo com Fréd Goes, como experiências como “Paz e amor” (1910), filme escrito por José do Patrocínio Filho, dirigido e fotografado por Alberto Botelho e com música do maestro Costa Júnior. Em 1920, dez anos depois, surgia o América Cine Phonema idealizado por Francisco de Almeida Fleming com pequenos filmes baseados em canções populares da época. Concomitantemente, também tínhamos o realizador Paulo Benedetti, quem proporcionou a única aparição de Noel Rosa no cinema.

Seguindo a cronologia, para-se em 1932, ano em que Humberto Mauro já havia apresentado o cinema nacional com “Ganga Bruta”, cujo acompanhamento musical foi realizado com discos, tendo como repertório desde canções de Villa-lobos até o grande sucesso do momento “Taí”, na voz de Carmen Miranda. Posteriormente Humberto começa a trabalhar com Carmem Santos e filma Cidade mulher (“filme-revista” com música de Noel Rosa) e Favela dos meus amores, que recebeu colaboração de grandes nomes como Ari Barroso e Sílvio Caldas, que encenava como cantor.

Cinco anos depois, surge “Alô, Alô Carnaval”, realizado por Adhemar Gonzaga e eternizado pelas irmãs Miranda (Carmen e Aurora) cantando a marchinha de Lamartine Babo “Cantoras de rádio”, tornando-se um marco enquanto musical.

Entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60 observa-se uma proposta renovadora na relação entre a música e o cinema no Brasil. Proposta esta que representa um reflexo da experimentação vanguardista e dos “anos dourados”¹⁰. Neste momento, temos dois marcos primordiais na cultura nacional, de um lado o filme “Rio 40” (1995) de Nelson Pereira dos Santos que foi considerado o passo inicial do movimento que, posteriormente seria batizado de Cinema Novo. Do outro, o lançamento do disco de João Gilberto, Chega de Saudade (1958), marca o início da Bossa Nova.

¹⁰“Anos Dourados” (1950). É uma década de revoluções tecnológicas com evidentes implicações sociais, especialmente quando consideramos o ponto de vista comunicacional, pois é nesse período que as propagandas invadem a rádio e a recém chegada televisão.

Paralelamente à produção de vanguarda cinemanovista, realizou-se uma série de filmes comerciais de grande sucesso, inspirado em criações de Elvis Presley na década anterior, voltando os olhos das situações narrativas para três personagens que, naquele momento, abalavam os corações da juventude proletária – O Rei (Roberto Carlos), A Ternurinha (Wanderleia) e O Tremendão (Erasmus Carlos). Nos filmes do trio eram lançadas as canções dos discos por eles cantados. Estima-se que o grande sucesso dessa série seja Diamante cor de rosa que, na época, foi um verdadeiro estrondo de bilheteria.

Pouco tempo depois, entre os anos 1970 e início dos 80, foi um época conhecida como “boom do cinema” devido ao grande incentivo governamental com a Embrafilme, quando era possível realizar produções com verbas de padrão internacional. Entre essas produções, houve-se a criação de filmes cujas canções tornaram-se grandes sucessos do nosso cancioneiro. Alguns exemplos marcantes são “Chica da Silva”, filme de Cacá Diegues com música de Jorge Benjor; “O que será?”, música de Chico Buarque para o filme “Dona Flor e seus dois maridos”, de Bruno Barreto; “Luz do sol”, de Caetano Veloso para o filme “Índia, a filha do Sol”, de Fábio Barreto; “Jubiabá”, canção de Gilberto Gil para o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos. Destaca-se também o longa de Jom Tobi Azulay, “Doces Bárbaros”, de 1977 – filmagem da excursão de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil, que foi interrompida por acusação de que haveria drogas entre os componentes do grupo. Todo este processo estava cuidadosamente documentado por Jom Azulay.

Se já havia uma relação concreta entre o cinema e a música brasileira, no período entre o final do século XX e o início XXI, essa relação tornou-se indissolúvel. Nesta época, produzem-se filmes de ficção de extraordinário sucesso como “Cazuza: o tempo não pára”, lançado em 2004, com direção de Sandra Werneck e Walter Carvalho. Não se restringindo à gênero, mas aos grandes sucessos, também foi produzido o longa-metragem “2 Filhos de Francisco: História de Zezé Di Camargo e Luciano”, lançado em 2005, com direção de Breno Silveira. “Noel: Poeta da Vila”, filme baseado na biografia de Máximo e Didier que homenageou o compositor Noel Rosa. Dirigido por Ricardo Van Steen, o longa-metragem teve sua estréia em 2006.

Outro destaque desse momento, em termos de ficção, foi “Elza – O filme”, de Elizabete Martins Campos (2009), que retrata a vida da cantora Elza Soares. Três anos depois, temos o lançamento de “Gonzaga: de pai para filho” (2012) dirigido por Breno Silveira cujo o tema é a relação entre Luiz Gonzaga e o seu filho, Gonzaguinha.

Protagonista da cena cinematográfica, aos poucos a música popular foi conquistando o seu espaço e hoje pode-se dizer que é um grande destaque, especialmente quando pensamos em documentários. Revelando de forma objetiva que a canção brasileira que outrora foi inferiorizada, hoje alça-se à categoria de expressão cultural de relevância na revelação de nossa identidade, de como expressamos pertencimento, brasilidade.

No ano de 2008, vieram a público algumas produções bastante interessantes, como “O mistério do samba: Velha Guarda da Portela”, dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, produção que levou uma década para tornar-se realidade e contou com Marisa Monte como pesquisadora e condutora da cena. Pode-se dizer que 2008 foi um ano extremamente produtivo e marcante quando pensamos em documentários e aspectos de personalidades da MPB, visto que surgiu “Infinito ao meu redor - Marisa Monte” dirigido por Vicente Kubrusly e trata-se de um relato emocionante sobre a carreira da artista brasileira, desde sua rotina diária até os bastidores de sua turnê.

Para além do gênero MPB, outros segmentos/gêneros também tornaram-se objeto de interesse dos documentaristas brasileiros. Ainda em 2008 foi lançado “Guibable – A verdadeira história dos Ratos de Porão”, dirigido por Marcelo Apezaro e Paula Belchior. O filme tem como tema a banda de hardcore nacional e de grande renome internacional. O filme conta com registros desde ambientes como estúdios e as próprias casas dos artistas, até os bons e velhos botecos da cidade de São Paulo.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1 CORPUS

Serão pertencentes ao corpus desta pesquisa o filme Paraíso Perdido (2018) e suas faixas musicais: Doce Pecado (Reginaldo Rossi e Fernando Mendes), Não Creio em Mais Nada (Paulo Sérgio), As Minhas Coisas (Odair José), Amor Marginal (Johnny Hooker), Tango para Teresa (Angela Maria), Sonhar Contigo (Adilson Ramos), Quem Tudo Quer, Nada Tem (Anísio Silva), 120, 150, 200 km/h (Roberto Carlos), Impossível Acreditar Que Perdi Você (Márcio Greyck), Tortura de Amor (Agnaldo Timóteo), Todo Sujo de Batom (Belchior)e Sextou (Israel Novaes).

Serão analisadas as faixas musicais comparando-as com o discurso e estrutura dos personagens dentro da narrativa. Percebendo assim, a relação entre a imagem, o som e a narrativa.

