

A ESPERANÇA DANÇA NA CORDA BAMBA DE SOMBRINHAL – A SINESTESIA MÚSICA E AUDIOVISUAL EM OS DIAS ERAM ASSIM

*The hope dance in tightrope of umbrella –
The synesthesia music and cinema in The
days where like this*

Aurora Almeida de Miranda Leão

E-mail: auroraleao@hotmail.com

Universidade Federal de Juiz de Fora.

Resumo

Este artigo analisa como a música contribuiu para enriquecer a construção narrativa da supersérie “Os dias eram assim”, exibida pela TV Globo às 23h, no período de 17 de abril a 18 de setembro de 2017. O foco é o Brasil dos anos 1970-1980, mergulhado numa repressão violenta, com liberdade cerceada, instituições fechadas, exílio involuntário, perseguição a artistas, jornalistas, professores e estudantes, um período nefasto da vida brasileira no qual a música foi o viés de maior potência para expressar o que estava pulsando submerso sob a capa do país feliz e em desenvolvimento. O objetivo é investigar como a equipe de criação operou essa construção, que apresenta forte sinestesia entre a música e o audiovisual, enfatizando um instigante diálogo entre jornalismo, ficção, música e memória.

Palavras-chave: Narrativa; Ficção seriada; Repressão; Música; Brasil.

Abstract

The article reflects about brazilian telenovela The days where like this, shown by TV Globo in 2017. The focus is the Brazil of the years 1970-1980, immersed in violent repression with debased freedom. The goal of this essay was to investigate the narrative construction that presents strong synesthesia in between music and audiovisual, emphasizing a thought-provoking dialogue with intertextual relation with journalism, fiction and memory.

Keywords: Narrative; Serial fiction; Repression; Music; Brazil.

Introdução

A temática da supersérie “Os dias eram assim”, que inaugurou esse formato na TV Globo, evidencia o período sombrio que extirpou a liberdade do cotidiano brasileiro. Repressão, ditadura, violência, aviltamento dos direitos fundamentais, cerceamento da liberdade dão o tom.

A realização de *Os dias* é um marco importantíssimo da teledramaturgia, jogando luzes para irradiar, no mundo inteiro, a avalanche repressiva e nefasta que tomou conta do Brasil naquele período e que, até hoje, acarreta sérios reflexos no cotidiano do país. Ainda é difícil falar sobre aqueles dolorosos anos, porém espera-se que a teleficção possa servir de relevante arquivo para que não mais se afirme não ter havido ditadura em solo brasileiro, para que jamais a canção “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil possa ter sua força atualizada.

Ambientada entre as décadas de 1970 e 1980, tempo que vai da intensificação da repressão às *Diretas Já*, a supersérie foi exibida no período que vai de 17 de abril a 18 de setembro de 2017, no horário das 23h, assinada por Ângela Chaves e Alessandra Poggi com direção de Walter Carvalho, Isabela Teixeira e Cadu França, e direção geral de Carlos Araújo.

O objetivo desta análise é perceber como a construção narrativa operou para enfatizar determinados aspectos da obra, na qual há intertextualidades notórias e relevantes entre o jornalismo, a ficção, a memória, a música.

Em “Os dias eram assim”, a interação tempo, história, personagens e ação evidencia-se na eloquente simetria com a narrativa histórica construída pelo jornalismo. E isso é bastante relevante, como afirma Cristina Costa:

As narrativas são maneiras de realizar e de expressar nossa temporalidade, tornando-a tão objetiva quanto a certeza de nossa finitude e transitoriedade. São metáforas constitutivas de ordenação, de ritmos e de sequências seriais e casuais... As estruturas narrativas são formas de estabelecer modulações e durações, arquitetando a temporalidade humana. São essenciais para a construção da identidade, tanto a individual como a coletiva, pois, a partir das considerações feitas, ser para o homem é ter uma história, é integrar durações e temporalidades. (COSTA. 2000, p.41).



A eloquência da imagem é esteio para a forte simbologia da denúncia.

Fonte: <https://gshow.globo.com/series/os-dias-eram-assim/>

Teledramaturgia com linguagem própria

A construção narrativa da supersérie tem claro enfoque político, e as autoras definiram uma linha dramática que exclui cenas, núcleos ou personagens engraçados, evidenciando sua determinada intenção de contar, de forma grave e inequívoca, o que representou o período ditatorial para o país.

