

# A CANÇÃO POPULAR NO CINEMA

## Uma reflexão sobre *blockbusters* e *hits*.

Márcio MONTEIRO<sup>64</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe uma discussão sobre o uso da canção popular em trilhas sonoras cinematográficas. Discute questões ligadas à função da música no universo filmico e à opção cada vez mais freqüente por uma trilha sonora não-original, ou ainda por uma trilha original feita nos moldes das canções populares. A questão que se pretende debater aqui, neste estudo preliminar, é se existe, de fato, um papel relevante desempenhado pelo cinema no processo de ascensão do hit, ou se é este que acaba por alavancar o filme.

**Palavras-Chave:** Cinema. Trilha sonora. Música popular.

**Abstract:** This article suggests a discussion about the usage of popular music in movie soundtracks. It discusses questions connected to the role of music in the movie's universe and to the more frequent option of non-original soundtracks, or even of a soundtrack built in the template of popular music. The issue that is intended to be debated on this preliminary study is if, in fact, there is a relevant role played by the movie in the process of rise of the hit or if it turns out to leverage the film.

**Keywords:** Movie. Soundtrack. Popular music.

### 1. Cenas iniciais

Um jovem piloto da Marinha americana, o Tentente Pete Mitchell, se envolve com sua instrutora de astrofísica, Charlotte Blackwood. Uma estrela da música pop, Rachel Marron, se relaciona amorosamente com seu guarda-costas, Frank Farmer, contratado para

---

<sup>64</sup> Professor Assistente do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV, pela Universidade Federal do Maranhão. E-mail: themarcmont@hotmail.com.

protegê-la de um possível atentado. Uma jovem milionária prestes a se casar, Rose Bukater, se apaixona por um pobre desenhista, Jack Dawson, a bordo de um navio recém construído que sai da Inglaterra rumo aos Estados Unidos. Estes três romances, exibidos em salas de cinema, foram embalados por canções que viriam a se tornar sucesso de venda e de execuções em emissoras de rádio e televisão ao redor do mundo.

Em 1986, *Top Gun – Ases Indomáveis*, filme do diretor Tony Scott, cujo tema ganhou o Oscar de melhor canção original, conseguiu a maior bilheteria do ano. E a música *Take My Breath Away*, interpretada pelo grupo Berlin, tornou-se um grande *hit*. Seis anos depois, em 1992, foi a vez da música *I Will Always Love You*, regravada pela cantora Whitney Houston, se tornar sucesso em função de sua inclusão na trilha sonora do filme *O Guarda-costas*, do diretor Mick Jackson. Passados mais cinco anos, em 1997, o filme *Titanic* trouxe uma música gravada pela cantora Celine Dion. *My Heart Will Go On* chegou ao topo das principais paradas de sucesso do mundo, o que inclui Estados Unidos, Inglaterra e também o Brasil.

O que estas três experiências têm em comum? Trata-se de canções que experimentaram enorme popularidade por comporem a trilha sonora de filmes que alcançaram admirável sucesso de público, os *blockbusters*. Neste artigo, a proposta é discutir - de forma preliminar e sem nenhuma pretensão de filiação a algum aporte teórico específico - trilhas sonoras de filmes que se tornaram *hits*. Analisa-se, para isso, o encontro de duas indústrias, a fonográfica e a cinematográfica, e de que maneira este encontro poderia implicar o sucesso das canções e dos filmes. É importante considerar, antes de qualquer coisa, as transformações ocorridas no emprego das músicas nos filmes e as funções exercidas por estas na narrativa cinematográfica. Também é importante considerar que, em alguns casos, a trilha sonora é original, o que quer dizer que foi composta exclusivamente para um filme, mas foi interpretada por algum artista da música pop na intenção de atrair a atenção de um público específico para aquele filme.

## **2. Das orquestras às canções populares: vários cinemas**

A trilha sonora de cinema pode ser compreendida, geralmente, a partir de duas vertentes principais: de acordo com a primeira, a música do filme foi composta exclusivamente para ele. É o que se chama normalmente de *score*, assunto que será mais bem discutido a diante. Nestes casos, o mais comum é que se trate de um conjunto de

músicas instrumentais, normalmente assinadas por um compositor experiente. Além deste modelo, temos trilhas sonoras que são organizadas a partir de canções populares, pinçadas do universo das grandes gravadoras. Esta coletânea de músicas não foi, necessariamente, composta para o filme, mas, de alguma forma, mantém relação com características físicas e psicológicas de determinados personagens, além de poder delinear cenários ou situações específicas. Um terceiro grupo reuniria canções originais, cuja melodia e letra foram compostas para um filme, mas cuja interpretação foi feita por um artista popular, capaz gerar e/ou aumentar o interesse do público pela produção. Retomaremos esta distinção nas próximas linhas.