3.2 PROCEDIMENTOS

Para alcançar o objetivo geral deste estudo, será utilizado a metodologia de pesquisa bibliográfica e a análise discursiva de produto. A revisão bibliográfica é a busca da problematização de um projeto de pesquisa a partir de referências publicadas, analisando e discutindo as contribuições culturais e científicas. A análise discursiva objetiva entender os processos culturais apresentados no filme, através da relação entre som e imagem e som e narrativa imagética. Além da pesquisa exploratória que através do levantamento de informações a partir de livros, artigos, revistas e entrevistas.

Quanto à abordagem, utilizou-se da forma dedutiva, na qual partimos de premissas gerais para predizer a ocorrência dos fenômenos particulares.

4 MINORIA E REPRESENTATIVIDADE POPULAR ATRAVÉS DA MÚSICA

Dirigido por Monique Gardenberg e roteirizado por Stuart Hazeldine, Ryan J. Condal, Lawrence Kasdan, Byron Willinger e Philip de Blasi, *Paraíso Perdido* é um longa-metragem do gênero drama produzido no ano de 2018. Seu elenco conta com grandes nomes, como Erasmo Carlos, Seu Jorge, Jaloo, Hermila Guedes, Júlio Andrade, Humberto Carrão, entre outros.

“*Paraíso Perdido*” fala sobre um clube noturno fictício localizado no Baixo Augusta, São Paulo. Gerenciado por José (Erasmo Carlos), o patriarca da família e movimentado por apresentações musicais de seus herdeiros. A narrativa é construída a partir de pequenos problemas do cotidiano do brasileiro, alinhando-se sempre à música de grandes ícones da música popular brasileira. Com direção musical assinada por Zeca Baleiro, cantor, compositor e cronista brasileiro, o filme conta com músicas bregas e românticas que embalam o país da década de 70.

Construída a partir do cruzamento de histórias de amor dos membros da família, o filme apresenta personas retraídas, esquecidas, e escondidas do mundo. Os personagens encontram na boate um refúgio para fugir do preconceito, da brutalidade e da realidade que é a sociedade.

No início da Trama, José (Erasmo Carlos) convida-nos a adentrar no universo da boate, em seguida, vê-se a cena em que Odair (Lee Taylor), ainda criança, assiste o assassinato de seu pai. A cena corta para o momento em que Odair (Lee Taylor), agora como policial, se aproxima da família ao ser contratado para fazer a segurança do jovem talento Ímã (Jaloo) que é alvo frequente de ataques homofóbicos. Neto de José (Erasmo Carlos). Na trama, encontram-se personagens excluídos da sociedade como vítimas das mais diversas violências, convivem em um ambiente sem questionamentos e de afeto familiar.

Pelo clube ainda circulam a jovem que opta por um aborto (Julia Konrad), a ex-presidiária que mata um homem que a agrediu (Hermila Guedes), o parceiro traído (Júlio Andrade), que espera a volta da mulher e seu sobrinho, a drag queen Ímã (Jaloo), um dos destaques das noites e do filme. Aos poucos, o laço entre o agente e o clã de artistas românticos vai se revelando mais e mais forte, cada vez mais surpreendente.

Por sua vez, a música brega traz o sofrimento de um homem cuja mulher desapareceu, a paixão de um travesti por um rapaz que não se aceita homossexual, o amor poligâmico entre duas ex-presidiárias e um policial. Todo o melodrama possui o propósito de homenagear a música romântica que já foi tão rejeitada e vítima de preconceito, exatamente como nos outros temas tratados no filme.

4.1 MINORIAS E OS PERSONAGENS EM PARAÍSO PERDIDO

Como já discutido no presente trabalho, a música foi item revolucionário no cinema e, quando trazemos para os processos de constituição das identidades nacionais, não seria diferente.

Além de sua face artística, a música proporciona uma memória afetiva à quem escuta, se deleita. Ela acompanha-nos nos momentos mais extremos, da felicidade à tristeza, do amor à solidão. A música se fez arte, mas também se fez luta e protesto. Afinal, música é, de fato, representatividade. Antonio Candido (1989, p. 33-34) considerou a música popular como “um dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea”, capaz de “quebrar barreiras” entre grupos sociais diferentes.

Em Paraíso Perdido, um filme que mostra a dualidade entre a cruel realidade em que a sociedade está inserida e um “paraíso perdido” - um clube noturno onde não há preconceitos, rejeição e o amor familiar supera todos os problemas -, a música embala histórias e dar voz a corpos que outrora foram silenciados. De forma singular, ela adentra à narrativa, representando o cotidiano de algumas personas brasileiras, criticando situações, comportamento e determinadas condutas sociais.

Neste contexto, a música popular brasileira, especificamente o gênero rotulado como ‘brega’, conta a história de um mundo fora do real, mas que representa a realidade da sociedade brasileira atual, onde a família luta contra o racismo, homofobia e violência doméstica.

Discutindo o termo “brega” para além do gênero música popular romântica brasileira e trazendo-o como forma de pertencimento, seja ele de um momento de infância, de uma canção no rádio ou uma inevitável referência.

Pontuamos então o brega como o exagero da realidade de uma canção de amor, como a explanação de um ser ou um sentir. Como avaliou a cantora Marjorie Estiano em entrevista ao G1 “Para mim, brega é uma maneira extrema, desmedida e rasgada de falar. Não acho que seja pejorativo. Às vezes, dizemos como é preciso se portar para parecer elegante. Mas no amor não há esse lugar de elegância.”

O clube noturno denominado de Paraíso Perdido é gerenciado por José e movimentado por atrações dos seus herdeiros. A partir deste momento, analisaremos os personagens separadamente e em suas particularidades relacionando-os com as personas nacionais.

Odair: policial de classe média baixa motivado pela profissão do pai, que também era policial. Quando criança, Odair assistiu seu pai ser assassinado por sua amante enquanto dormia. O nome do personagem faz referência ao grande ícone da música brega, Odair José. Odair representa a parcela dos brasileiros que têm o pai assassinado ainda na juventude, construindo sua vida apenas com a mãe, que também sofreu violência doméstica.

Ímã é um jovem que se veste de mulher para suas apresentações na boate do seu avô José. Ao contrário do que acontece em um ambiente familiar com traços ‘tradicionais’, na família de José todos lidam naturalmente com as expressões do outro, sejam artísticas ou relacionadas a sua afetividade. Por vezes, Ímã é espancada por homens homofóbicos nas ruas, onde sofre ataques e também vive o início de um laço afetivo com um professor de inglês inseguro quanto ao seu desejo sexual. Que, por vezes, demonstra afeição e rejeição. O personagem utiliza a música Amor Marginal de Johnny Hooker que, aparentemente retrata amores indecisos e ‘marginais’ daqueles que não sentem-se seguros para assumir a homossexualidade.

Ângelo é pai de Celeste¹¹, deixou a carreira acadêmica e transformou-se em um artista que canta no palco a dor de uma traição e o abandono da mulher amada.

Eva¹² é mãe de Ímã que, inicialmente está cumprindo pena por ter assassinado o pai de Odair quando estava grávida. Eva representa a solidão da mãe e mulher que, mesmo aprisionada ou em cárcere, consegue amar e ser amada, bem como a amante que, após engravidar, é abandonada pelo pai de seu filho (a). Segundo pesquisa, uma em cada cinco mulheres são abandonadas durante a gestação. Cerca de 60% da população é afetada direta ou indiretamente pelo abandono paterno.