As marcas dessa construção aparecem de várias formas: são as músicas da época – muitas das quais proibidas de tocar nos anos 1970-1980; os fatos que ganharam repercussão na imprensa – como os do assassinato do estudante Édson Luís e a passeata dos 100 mil; a decretação do AI -5; o programa *Abertura*, apresentado pelo cineasta Glauber Rocha em rede nacional; e ainda, imagens de arquivo com pessoas de atuação destacada, vitimadas pela ditadura (como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Dina Sfat, Bete Mendes, Henfil, Herzog, e tantos outros). Ressaltamos ademais que o recorte político é notável desde que se faz notar de pronto, por exemplo, na escolha do nome da personagem principal, Alice.

Afinal, quem de nós, ao ouvir este nome, não completa mentalmente com o *País das Maravilhas*? E em que país situa-se a Alice da série: justamente num país, no qual, àquele tempo, nada havia de “maravilha”. Portanto, batizar a personagem

principal como Alice já se afigura como uma clara definição política da obra. O mesmo dizemos do título – *Os dias eram assim*, pinçado de uma letra da música – tema *Aos nossos filhos*, criação da dupla Ivan Lins e Victor Martins.

O Brasil é um caso exemplar em termos de construção narrativa da teleficção: somos um país da América Latina – continente marcado pela gênese da telenovela e enorme apreço pelo gênero – que criou um modelo especial de teledramaturgia ao optar por inserir em suas histórias o brasileiro anônimo com sua fala coloquial, seus trejeitos, sua maneira única de expressar-se, privilegiando temáticas que destacam o cotidiano nacional.

Partindo dessa opção narrativa, o gênero foi afirmando-se com uma assinatura própria, ganhou em força e dialogia com o público, adaptou importantes obras literárias brasileiras, colocou histórias da vida real na tela e passou a caracterizar-se como um espaço de ampla produção de sentidos, no qual há uma retroalimentação constante e notória com as narrativas do jornalismo televisivo.

Nesse viés, vale lembrar o que dizem os estudos linguísticos, ao afirmarem que é por meio da língua que o indivíduo se constrói socialmente, e que é por meio das narrativas ficcionais que ele cria um sentimento de pertença, de identidade, como afirma Maria Cristina Mungioli (2008):

É sob a égide da descrição dos costumes, da cotidianidade, do ver-se retratado na tela da televisão e da interrelação com a realidade que as telenovelas e minisséries brasileiras ocupam um papel extremamente importante na constituição do sentimento de nacionalidade. Papel devido não apenas à sua penetração nas diversas camadas da sociedade brasileira, mas também ao tratamento discursivo, temático e estético que lhe são característicos e que, para muitos, são responsáveis por sua grande audiência. [...] A constituição do sentimento de nacionalidade passa necessariamente pelas narrativas literárias ou televisuais produzidas pelas populações que conseguem dessa forma criar/manter referenciais comuns o que possibilitaria ter sentimentos e valores comuns e as elevaria à condição de povo. Esse processo compreende toda sorte de textos: escritos, orais, pictóricos, audiovisuais, etc. Todos esses textos entram na composição daquilo que Halbwachs (1990) denominou memória coletiva. (MUNGIOLI, 2008, p.4).

Segundo Mikhail Bakhtin (1997), toda relação dialógica transporta certas ideologias, pois todo enunciado, ao conter signos, é um agente ideológico: “Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia” (BAKHTIN, 1997, 31).

É ainda o teórico russo quem defende que, para operar a linguagem verbal, os sujeitos da comunicação precisam se apropriar não apenas das estruturas, dos códigos, das regras gramaticais, das palavras, mas sobretudo devem ser capazes de construir sentidos, e essa significação não é do falante ou do interlocutor: pertence ao texto criado entre ambos. A construção de sentidos ocorre por meio de um processo caracterizado pela alteridade, ou seja, de contínua interação com o outro, como diz Maria Cristina Mungioli (2008).