O *score* é, de acordo com Berchmans (2006), a música original do filme. O autor observa que a trilha sonora envolve não apenas a música, mas o conjunto sonoro do filme: músicas, efeitos sonoros e diálogos. Ou seja, compreende também toda a ruidagem empregada. O *score* diz respeito a uma música ou a um conjunto de músicas composto, exclusivamente, para determinado filme. Esta música teria, para o autor, a mesma importância que outros aspectos da produção do filme, como é o caso da cenografia, da fotografia e dos atores. Para ele, a música no cinema existe para “tocar” as pessoas. Ou seja, a música no cinema serviria para emocionar, causar tensão, narrar um acontecimento, descrever um movimento, criar um clima ou acelerar uma situação, dentre outras coisas.

Algumas das funções da música no filme, para Berchmans, são: a) fazer uma descrição histórica ou geográfica; b) descrever os movimentos dos personagens, como é o caso da técnica denominada *mickeymousing*<sup>65</sup>; c) realçar momentos de ação; d) descrever o estado emocional do filme, de alguma cena ou de algum personagem específico.

Uma abordagem mais clássica para os papéis desempenhados pela música no filme é a apresentada por Martin (2003). Para ele a música pode ser considerada a contribuição mais interessante do cinema falado. Mas o autor alerta para o fato de que o mau uso de determinada música, em algumas situações, pode prejudicar o filme, quando o cineasta fica tentado a usar a música para narrar uma situação, ao mesmo tempo em que o faz utilizando imagens.

---

<sup>65</sup> Ao utilizar esta técnica, o compositor pretende ressaltar a movimentação de determinado personagem nas cenas. É muito popular nos filmes da Disney, em que qualquer movimento feito por um personagem é acompanhado por mudanças no ritmo ou melodia da música em questão.

Ainda de acordo com Martin, a música pode desempenhar, inicialmente, um papel rítmico, que envolveria: a) a substituição de um ruído real ou virtual; b) a sublimação de um ruído ou de um grito; e c) o realce de um movimento ou de um ritmo visual ou sonoro. Depois, a música poderia desempenhar um papel dramático. Neste sentido, forneceria ao espectador informações sobre o que o autor denomina de “tonalidade humana” do episódio. A música poderia ser utilizada para criar uma espécie de ambientação ou para enfatizar algum traço psicológico. Por fim, a música poderia desempenhar um papel lírico, no sentido de reforçar a importância de um momento ou de um ato.

Estas funções também são discutidas por Rodríguez (2006), que, ao discutir opções narrativas possíveis de serem realizadas a partir da separação tecnológica do som e da sua fonte sonora original, destaca a ambientação sonora. Para o autor, o uso da música em produções audiovisuais teria como objetivos, dentre outros: narrar estados emocionais dos personagens, criar efeito de previsibilidade e dar sensação de tensão.

É necessário lembrar aqui que as primeiras projeções de filmes aconteceram acompanhadas por orquestras, que executavam músicas durante a exibição. Mas eram músicas populares ou canções folclóricas. Ainda não existia composição específica para os filmes, o que só veio a acontecer por volta de 1915. Segundo Berchmans, foi só a partir do ano de 1926 que a trilha especificamente composta para o filme e o filme em si passaram a estar sincronizados. O pioneiro da composição musical para o cinema, de acordo com o autor, foi Max Steiner, que, por meio das músicas compostas para King Kong, filme de 1933, demonstrou “o poder que a música tem de multiplicar o efeito de determinadas cenas” (BERCHMANS, 2003, p. 108).

A partir dos anos de 1950, uma tendência começou a se popularizar: o uso de canções populares como trilha sonora. Berchmans diz que isso se deu por duas razões principais. Em primeiro lugar, afirma o autor: “Muitos produtores colocavam canções nos filmes esperando que estas viessem a ser *hits* populares no rádio e na televisão e assim, como detinham os direitos das músicas dos filmes, sua receita poderia aumentar e prolongar-se” (BERCHMANS, 2003, p. 123). Como segundo motivo, temos que: “[...] nessa época, as canções tinham um caráter de realmente descrever o clima da cena, muitas vezes pontuando o caráter e o estilo de vida dos personagens” (BERCHMANS, 2003, p. 123). No

tópico a seguir, será discutida mais detalhadamente a relação entre as indústrias cinematográfica e fonográfica.