Celeste: neta de José, prima de Ímã e aparente irmã de Odair, sofre por um relacionamento onde foi traída, mas não sabe lidar com a situação, visto que está grávida. Neste contexto, Celeste - que é menor de idade - traz de forma singular uma discussão a respeito do aborto e realidades das clínicas clandestinas.

José: pai de Ângelo e Eva, avô de Celeste e Ímã, patriarca da família e gerente do clube Paraíso Perdido, encontra-se em um núcleo familiar diversificado com várias pessoas agregadas. José carrega nos ombros a dor da perda de sua esposa, um câncer e a

¹¹Celeste. Personagem interpretada pela atriz Julia Konrad.

¹² Eva. Personagem interpretada pela atriz Hermila Guedes.

responsabilidade de criar sua família e protegê-la da realidade da sociedade. Por isso, criou no clube um ambiente de amor e liberdade.

Taylor é filho de criação de José, motoboy e cantor, traz consigo a dor, constrangimento e solidão do homem negro perante a sociedade racista na qual está inserido. Taylor, no início da narrativa sofre uma intervenção de Odair, no papel de policial, que o manda parar a moto, desligá-la e tirar o capacete. Uma forma de crítica ao racismo estrutural encontrado no país. Afinal, apesar de ter passado mais de cem anos desde a abolição da escravidão, o abismo social que separa negros e brancos no Brasil é nitidamente alto. De acordo com uma notícia veiculada no site El País (2019), o Anuário Brasileiro de Segurança Pública traz informações de que as vítimas da polícia brasileira representam respectivamente homens (99%), negros (75%) e jovens (78%).

Nádia¹³ é mãe de Odair abandona o seu ex-marido e sua filha Celeste enquanto ainda é uma criança e tem seu atual marido, pai de Odair, assassinado pela amante. Ex-cantora, Nádia perde a audição em virtude de um episódio de violência doméstica. Nádia representa às vítimas de violência doméstica, as mulheres que sofrem muitas vezes em silêncio. Segundo o R7, site de notícia, a cada dois minutos uma mulher é vítima de violência doméstica do país.

Pedro é professor de inglês e pai solteiro que vai até o encontro de Ímã na boate, flerta com ele, deseja-o, porém não aceita sua homossexualidade.

Para além de uma simples construção, a música e a narrativa proporciona uma identificação dos personagens para com os espectadores. Pois, mesmo subordinados à esfera fictícia, eles estão conectados à realidade e aos problemas sociais. Afinal, a representatividade da música popular romântica brasileira (música brega) como bem imaterial identitário do seu povo se dá a partir da própria composição da música, onde as letras representam momentos vividos.

¹³ Nádia. Personagem interpretada pela atriz Malu Galli.

4.2 TRILHA SONORA EM PARAÍSO PERDIDO

Para além do conceito de trilha sonora - vozes, ruídos, sons ambientes, sons *on the air*, músicas e o silêncio- que discutimos na segunda parte do primeiro capítulo, neste capítulo voltaremos à discussão para trilha musical. Tendo ciência de que, com trilha musical compreende-se as faixas musicais do filme.

Paraíso Perdido (2018) conta com 12 canções e, entre elas se encontram Odair José, Waldick Soriano, Reginaldo Rossi, Agnaldo Timóteo, Roberto Carlos, Fernando Mendes, Márcio Greyck, Johnny Hooker e Angela Maria.

Analisaremos trechos de canções separadamente. Iniciando pela canção “Doce Pecado”, composta pelo rei do brega Reginaldo Rossi e pelo artista Fernando Mendes. No filme, a canção é interpretada pelo cantor e compositor Seu Jorge no papel de Teylor. Além de carregar todo o peso que a sociedade impõe ao homem negro, ele também sofre por um amor não correspondido. A canção que fez sucesso na década de 70 se configura como um tema romântico-sensual do mundo do brega, localizado na segunda fase do brega. Para corroborar com a ideia inicial e auxiliar sua compreensão, abaixo pode-se observar um trecho retirado da música “Doce Pecado” dos cantores e compositores Reginaldo Rossi e Fernando Mendes.

“Você foi verdade
A felicidade que eu queria
Você foi bem mais
Você foi a paz que eu não conhecia
Meu doce pecado
Meu sonho acordado, alegria!
Você foi loucura!
Você foi ternura, minha fantasia!
Você é maldade, gosto de saudade
Que eu não tinha!
Levou todo o amor
Só deixou a dor que eu não queria
Coração quebrado

Triste, abandonado, não sofria
 Você foi loucura!
 Você foi ternura, minha fantasia!”

Ainda no filme, Teylor destaca-se ao cantar “Tortura de Amor”, música esta que foi regravada por diversos artistas como Nelson Gonçalves, Angela Maria, Cláudia Barroso e o ilustre Agnaldo Timóteo. Na apresentação, Ímã divide o palco com Teylor formando um dueto. Abaixo pode-se verificar um trecho da música “Tortura de Amor” de Cláudia Barroso e Waldick Soriano.

“Hoje que a noite está calma
 E que minh’alma esperava por ti
 Apareceste afinal
 Torturando este ser que te adora
 Volta! Fica comigo só mais uma noite
 Quero viver junto a ti
 Volta, meu amor
 Fica comigo não me desprezes
 A noite é nossa e o meu amor pertence a ti”

Percebe-se então que em ambas as apresentações, Teylor canta o desejo de viver um grande amor e, ao mesmo tempo, a tristeza por não obter a mulher amada. Visto que sua amada Celeste está apaixonada e grávida de outro homem.

Ímã, em uma de suas marcantes cenas, vive o início de um turbulento laço afetivo. Ímã interessa-se por um professor de inglês que, de início corresponde, porém não aceita sua homossexualidade. Para embalar e desenhar essa situação vivida entre os personagens, Ímã canta “Amor Marginal”, canção de Johnny Hooker. A música retrata amores indecisos, turbulentos, ‘marginais’ e aqueles que não sentem-se seguros para assumir sua homossexualidade. No momento em que o presente trabalho está sendo escrito, Amor Marginal é considerada uma canção pop, porém é preciso lembrar que aquilo que considera-se brega atualmente, outrora não era. Pois, o brega, muitas vezes tachado de ‘cafona’ trata-se de

canções românticas de décadas atrás. Em seguida, pode-se observar um trecho da música “Amor Marginal” do cantor e compositor Johnny Hooker.

“Minha flor, não me machuques
Minha dor, não me abuses assim
Não tire magoas, não tire mágoas de mim
Meu amor, não me invadas com teu olhar
Não me deixes aqui a gritar no meio do caminho sozinho...

Meu amor, me faça acreditar que tudo é possível
Pois eu temo que não amanheça se você se for
Respirando magoas de uma outra dor, do nosso caso imoral
Desse amor, desse amor marginal, eu vou
Para calar o sexo mais banal, pra virar poesia
Desse amor, desse amor marginal, eu vou...”

Ainda discutindo sobre a homossexualidade, em cena, Ângelo e Ímã discutem sobre o preconceito para com os homossexuais. Pensativos, questionam-se sobre quais os motivos e o que leva uma pessoa a atacar, agredir e/ou reagir negativamente à liberdade de escolha do outro. No meio da conversa, Ângelo pergunta para Ímã se ele não poderia interpretar a música e amar uma mulher. Toca “Tango para Teresa”, música de Angela Maria, enquanto Ímã responde que não se imagina amando uma mulher, por isso não conseguiria se entregar à canção. Abaixo, observa-se um trecho da canção “Tango para Teresa”, da cantora Angela Maria.