Foi espelhando-nos no desenvolvimento dessas análises que encontramos a música como mais um grande potencializador de sentidos, daí o caminho escolhido para este artigo. Queremos perscrutar como a música contribuiu para a construção narrativa de *Os dias*, na qual ficção e história caminham em paralelo, e ganham reforço com a trilha musical definida. Sobretudo porque acreditamos que o cancionário de um país é território farto para a construção desse sentimento de construção da identidade, de povo, de nação.

A sinestesia música X audiovisual

A música é privilegiada co-autora da narrativa de “Os dias”. Canções que tem estreita ligação com o período repressivo, muitas das quais proibidas de serem executadas àquela época, ganharam destaque no constructo narrativo e, por si só, já produziam suas próprias e fortes significações.

Quando essas músicas, que trazem consigo um contexto sociopolítico, histórico e cultural, são colocadas no ambiente narrativo como fio condutor, elas ganham em dimensão, ao mesmo tempo em que promovem uma lapidar produção de sentidos, auferindo valor político, social, histórico, de denúncia e reavivamento da memória de toda uma época, numa teia emotivo-sensorial que só a música é capaz de promover. A propósito, achamos oportuno lembrar o que diz o compositor sueco *Johnny Wingstedt*:

Quando as 'terminações nervosas' do músculo-música e da epiderme-imagem se conectam, pode-se ver uma nova criança multimídia surgir no mundo, começando a respirar. E, como se não fosse suficiente: você tenta adiantar por dois quadros a música em relação à imagem - e subitamente essa criança começa a se mexer, pulando e gritando alegremente. Esse feliz casamento entre imagem e música é um exemplo fascinante de quando o todo é alguma coisa muito maior que a soma das partes. (Wingstedt 2005:6).

A música é um primeiro nível do pensamento e antes mesmo de ser sonora, ela já existe como movimento. Assim nos diz o cineasta e artista visual Arthur Omar (1998, p.276)– “é uma música do pensamento que acompanha o pensamento, ela se refere ao seu movimento, ao seu ritmo, à sua sensação de presença” –, então podemos inferir que a música já tem um pensamento que lhe antecede. Em sendo assim, cada música já traz em seu bojo uma construção de sentidos, ainda que o nível de entendimento sobre isso esteja no plano inconsciente.

Porém, seguindo com o raciocínio *arthuromariano*, podemos inferir que, quanto mais a música já esteja inserida num contexto construído, conhecido, mediado e/ou midiaticizado, mais ela já trará consigo um possível constructo de significados e simbologias que se tornarão ainda mais fortes e eloquentes conforme o contexto em que seja inserida via audiovisual.

Ao que nos parece, prosseguindo com a mesma linha de pensamento, a inserção da maioria das músicas que compõem a trilha de “Os dias” insere-se nessa perspectiva. E, portanto, a escolha para compor a narrativa da série foi de profundo acerto, não só porque as músicas traduzem toda a ambiência daqueles sombrios anos de liberdade cerceada e direitos aviltados (algumas tocaram muito, outras foram proibidas), como porque elas vem imbuídas de um pensamento que as precede, o que faz com que, ao escutá-las, sejamos imediatamente transpostos para o ambiente que as fez nascer.

Sobre isso, recorremos novamente ao pesquisador, escritor, poeta e artista plástico Arthur Omar:

O cinema não é um produto do investimento do olho apenas, ele é um investimento da globalidade da presença física, corpórea. [...] A imagem determina para o sujeito uma experiência de pensamento, é preciso pensar diante dele. Nesse sentido, podemos dizer que a atenção que a imagem exige já contém, direta ou indiretamente, uma espécie de movimento musical que é o movimento da presença diante dela. Não é uma música da imagem, não é uma música do sujeito, é uma ficção operada pela atenção. [...] O pensamento tem um nível onde ele é música, e veja bem, não é uma música sonora. Ele é exatamente esse movimento que lembra o som, que lembra a experiência sonora, mas, numa certa medida, ele prescinde disso. É uma música do pensamento que acompanha o pensamento... ela está por trás, ela se refere ao seu movimento, ao seu ritmo, à sua sensação de presença. [...] Talvez o pensar seja uma forma de música. Ou, por outro lado, a música seja um nível do pensamento. (OMAR, 1996, p. 276 e 277).