### 3. As indústrias que se encontram

Quando o fonógrafo surgiu, em 1877, seu inventor, Thomas Edison, não imaginou que o aparelho desempenharia funções tão diferentes quanto aquelas que estavam previstas por ele. O que foi criado para ser um aparelho para registrar chamadas telefônicas em escritórios foi refuncionalizado<sup>66</sup>, e passou a ser utilizado, principalmente, para a gravação de músicas. O relevante nas implicações desta invenção foi exposto por McLuhan (1979) nos seguintes termos: “[...] sua determinação de dar ao fonógrafo, como ao telefone, uma praticabilidade direta que interessasse ao mundo dos negócios levou a negligenciar as possibilidades do invento como meio de entretenimento” (McLUHAN, 1979, p. 311). Foi exatamente ao entretenimento que o aparelho veio a servir melhor, quando possibilitou o surgimento de uma das indústrias mais lucrativas do século XX: a indústria do disco.

De que maneira a possibilidade de registrar sons, independente de sua fonte original, beneficiou o cinema? A resposta é dada por Rodriguez (2006), ao propor o conceito de acusmatização<sup>67</sup> tecnológica, isto é, a possibilidade dada pela tecnologia de separar o som da sua fonte sonora original por meio da sua fixação em algum suporte. Isso quer dizer que a partir da possibilidade de registro do som e de sincronização deste com a imagem, não foi mais necessário que orquestras ocupassem a sala de cinema para sonorizar o filme. Para o autor, a tecnologia de gravação de áudio libertou a sonorização de constrangimentos impostos pelo espaço e pelo tempo. “[...] a fonte sonora inicial deixa de ter o valor físico substancial, e esse valor passa para o próprio som, que se torna independente de sua origem natural” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 40). Considerando a discussão proposta por este artigo, isto quer dizer: sai a orquestra, fica a música.

Rodríguez observa de que maneira a acusmatização tecnológica implicou o cinema sonoro, a indústria fonográfica e o que chama de formas de comunicação coletiva. Para ele, estas se apóiam na desvinculação do som e a sua fonte original, o que permitiu que o som

---

<sup>66</sup> O termo faz referência a um dispositivo ou ferramenta que passa a ser utilizada para fins não previstos quando da sua invenção.

<sup>67</sup> O autor se apropria de uma experiência realizada por Pitágoras, que falava aos seus alunos atrás de uma cortina para que estes prestassem mais atenção no que estava sendo dito do que na imagem do professor.

passasse a ser “gravado, filtrado, reorganizado, empacotado, transportado, vendido, comprado, amplificado e reescutado, uma ou mil vezes, como algo completamente independente de sua produção inicial” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 41).

Sobre esta relação entre a indústria fonográfica e a indústria cinematográfica, Shuker (1999) afirma, em seu Vocabulário de música pop, que as trilhas sonoras passaram a representar, a partir da década de 60, uma fonte alternativa de receita para as gravadoras. O autor afirma que o cinema se uniu às *majors* por duas razões principais:

Durante os anos de 1950, o declínio de sistema de estúdios de Hollywood e a diminuição do número de espectadores fez surgir a necessidade de se buscar mais sistematicamente públicos específicos. Desse modo, Hollywood associou-se à indústria fonográfica a fim de conquistar os jovens, inundando o mercado com musicais para adolescentes (SHUKER, 1999, p. 60).

Na perspectiva apresentada por Shuker, muitos dos filmes protagonizados por Elvis Presley tinham forte apelo mercadológico, e isso resultou em sucesso comercial tanto para o filme quanto para a gravação. As trilhas, incluindo seus *covers*, poderiam ter sido compostas exclusivamente para os filmes, mas também poderia acontecer de a indústria se aproveitar, diz o autor, de canções que se relacionavam tematicamente ao filme. “Isso alavanca o *marketing* das duas mídias, garantindo bilheteria e boa vendagem” (SHUKER, 1999, p. 60).

Na próxima sessão, apresentaremos alguns casos representativos para a compreensão desta relação tão lucrativa.