“Garçom, põe a cerveja sobre a mesa
Bandoneon, toque de novo que Teresa
Esta noite vai ser minha e vai dançar
Para eu sonhar...”

Seguindo no personagem de Ângelo, há a interpretação desesperada e pessimista da música “Não Creio em Mais Nada” do cantor Paulo Sérgio. Ângelo disse adeus a sua carreira

acadêmica, desistiu de seus sonhos após sofrer uma decepção amorosa com o abandono de sua esposa e encontrou no palco um lugar de conforto onde pode chorar suas mágoas e verbalizar em formas de canções a tristeza de perder um grande amor.

“Não sei o que faço
 A minha vida é uma luta sem fim
 Me sinto no espaço
 O tempo todo a procura de mim
 Há dias na vida
 Que a gente pensa que não vai conseguir
 Que é bem melhor deixar de tudo e fugir
 Que outro mundo tudo vai resolver
 Não creio em mais nada
 Já me perdi na estrada
 Já não procuro carinho
 Me acostumei na caminhada sozinho
 A vida toda só pisei em espinho
 Já descobri que o meu destino é sofrer”

Corroborando com a ideia anterior, onde a dor da despedida e do abandono, Ângelo interpreta mais uma canção, desta vez, “As Minhas Coisas” do cantor Odair José. A canção fala da dor que o personagem sente após não perdoar aquela pessoa que ele diz ter sido o amor de sua vida, neste caso, a mãe de Odair, Nádia. Além do ser e do sentir, é perceptível a ligação visual do personagem com o cantor Odair José através do seu código de vestimenta. Baseado na moda da década de 70, Ângelo veste-se com casacos de pele, camisas de botão justas com peitoral aberto e diversos colares. Pode-se observar abaixo, um trecho da música “As Minhas Coisas” do cantor Odair José.

“As minhas coisas de repente estão tristes
 Compreenderam que não existe nada mais entre nós
 Meu violão caiu de cima do armário
 Suas cordas arrebitaram dando adeus a minha voz

O meu casaco com você se acostumou sentiu tanto a sua falta que de tristeza desbotou
 Se eu soubesse que eu iria lhe perder
 Não teria acostumado minhas coisas com você...”

Filha de Ângelo, Celeste também está dentro de impasse quando o assunto é amor. Grávida e com sentimentos confusos sobre o seu amor pelo pai da criança, ela declama a canção “Sonhar Contigo” do cantor e compositor Adilson Ramos. Neste momento de entrega, Celeste exprime o significado fidedigno do brega, exemplificando o exagero do ser e/ou sentir. Abaixo pode-se conferir um trecho da canção “Sonhar Contigo” do cantor Adilson Ramos.

“Sonhar contigo por toda vida
 Sonhar contigo, meu amor, minha querida
 Viver pensando em ti somente
 Viver te amando ser só teu eternamente
 Este é o meu maior desejo
 Tomar tuas mãos, calar tua voz
 Num longo beijo”

Além de dono da boate Paraíso Perdido, José carrega em si a responsabilidade de criar sua família e a dor da perda de sua esposa. O personagem traz o tom trágico de sua vida para ecoar em sua voz através da canção “Quem Tudo Quer, Nada Tem” de Anísio Silva, um dos grandes nomes do bolero no Brasil.

“Quem tudo quer do amor nada terá
 Quem muitos sonhos vive nada tem
 Em cada um de nós só há
 Só deve haver lugar
 Para um só bem...”

Em determinada cena gravada no terraço da boate de José, o cantor Ângelo e a sua filha Celeste se encontram para discutir sobre questões relacionadas ao drama de amor vivido

pela jovem que está grávida. Assim como a música 120, 150, 200 km/h transparece a impressão de seguir em alta velocidade em uma estrada, Celeste também deseja seguir em alta velocidade e distanciar-se de seus problemas. Neste meio de incertezas, onde a única certeza é a vontade de fugir, ouve-se a voz de José continuando a canção. Canção esta que ele é coautor, com certeza, este é um dos momentos mais metalinguísticos do filme.

Imagem 1 - Print *screen* cena 00:40:47



Fonte: Filme Paraíso Perdido

“Vou sem saber pra onde, nem quando vou parar
 Não, não deixo marcas no caminho pra não saber voltar
 Às vezes, às vezes sinto que o mundo se esqueceu de mim
 Não, não sei por quanto tempo ainda eu vou viver assim...”

Impossível acreditar que perdi você, canção cantada por Ímã em uma interpretação pontual e marcante. A música conseguiu se encaixar nas cenas iniciais em que é mostrada a dor da perda de alguém amado, a dor da distância. Ímã é um personagem marcado por perdas familiares e afetivas, e esta música auxiliou a contar esta história. Em contrapartida, também é possível interligar a música ao sentimento afetivo entre um pai e um filho. Visto que o trecho “Não, eu não consigo acreditar no que aconteceu. É um sonho meu, nada se acabou. Não, é impossível, eu não consigo viver sem você. Volte e venha ver, tudo em mim mudou” é

cantado no momento em que Odair quando criança assiste o seu pai ser assassinado por sua amante Eva. Neste caso, a canção funciona como um adeus.

“Não, eu não consigo acreditar no que aconteceu
É um sonho meu, nada se acabou
Não, é impossível, eu não consigo viver sem você
Volte e venha ver, tudo em mim mudou
Eu já não consigo mais viver dentro de mim
E viver assim é quase morrer”

O conjunto de faixas musicais como um todo trazem para a trama uma carga que é quebrada por alguns momentos. Um bom exemplo é a cena em que todos estão em um parque de diversões. Entre carrosséis e barracas com brincadeiras, o ambiente iluminado ajuda a dar um tom mais alegre ao filme. Talvez sirva para mostrar a vida em seu aspecto tragicômico, pois embora sejamos marcados por dramas e perdas ao longo da nossa vida (assim como os personagens de *Paraíso Perdido*), nós podemos viver com alegria, nos esforçar para viver momentos alegres e não se prender sempre aos momentos de dor. A canção que representa esta quebra na trama é *Sextou* do cantor sertanejo Israel Novaes.

“Sextou, sextou
Hoje ninguém me acha, o celular descarregou
Sextou, sextou
Só chego de manhã agarrado com um novo amor”

A última música do longa-metragem é um clássico do cantor e compositor Belchior. Interpretada por Ângelo, a música *Todo Sujo de Batom* dá leveza ao filme, que por vezes toca em temas que batem de frente nos tabus sociais.

“Quero uma balada nova
Falando de brotos, de coisas assim
De money, de banho de lua, de ti e de mim
Um cara tão sentimental

Quero a sessão de cinema das cinco
Pra beijar a menina e levar a saudade
Na camisa suja de batom”

5 ANÁLISE FÍLMICA

Banhada por clássicos do brega, a boate Paraíso Perdido, que dá nome ao filme, é um ambiente especial para se mostrar no cinema, um lugar onde todos podem ser marcados por acontecimentos dolorosos, mas que também todos sentem-se à vontade, seguros e amados, para poderem se expressar.