Ao voltarmos nosso olhar para o cinema, por exemplo – arte que antecede ao nascimento da televisão, de quem esta absorveu qualidades para formar sua própria linguagem, e com quem dialoga numa via de mão dupla –, lembramos o que pode a inserção da música nos filmes: ela apresenta perfis psicológicos, enfatiza sentimentos, define climas, destaca emoções, determina contextos históricos e geográficos, cria suspenses, promove pontes de empatia ou rejeição para tais ou quais personagens. Logo, acreditamos não haver dúvidas quanto à função de extrema relevância que tem a música na construção narrativa de filmes e de telenovelas, ou de qualquer expressão da ficção seriada televisiva.

Sendo a televisão uma espécie de prima-irmã do cinema, tudo que se pode pensar sobre este, serve para aquela. Nesse aspecto, vejamos o que diz Mirian Tavares (2017) para dimensionar também a acuidade da construção imagética de “Os dias”:

A imagem do cinema é um constructo artístico, contingente, social ou ideológico. Vemos no ecrã o que o autor da imagem quer mostrar. Mas sempre é possível ver mais: os sobejos do visível, recortados pelo enquadramento, dizem-nos muito das imagens que se mostram, sobretudo naquilo que elas querem ocultar [...] O cinema ocupa, muitas vezes, o lugar de “discurso da verdade” – porque é sustentado por imagens que são consideradas um espelho do real. O cinema, que nunca foi um mero reproduzidor da realidade, sempre usou a realidade como discurso, um discurso que se apresenta como um espelho aperfeiçoado que, não só reflete, mas reelabora as imagens do mundo, tornando-o mais compreensível e ordenado segundo padrões ideais. A única forma de combater este discurso do mundo visível é produzir novos discursos que irrompam de dentro da lógica do dispositivo e que provoquem, mais que reflexos, autênticas reflexões. (TAVARES, 2017).



Narrativa destaca imagens que unem jornalismo e ficção.

Fonte: <https://gshow.globo.com/series/os-dias-eram-assim/>

Se você vier me perguntar por onde andei...

A música, essa Senhora Rainha que “depois do silêncio, é o que mais se aproxima de expressar o inexprimível”, como afirmou o escritor Aldous Huxley², foi pensada para a narrativa da série com incontestado sentido de pertença, ajudando a construir – com potencial emotivo e tom de denúncia – a poderosa dramaturgia para expressar aqueles tempos sombrios instalados pela ditadura no Brasil.¹ Algo tão intrínseco e visceral, como o que diz o crítico e compositor francês Michel Chion:

Seria como se perguntar porque o circo de trapezistas não apresenta o seu número em silêncio, porque a música acompanha as sessões de magia e porque em Shakespeare há frequentemente lugar para uma canção. (CHION, 1985, p. 13).

Naqueles deploráveis anos de chumbo, a música funcionou como um potente recurso de diálogo do povo frente ao massacre repressivo estabelecido. Em edição histórica da Folha de São Paulo, há o registro sobre o impacto causado pela popularidade dos festivais de música. Foram eles o estopim que levou o então General Costa e Silva a decretar o Ato Inconstitucional 5. E foi esse ato que fez eclodir toda sorte de malefícios, violências e desconstruções humanas contra brasileiros e sua produção cultural. Em meio à ostensiva e indômita repressão, a música era uma possibilidade de catarse e denúncia, o que a telenovela evidencia com notável vigor.

Começemos por observar a letra da música-tema de abertura, *Aos nossos filhos*:

Perdoem a cara amarrada/ Perdoem a falta de abraço/ Perdoem a falta de espaço/ Os dias eram assim/ Perdoem por tantos perigos/ Perdoem a falta de abrigo/Perdoem a falta de amigos/ Os dias eram assim/ Perdoem a falta de folhas/ Perdoem a falta de ar / Perdoem a falta de escolha/Os dias eram assim/ E quando passarem à limpo/ E quando cortarem os laços/ E

1 A narrativa também fez menção ao período ditatorial do Chile, embora esse fato não entre nesta análise, mas queremos ressaltar que o personagem Renato (Renato Goes) vive seus anos de exílio naquele país e casa-se com uma chilena, vindo morar com ela no Brasil quando a ditadura acaba em solo brasileiro, em 1984.

quando soltarem os cintos/ Façam a festa por mim/ Quando
largarem a mágoa/ Quando lavarem a alma/ Quando lavarem
a água/ Lavem os olhos por mim/ Quando brotarem as flores/
Quando crescerem as matas/ Quando colherem os frutos/
Digam o gosto para mim (LINS e MARTINS, 1984).