O instrumental dançante e com compasso bem marcado do brega clássico/romântico conduz o ouvido do espectador a adentrar ao filme. Surge então a primeira voz de destaque, José, convidando os clientes da boate e os espectadores para esquecer do mundo lá fora e viver no Paraíso Perdido, um lugar para aqueles que sabem amar.

Imagem 2 - Print *screen* cena 00:01:34



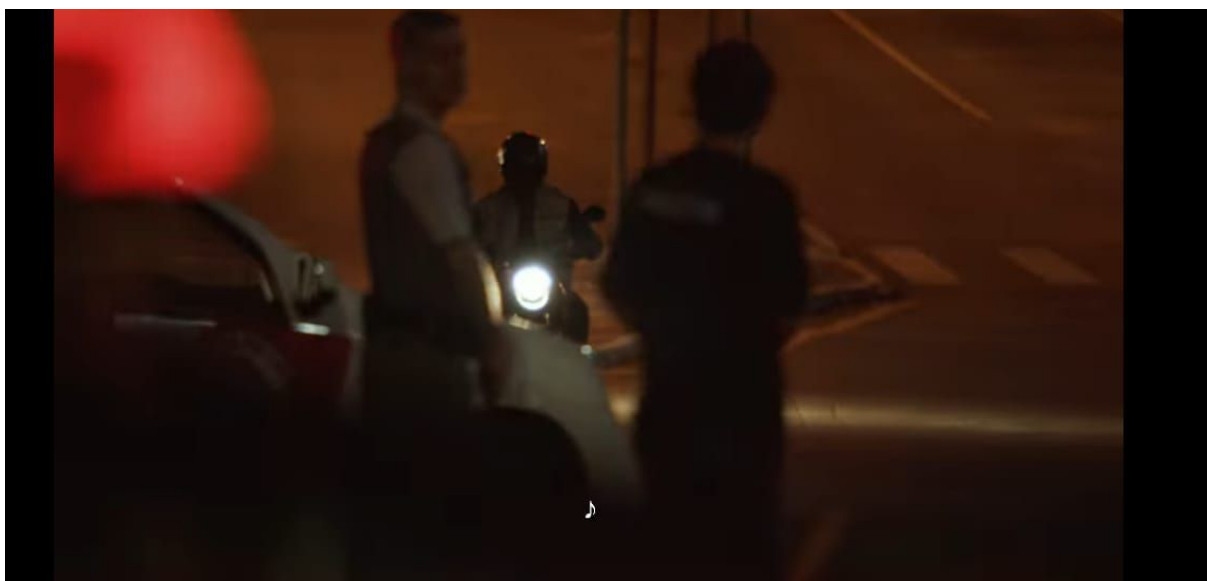
Fonte: Filme Paraíso Perdido

Retraídos, esquecidos e escondidos do mundo, os personagens encontram na boate um refúgio, um oásis para fugir do preconceito, da brutalidade e da realidade que é a sociedade. Afinal, de acordo com a cineasta Monique Gardenberg, “O Paraíso é um microcosmo, ali existe tolerância e muito afeto, com respeito ao querer de toda ordem, sem definição de sexo.”

A música guia-nos para uma das cenas chaves da trama, onde há o assassinato do pai de Odair. Na cena, surge uma mulher grávida, a mãe de Ímã que se aproxima do amante, ouve-se um tiro. Em seguida, inicia-se a música na voz de Ímã, Impossível Acreditar Que Perdi Você, composição de Fábio Júnior. “Não, eu não consigo acreditar no que aconteceu, é um sonho meu, nada se acabou. Não, é impossível, eu não consigo viver sem você, volte e venha ver, tudo em mim mudou. Eu já não consigo mais viver dentro de mim e viver assim é quase morrer. Venha me dizer sorrindo que você brincou e que ainda é meu, só meu, o seu amor.”

A dor e o sofrimento da criança é materializado na voz de Ímã através da canção. Na cena seguinte, percebe-se que Odair cresceu e tornou-se policial como o seu pai. O volume da música cai lentamente até que Odair para Teylor que está em sua moto e o aborda sem motivação aparente. Um reflexo do racismo estrutural que está na sociedade. Carismaticamente, Teylor convida-o para assistir ao seu show. Trilha sobe, música termina e o público aplaude. Ao finalizar a música, percebe-se a troca de olhares entre um rapaz e Ímã.

Imagem 3 - Print *screen* cena 00:04:49



Fonte: Filme Paraíso Perdido

Imagem 3 - Print *screen* cena 00:04:56



Fonte: Filme Paraíso Perdido

Do lado de fora, Ímã está fumando um cigarro, um rapaz aproxima-se, beija-o e, em seguida, empurra-o.

Ainda no chão, surgem outros homens e tentam enforcá-lo, Odaír aparece expulsando os homofóbicos e ajudando Ímã, a preocupação de Ímã é o salto alto perdido (a sandália). Está no chão a imagem do homem jogado ao chão, sofrendo a dor de uma sociedade preconceituosa e violenta.

Imagem 5 - Print *screen* cena 00:07:30



Fonte: Filme Paraíso Perdido

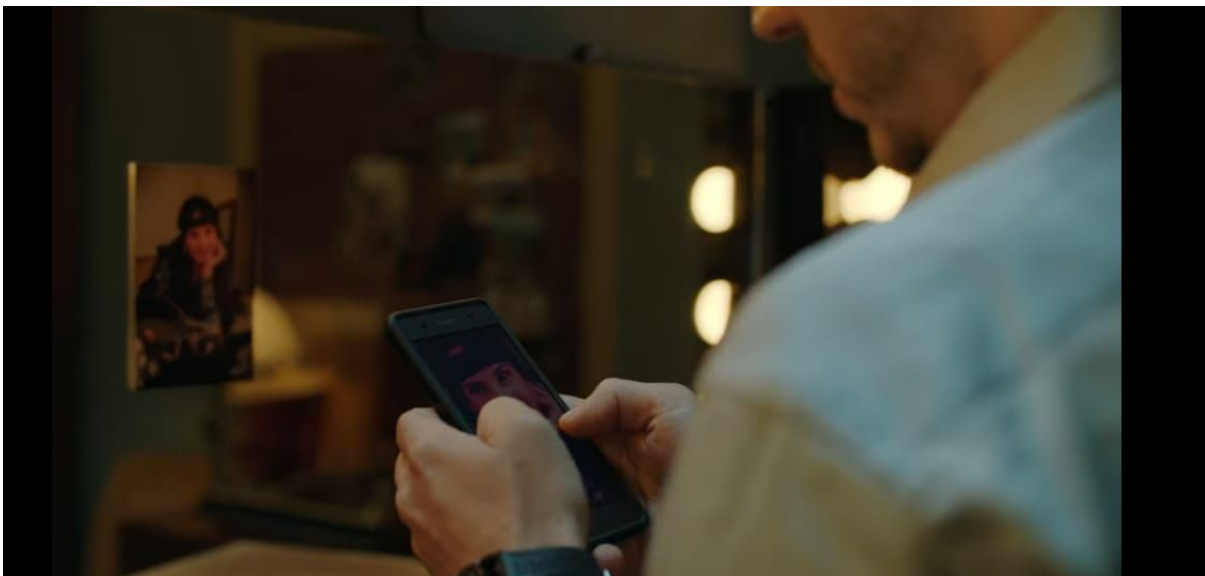
Odair pega o salto e devolve. Ímã diz: Não se preocupa, eu sou feliz. Ele me ama, ele neste caso é seu avô. Nesse momento, percebe-se o quão natural esses ataques são, visto que a personagem aparentemente já não demonstra grande abalo.

Nos primeiros oito minutos do filme, já são apresentados alguns dos principais problemas sociais tratados no filme, assassinato, racismo, homofobia e a dor do amor não correspondido.

Odair entra no bar, está sendo apresentado a música Escalada, de Augusto César. Em seguida, Teylor, sobe ao palco cantando Doce Pecado, música do cantor e compositor Reginaldo Rossi. Odair assiste a apresentação. José dirige-se até Odair e questiona o porquê está espantado. Por sua vez, Odair revela que é a primeira vez que vai ao clube. José o agradece por salvar Ímã, Odair disse que fez apenas seu trabalho de policial civil. José então o oferece um emprego para ele proteger Ímã à noite. A música sobe continua com Teylor cantando e finalizando a apresentação.

Teylor senta à mesa com Odair e José e pergunta sobre a apresentação. Odair diz que gosta de Reginaldo Rossi e que conhece por causa de sua mãe que era cantora. Teylor o indaga o motivo e ele revela que sua mãe ficou surda. José então o convida-o para ir até Ímã na tentativa de fazer o reconhecimento do agressor. Neste momento, é imprescindível analisar o discurso de Ímã, onde afirma que é e gosta de ser homem, apesar de estar vestido com roupas femininas.

Odair sai do cômodo e vaga pela boate, entra em outra sala com o nome Ângelo, observa o local, um som ambiente dramático surge, ele observa que há uma fotografia colada no espelho. Ângelo entra no camarim, Odair se desculpa por invadir e diz que foi contratado para ser segurança de Ímã. Odair pede para olhar o banheiro, Ângelo sai do quarto, Odair volta a olhar a fotografia e tira um foto com o seu celular.



Fonte: Filme Paraíso Perdido

Inicia-se a música *Você Não Vê* do cantor Fernando Mendes e ele percebe que é sua mãe. Mais uma vez a música representa uma ligação, um elo entre duas realidades ou acontecimentos. Apresenta-se na narrativa a mãe de Odair, mulher que ficou surda devido há um episódio de violência doméstica.

Ao chegar em casa, Odair encontra seus vizinhos gritando na porta pedindo para desligar o som. Ele tenta dizer que a mãe não escuta, mas os vizinhos não compreendem e dizem “como ele é policial, ele pode fazer o que quer”. Outro ‘preconceito’ trazido da sociedade para o filme

Ele, em linguagem de sinais, conta sobre o seu dia para sua mãe. Diz que um cantor foi agredido e que seu avô o contratou para protegê-lo. A mãe pergunta que tipo de música toca boate, ele diz Reginaldo Rossi, Márcio Greyck, ela ri e ele diz que sabia que ela iria gostar.

É importante perceber-se que neste momento de conversa em linguagem de sinais entre Odair e sua mãe não há som, trilha ou ruído, apenas o silêncio. Neste caso, o som deixa o ambiente para que corpo fale.

Imagem 7 - Print *screen* cena 00:18:37



Fonte: Filme Paraíso Perdido

Corta para uma imagem de Ímã e seu tio, Ângelo no bar, escutando Tango Para Teresa na voz da cantora Angela Maria. A música neste filme, é diversas vezes um elemento de ligação entre duas realidades distintas, unidas por este único elo. Ao conversar com seu tio, Ímã reclama que, se estivesse no jornal “Dois enrustidos são presos por bater em travesti” ela queria ver se eles iam bater. Outra crítica a injustiça que existe na sociedade.

A cena agora acontece em uma clínica clandestina de aborto, onde apresenta a personagem Celeste. Celeste está incomodada, com medo, porém a recepcionista age com bastante naturalidade. De volta à boate e durante uma apresentação de Ímã, Celeste conta-o que está grávida e pensando em realizar um aborto, mas Ímã defende a ideia de que os dois podem criar a criança.

Imagem 8 - Print *screen* cena 00:26:35



Fonte: Filme Paraíso Perdido

Celeste sobe ao palco para interpretar a música Sonhar Contigo de Adilson Ramos. Neste momento, Teylor assume o seu amor por Celeste para o seu pai Ângelo.

Na manhã seguinte, Odair está tomando café da manhã com sua mãe e conversam sobre como as músicas bregas/românticas são um hino das mulheres traídas.

Celeste dirige-se até o presídio para conversar sobre sua gravidez com sua tia, a mãe de Ímã. Celeste desmaia, a cena corta para Ângelo olhando a fotografia da mãe de Odair cantando a dor da perda de um grande amor através da música As Minhas Coisas do cantor e compositor Odair José.

Imagem 9 - Print *screen* cena 00:31:57



Fonte: Filme Paraíso Perdido

Ângelo sobe ao palco e canta “De Que Vale Ter Tudo Na Vida” do compositor José Augusto, música esta que conta a história de seu antigo romance.

“Nada mais importa agora, você foi embora e eu fiquei tão só. Sigo sem saber meu rumo, eu não me acostumo sem você aqui. De que vale ter tudo na vida? De que vale a beleza da flor? Se eu não tenho mais teu carinho, se eu não sinto mais teu calor?”

A apresentação é interrompida devido a uma briga entre os dois amores de Celeste. De um lado, o seu grande amor que a traiu e pai de seu filho. Do outro, um grande amigo que está disposto a ser o seu grande amor. Do lado de fora da boate, Ímã está ‘flertando’ com Pedro. No dia seguinte, os dois vão ao restaurante, mas Pedro decepciona-se ao ver Ímã vestido de homem.

No telhado da boate, Celeste conversa com seu pai Ângelo sobre o abandono de sua mãe. Celeste confessa que tem vontade de entrar em um carro e fugir. Neste momento, seu pai declama a música 120, 150, 200 km/h de Roberto e Erasmo Carlos, que claramente conta a história que estão vivendo. Este, com certeza, é um dos momentos metalinguísticos do filme. Afinal, José interpretado por Erasmo Carlos canta a música que o mesmo escreveu em parceria com Roberto Carlos.

José recebe um telefone que anuncia a liberdade de Eva, mãe de Ímã. Eva conversa com o seu irmão Ângelo e o confessa que mesmo na solidão da prisão, ela conseguiu amar e ser amada.

Ímã apresenta-se no palco com a música “Não Diga Nada” de Gilliard, enquanto canta também se declara para Pedro. Odair e Eva se olham com carinho e afeto. Ambos direcionam-se para um lugar particular, Eva conta para Odair sobre sua estadia na prisão e os dois fazem amor.