A escolha dessa composição, lançada em 1984 (ano que marca o fim oficial da ditadura no país) exemplifica bem o caminho escolhido pela autoria da obra, qual seja o de promover uma espécie de inventário daqueles anos negros e tristes, nos quais tantas pessoas foram vitimadas.

A letra traz uma primeira parte que pede perdão pela tristeza que se revela sem medo, e, ao mesmo tempo, acena com uma distante esperança de que tudo vire passado e sobrevenha outro tempo, no qual seja possível perceber a dor vivida e as muitas batalhas travadas como tendo algum sentido. Assim, há uma espécie de duplo arco semântico na composição, o que equivale-se ao postulado geral da narrativa (conforme apontam Todorov, Gancho, Bordwell, Syd Field, Saraiva e Cannito, e diversos outros autores), que prescreve dois eixos temáticos principais para qualquer forma narratológica. Estes podem ser traduzidos em liberdade e opressão, segundo Saraiva e Cannito (2004).

No período abordado pela série, músicas viraram autênticos hinos em favor da liberdade: a canção de Geraldo Vandré – “Pra não dizer que não falei de flores” (segundo lugar no Festival Internacional da Canção, em 1968) –, destaca-se por versos que anunciam a possibilidade de o povo tomar as rédeas de sua história: “... esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Aquela voz ganhou uma força exponencial no Brasil expressando um convite claro ao engajamento, à luta.

Nessa mesma época, Chico Buarque de Hollanda, compositor emblemático na defesa da democracia, valia-se da riqueza de metáforas para burlar a censura e externar um grito de alerta ao mundo. Em parceria prodigiosa com Gilberto Gil, compôs “Cálice”, que mergulha no universo lúgubre da ditadura, numa clara analogia a uma passagem bíblica e evidente sinergia com o Santo Cálice de Cristo (*Pai, afasta de mim esse cálice, de vinho tinto de sangue*). O Cálice, metáfora do cale-se imposto pela repressão, é uma metáfora que ecoa fundo em quem viveu aqueles tempos sombrios nos quais o verbo calar gritava medo, tortura, horror, socorro:

Como beber dessa bebida amarga. Tragar a dor, engolir a labuta.
Mesmo calada a boca, resta o peito. Silêncio na cidade não se
escuta. De que me vale ser filho da santa Melhor seria ser filho da
outra. Outra realidade menos morta Tanta mentira, tanta força
bruta. (BUARQUE e GIL, 1978).

A inclusão dessas e de outras músicas de intenso simbolismo para a história política brasileira – *Deus lhe pague*, *O bêbado e a equilibrista*, *Como nossos pais*, *Feito Gente*, *Flores Astrais*, *Sangue Latino* –, bem como de canções mais românticas ou libertárias (como *Sociedade alternativa*, de Raul Seixas e Paulo Coelho), incluindo autores como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Fábio Júnior, Cazuza, Djavan, e João Ricardo na trilha da série, reveste-se de mais um trunfo de relevante significação operado pela narrativa de “Os dias”, indicando a clara intenção de seus criadores (autores e diretores) de denunciar um período da vida nacional que é melhor ficar bem claro na parede da nossa memória para que nunca mais se repita, para que jamais se olvide. Essas músicas são símbolos de um capítulo sombrio da vida brasileira, e expressam a cultura e a consciência histórica daqueles anos de horror para a liberdade.

Para melhor contextualizar o que significa a produção musical daquelas décadas de 1970-1980, vejamos o que diz o ensaísta Silviano Santiago (1998):

Em lugar de introjetar o rebaixamento cultural que lhe é imposto para se afirmar pelo ressentimento dos excluídos, a música popular passa a ser o espaço “nobre”, onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições sócio-econômicas e culturais do País, dando-nos, portanto, o seu mais fiel retrato. (SANTIAGO, 1998, p. 171).

Considerações finais

Após observar o ambiente histórico, político - cultural no qual se inscreve a narrativa de “Os dias eram assim”, constatamos que a música contribuiu fortemente para contextualizar a narrativa com propriedade e riqueza de significações.