Imagem 10 - Print *screen* cena 00:51:31



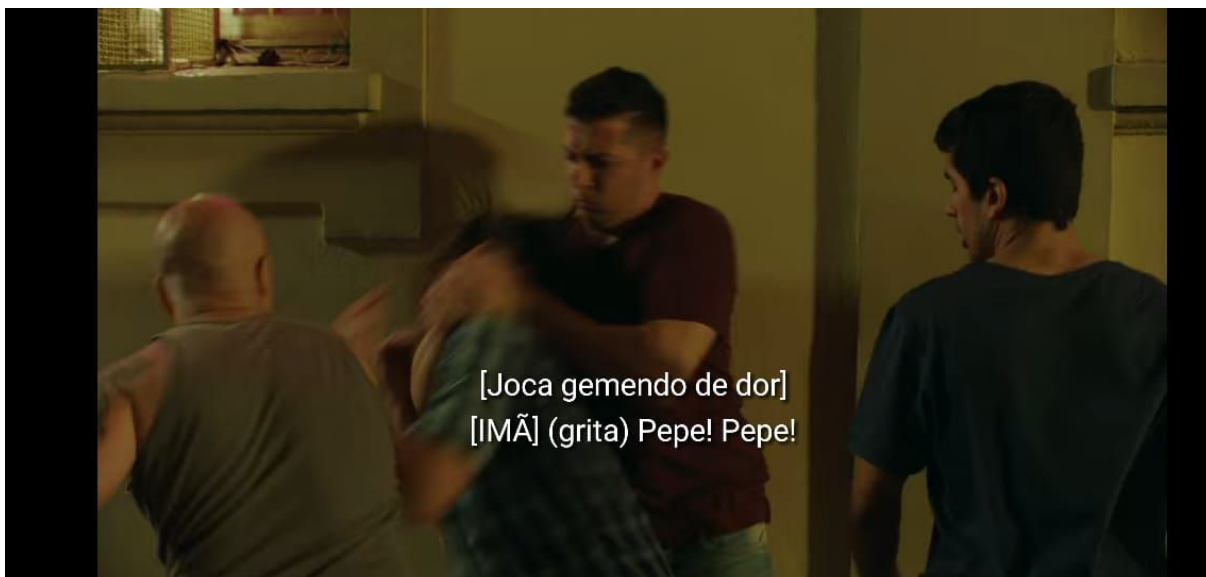
Fonte: Filme Paraíso Perdido

Na prisão, Odair faz uma visita para a parceira e amante de Eva iniciando um processo de libertação para a mesma. Após este acontecimento, passam-se pequenos flashes do dia a dia dos cantores em suas vidas cotidianas, quando não estão no clube. Celeste posa para fotos em eventos, seu marido a assiste. Teylor realiza entregas em sua moto. Eva trabalha de manicure em um salão de beleza. Ímã trabalha na organização de uma academia. Odair tenta levar sua mãe até a boate, porém Nádia tem uma crise de pânico. Teylor vai até um teste para tentar uma vaga de ator, mas sem experiência, ele diz que atua na vida, finge de morto para não levar tiro, já se passou de jornalista para não levar tiro. O retrato do sofrimento e preconceito que o homem negro sofre da sociedade.

Na boate, Odair e Eva têm um momento de amor. Ímã está se relacionando com Pedro no Camarim. Odair volta à prisão para visitar a parceira de Eva. No bar, Ângelo percebe uma movimentação estranha e liga imediatamente para Odair, mas ele não está em casa. Então, Ângelo sobe ao palco cantando “Não Creio Em Mais Nada” de Paulo Sérgio.

No caminho de casa, Ímã e seu cunhado são agredidos por homofóbicos que os cercam. No meio da briga, Odair aparece e apreende os agressores. Todos vão para o hospital, pois o parceiro de Celeste foi gravemente espancado durante a briga.

Imagem 11 - Print screen cena 01:15:56



Fonte: Filme Paraíso Perdido

Odair agora conversa com Ângelo sobre os acontecimentos e a mãe de Odair. Ele revela que sua mãe ficou surda após um ataque de violência doméstica enquanto ela estava grávida.

Em uma sala de aula de uma escola, estão Pedro, sua filha e Ímã. Em seguida, Ímã sobe ao palco cantando Amor Marginal de Johnny Hooker. Música esta que traduz o relacionamento entre Ímã e Pedro. A troca de câmeras e planos entre a apresentação de Ímã e o momento de amor entre Ímã e Pedro deixam as cenas ainda mais intensas.

No dia seguinte, Odair, leva Eva para buscar sua parceira que foi liberta da prisão. À noite, Teylor sobe aos palcos cantando Torturas de Amor de Nelson Gonçalves.

Todos vão ao parque de diversões onde Teylor e José conversam sobre a vida, sobre o segredo da doença de José e a gratidão mútua entre os dois. A cena corta para o momento em que estão dançando ao som da música Sextou de Israel Novaes e, neste momento, a parceira de Eva confessa a Odair que Eva assassinou um homem, um policial que estava dormindo e tomando conta de seu filho pequeno. Odair automaticamente relaciona o acontecimento com a morte de seu pai. O policial então, dirigiu-se ao posto de polícia para verificar os arquivos do

assassinato de seu pai. Ao chegar na boate, Odair conversa com José sobre o crime e José expõe também a perspectiva da família.

Imagem 12 - Print screen cena 01:29:05



Fonte: Filme Paraíso Perdido

Surpreso ao saber de toda a verdade sobre o assassinato de seu pai, Odair despede-se de todos da boate. Após Odair ir embora, Eva percebe que há algo de errado e questiona seu pai sobre o motivo dele ter ido embora, nesse momento ela percebe que Odair, na verdade é irmão de Celeste e filho do homem que ela matou há 20 anos e de Nádia o grande amor de Ângelo.

Já em casa e deitado em sua casa, Odair reflete sobre a vida, os acontecimentos. Ouve-se sons de espadas e a trilha sonora de “Kill Bill”. A cena corta para uma apresentação em trio de José, Celeste e Ímã cantando Quem Tudo Quer, Nada Tem.

Voltando para cena na casa de Odair, ele escreve uma carta e a entrega para sua mãe, pedindo-a para entregá-la na boate.

Retornando para a boate, após a apresentação do trio, inicia-se a apresentação de Ângelo com a música Todo Sujo De Batom de Belchior. Ao perceber a presença de Ângelo, a mãe de Odair, Nádia começa a chorar, pois percebe que Celeste é sua filha. Desesperada, Nádia, pede à Teylor para entregar a carta a Celeste.

Imagem 13 - Print screen cena 01:42:00



Fonte: Filme Paraíso Perdido

Nesse momento, Ângelo percebe a presença de Nádia e abandona o palco para ir ao encontro do seu grande amor. Nádia tenta sair da boate, mas o segurança a impede por causa da conta não paga. Ao mesmo tempo, Ângelo a encontra, a abraça e a acompanha pela calçada. Toda a família acompanha o casal. Afinal, como diria a diretora Monique Gardenberg “O Paraíso é um microcosmo, ali existe tolerância e muito afeto, com respeito ao querer de toda ordem, sem definição de sexo”.

Imagem 14 - Print screen cena 01:44:25



Fonte: Filme Paraíso Perdido

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como principal objetivo analisar as funções narrativas desempenhadas pela música popular brasileira como trilha sonora e construção da narrativa. Além de analisar, também, a canção como um lugar de discussão da identidade nacional caracterizada nos personagens do filme *Paraíso Perdido* (2018).

Desde o seu surgimento, a música e o cinema construíram e consolidaram uma relação indissolúvel. Observou-se através da correlação, dos diálogos e relações entre os diferentes elementos e momentos que a música popular brasileira, mais especificamente a música brega, tornou-se ferramenta de fala, conforto e refúgio para corpos que outrora foram silenciados. Ressaltando que neste trabalho, adotou-se o brega como o exagero da realidade de uma canção de amor, como a explanação de um ser ou sentir. Porém, de forma alguma como adjetivo pejorativo.

O fato é que a música brega surgiu e reconstruiu-se ao longo dos anos, adaptando-se e adquirindo, cada vez mais, a persona do brasileiro em uma relação ganho a ganho, onde o brega ao mesmo tempo que construía a identidade do brasileiro, também se alimentava de suas histórias. A força expressiva que a música proporciona para uma obra audiovisual, hoje, é incontestável. E, no cinema nacional, especificamente no filme *Paraíso Perdido*, este encontro não poderia ter sido tão natural e singular.

Além de complemento, ao longo dos anos a música passou a ter caráter crítico e, dentro do filme *Paraíso Perdido*, ela foi fundamental na construção da identidade dos personagens e na relação desta identidade com as personas brasileiras. Percebe-se que dentro da narrativa, determinados personagens são vítimas de acontecimentos recorrentes na sociedade em que vivemos, como o racismo estrutural, a homofobia, a violência doméstica e o abandono ou perda de um grande amor. E, neste contexto, a música brega funciona como grito, representatividade e reafirmação do discurso de uma minoria.

Por conseguinte, ao assistir e analisar o filme *Paraíso Perdido*, além de adquirir um sentimento nostálgico de uma memória afetiva, é notório e automático traçar um paralelo entre a história contada no filme e a atual situação da sociedade brasileira. Tudo, é claro, reforçado através da música brega que, por si só, aciona disputas de classe, gênero, gosto e raça.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, P. “A cada dois minutos, uma mulher é vítima de violência doméstica”. R7, 20 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/sao-paulo/a-cada-dois-minutos-uma-mulher-e-vitima-de-violencia-domestica-20092019>>

Acesso em: 17 de abril de 2020.

ANDERSON, B. Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism. New York: Verso, 1983.

ARAÚJO, P. C. Eu Não SOu Cachorro, Não. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BARTHES, R. et al. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. 7.ed. Editora Vozes, 2008.

BERCHMANS, T. A Música do Filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 5 ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2016.

BELCHIOR. Todo sujo de batom. Coração Selvagem. Gravadora WEA. LP, 1977.

BOTELHO, J. O primeiro filme falado do cinema. GGN - O Jornal de Todos os Brasis, 24 de maio de 2015. Disponível em: <<https://jornalggm.com.br/cinema/o-primeiro-filme-falado-do-cinema/>> Acesso em: 23 de fev. de 2020.

BORDWELL, D. THOMPSON, K. "Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema" in E. Weisse e J. Belton. Film Sound: Theory and Practice (New York: Columbia University Press, 1985), 181-199.

CARLOS, R. 120 150 200 km por hora. Roberto Carlos 1970. Gravadora CBS Records. LP, Lado B, 1970.

CARRASCO, N. Trilha: o som e a música no cinema. SBPC - Sociedade Brasileira para Progresso da Ciência, 2010. Disponível em:

<[http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200009&lng=e&nrm=iso&tlng=pt)

76542010000200009&lng=e&nrm=iso&tlng=pt.> Acesso em 09 de dez. de 2019.

CANDIDO, A. “A Revolução de 30 e a cultura”, in: Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo. Ática, 1989.

CABRERA, A. C. Almanaque da música brega. São Paulo: Matrix, 2007.

CHION, M. A audiovisão som e imagem no cinema. Texto&Grafia. Lisboa, 2008.

Cfr. Oliveira, Leonel de, ed. (2001) – Nova Enciclopédia Larousse: Volume 16 - Ini Lap. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

COSTA, F. M. O som no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Ed./Publifolha, 1998.

“Filme sobre sexualidade e música brega, “Paraíso Perdido”, é “grito de amor” em era moralista, diz d”. Jornal da Manhã, 02 de junho de 2018. Disponível em:

<<http://www.jornaldamanhamarilia.com.br/exibe.php?id=11709>>

Acesso em: 17 de abril de 2020.

GOES, F. Margem. Rio de Janeiro. Número 24. p. 161-180. janeiro/junho 2011. 161

GORTÁZAR, N. G. “A cada hora quatro meninas com menos de 13 anos são estupradas no Brasil”. El País, 11 de setembro de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/10/politica/1568134128_017016.html>

Acesso em: 16 de jun de 2020.

GREYCK, M. Impossível acreditar que perdi você. Márcio Greyck Sempre. LP/CD, 1972.

HOOKER, J. Amor Marginal. Eu vou fazer uma macumba pra te amarrar, maldito! Direção Matheus Senra. Canção, 2012.

JOSÉ, O. As minhas coisas. As minhas canções. Gravadora Globo/Polydor. Catálogo: 531.019-1. LP/CD, 1996.

MARIA, Ângela. Tango para Tereza. A estrela do Brasil. Gravadora BMG/RCA. CD 03, 1996.

MANZANO, L. A. F. Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

PARAÍSO Perdido. Direção de Monique Gardenberg. São Paulo: Vitrine Filmes, 2018. Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/81011955?s=a&trkid=13747225&t=cp>> (110 min).

NOVAES, I. Sextou. Forró do Israel. Gravadora Audiomix/Universal Music International. CD, 2015.

PRADO, C. ‘Paraíso Perdido’, filme sobre sexualidade e música brega, é ‘grito de amor’ em era moralista, diz diretora. G1, 31 de maio de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/paraíso-perdido-filme-sobre-sexualidade-e-musica-brega-e-grito-de-amor-em-era-moralista-diz-diretora.ghtml>>

Acesso em: 15 de dez. de 2019.

“Pesquisa: Uma em cada cinco brasileiras é abandonada na gestação”. Trocando Fraldas. Disponível em: <https://www.trocandofraldas.com.br/uma-em-cada-cinco-brasileiras-e-abandonada-na-gestacao/>

Acesso em: 17 de abril de 2020.

“Relembre a biografia de Wando em frases e letras de músicas”. G1, 08 de fevereiro de 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/02/relembre-biografia-de-wando-em-frases-e-letras-de-musicas.html>. Acesso em: 06 de agosto de 2020.

ROSSI, R. Doce pecado. Meus Momentos. Gravadora EMI Music. Catálogo: 830678 2. LP, 1980.

SÉRGIO, P. Não creio em mais nada. Paulo Sérgio Vol. IV. Gravadora Caravelle. Catálogo: LP-CAR 1018. LP, 1970.

SILVA, A. Quem tudo quer nada tem. Um dia em Portugal. Gravadora Odeon 78. LP, 1963.

SOARES, T. “Ninguém é perfeito e a vida é assim”: a música brega em Pernambuco. Recife, 2017.

SOARES, B. M. Trilha Sonora: O Cinema e seus Sons. Revista Novos Olhares - Vol.1 N2.

SORIANO, W. Tortura de Amor (compacto). Dose Dupla. Gravadora: Sony e BMG. LP, 1961.

TELES, J. Do brega à fuleragem music. IN: Revista Continente, ano VIII, n. 92, Agosto/2008.

TELES, j. Do brega à fuleragem music. IN: Revista Continente, ano VIII, n. 92, (p. 16-18), agosto/2008.

TIMÓTEO, A. Sonhar contigo. Gravadora EMI-Odeon. Catálogo: 062 421226. LP/CD, 1981.

VIANNA, H. O mistério do samba, Rio de Janeiro, Zahar Ed., Ed. UFRJ, 1995.

“Waldick Soriano: “Sou da universidade da vida”. Terra. Disponível em:
<<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2049667-EI6596,00.html>>.

Acesso em: 06 de agosto de 2020.