Assim como a narrativa textual e imagética foi elaborada para inserir o telespectador naquele tempo - espaço da repressão - valendo-se de ferramentas fortes e bem definidas, como a construção dos personagens, a reconstituição de época, a caracterização, a direção de arte, a inserção de imagens de arquivo, e o reativamento da memória através de registros jornalísticos da época, bem como de depoimentos de vítimas que ainda estão vivas -, podemos dizer que a trilha musical foi orquestrada com o mesmo cuidado e riqueza simbólica.

A música está para a narrativa assim como as imagens do passado estão postas para a memória do tempo no qual se inscreve a história. Se outras tivessem sido as canções escolhidas, talvez a dramaticidade do enredo não soasse de forma tão incisiva e com viés tão tocante.

No caso de “Os dias eram assim”, cujo roteiro revela absoluta noção de ‘carpintaria dramática’ (pegando esse termo do que é usual no universo do teatro), ou seja, todas as ações tem uma motivação, uma relação causal, uma unidade dramática sólida e as personagens são redondas, essa música ganha em expressão porque arrefece o poder da trama e potencializa as muitas significações possíveis.

Ao mesmo tempo, a construção textual-imagética realça o potencial discursivo das letras das canções e as coloca de novo no epicentro da questão política, perfazendo um traçado arquetípico relevante e singular dos anos de chumbo no Brasil.

Notas

1. Verso da música “O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, lançada no LP “Linha de Passe” (1979), e gravada por Elis Regina, que consagrou a canção, conhecida popularmente como hino da Anistia.

2. Escritor inglês, autor do célebre “Admirável mundo novo”, romance escrito em 1931 e publicado em 1932. Ver em https://pt.wikipedia.org/wiki/Aldous_Huxley.

BIBLIOGRAPHY

RAFIA



ARTIGO: A esperança dança na corda bamba de sombrinha¹ – A sinestesia música e audiovisual em Os dias eram assim

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo, EdUSP, 2002.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.
- FIALLO, Délia (1995): “La telenovela, el viejo melodrama que nunca muere”, en *Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*, n.º 91 (3º trimestre, 1995), pp. 15-18.13
- FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramatugia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003.
- JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. São Paulo, Sulina, 2004.
- LEITE, Chiappini Moraes (1985): O foco narrativo. São Paulo, Ática. LEMOS, André (2007). “Cidade e mobilidade. Telefones celulares, funções pósmassivas e territórios informacionais”, en *Matrizes*, vol. 1, n.º.1, pp. 121-137.
- LOPES, Maria Immacolata V. de (2003): “Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação”, en *Comunicação & Educação*, vol. 9, n.º 26 (ene. -abr., 2003), pp. 17- 34.
- LOPES, Maria Immacolata V. de (2009): “Telenovela como recurso comunicativo”, en *Matrizes*, vol. 3, n.º.1, pp. 21-4
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

- MUNIZ, Lauro César (1995): Nos bastidores da telenovela, en *Comunicação & Educação*, vol. 2, nº 4 set/dez.
- OMAR, Arthur. *Cinema: música e pensamento*. In: *O cinema no século*. Org: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: editora Imago, 1996.
- PALLOTTINI, R. (1998): *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Moderna.
- SANTIAGO, Silviano. "Democratização no Brasil -1979-1981 (Cultura versus Arte)". In: ANTELO, Raul et al (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas/ Abralic/Obra Jurídica, p. 11-23.
- SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. *A narração do fato*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009.
- TÁVOLA, Artur da. *A Liberdade do Ver*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A Telenovela Brasileira – história, análise e conteúdo*. Rio de Janeiro: editora Globo, 1996.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VERÓN, Eliseo. *A Produção de Sentido – São Paulo*: editora Cultrix, 1980.
- XAVIER, Ismail – *O discurso cinematográfico*. São Paulo: editora Paz e Terra, 2005.
- WINGSTEDT, Johnny. *Narrative music: Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia*. Tese (Doutorado em música). Luleå: School of Music, University of Technology, Sweden. In: *Revista Sonora*, 2016, vol. 6, número 11, <http://www.sonora.iar.unicamp.br> Acesso em 30 nov. 2017.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: editora Publifolha, 2008.