#### **4. Blockbusters e hits**

Curiosamente, o primeiro filme sonoro a ficar famoso se chama O cantor de Jazz. Lançado no ano de 1927, pela *Warner Brothers*, o filme trazia o ator Al Johnson no primeiro filme falado. De acordo com Briggs e Burke (2004), este filme é responsável pelo início da era de ouro do cinema. O filme, que conta a história de um jovem que desafia a família para se tornar cantor de jazz, teria custado 500 mil dólares, e arrecadado cinco vezes mais em bilheteria.

Uma lista organizada pelo *The Internet Movie Database* (IMDb) reúne 436 filmes que faturaram acima de 200 milhões de dólares durante o tempo em que estiveram sendo exibidos em salas de cinema por todo o mundo. A classificação não inclui, é necessário que seja dito, rendas oriundas das vendas de DVDs, direitos para exibição televisiva ou outros

produtos relacionados. Abaixo, as dez maiores bilheterias do cinema mundial até julho de 2011<sup>68</sup>:

#### As dez maiores bilheterias de todos os tempos

Posição	Título	Bilheteria
1	Avatar (2009)	\$2,781,505,847
2	Titanic (1997)	\$1,835,300,000
3	O Senhor dos Anéis: o retorno do Rei (2003)	\$1,129,219,252
4	Piratas do Caribe: o Baú da Morte (2006)	\$1,065,896,541
5	Toy Story 3 (2010)	\$1,062,984,497
6	Alice no País das Maravilhas (2010)	\$1,023,285,206
7	Batman – O Cavaleiro das Trevas (2008)	\$1,001,921,825
8	Piratas do Caribe: Navegando em Águas Misteriosas (2011)	\$ 990,276,965
9	Harry Potter e a Pedra Filosofal (2001)	\$968,657,891
10	Piratas do Caribe: no Fim do Mundo (2007)	\$958,404,152

**Tabela 1:** As dez maiores bilheterias de todos os tempos

Fonte: IMDb (2011, online)

Os dez filmes listados acima podem ser divididos em dois grupos distintos, no que diz respeito à trilha sonora: o primeiro grupo reúne filmes cujas trilhas sonoras são originais, ou seja, como já discutido no tópico anterior, tiveram músicas compostas exclusivamente para os filmes. Este grupo agrega nove dos dez filmes listados. É o caso das trilhas de Piratas do Caribe, O Senhor dos Anéis e *Harry Potter*, compostas respectivamente por Hanz Zimmer, Howard Shore e John Williams.

No caso da adaptação da obra de Lewis Carol, o filme Alice no País das Maravilhas, a trilha deu origem a dois discos: um composto por *scores*, outro por canções. É importante dizer que uma das músicas que compõe a trilha sonora do filme, chamada *Alice*, foi gravada pela cantora pop Avril Lavigne, muito popular entre os adolescentes. Dois filmes da lista, entretanto, merecem um pouco mais de atenção: Avatar e Titanic, os dois filmes mais vistos

---

<sup>68</sup> É importante destacar que quase 60% dos filmes do referido *ranking* são filmes da última década, o que demonstra uma concentração de *blockbusters* entre os anos 2000.

em todo o mundo, têm *scores*, mas pelo menos uma das músicas de cada filme se apresenta no formato canção, e é interpretada por uma artista pop. No caso de Avatar, trata-se da música *I See You*, interpretada por Leona Lewis. Em Titanic, como já dito, a música é *My Heart Will Go On*, interpretada por Celine Dion.

Os atributos de uma canção composta para um filme pode redundar em diversas premiações. Mas é importante que seja dito que, no caso de filmes que concorrem ao Oscar de Melhor Canção Original, as músicas são compostas exclusivamente para os filmes. E quem recebe o prêmio é o compositor. O intérprete só recebe o prêmio se participou do processo de composição. Um requisito importante para que determinada canção seja indicada ao Oscar é que ela não tenha sido publicada antes da produção do filme.

Existem, de acordo com o regulamento do Oscar, três categorias que premiam músicas: *Original score*, *Original song* e *Original musical*. O documento define *original score* como um corpo musical escrito especificamente para um filme, que serve para ressaltar a dramaticidade do mesmo. Difere da *original song* porque nesta há uma combinação de música e letra. A canção deve aparecer no corpo do filme, ou ser a primeira música dos créditos. A *original musical* é um conjunto de pelo menos cinco canções que estão, de alguma forma, ligadas entre si e com o filme. Qualquer que seja a categoria, as regras são, entre outras: a) a música tem que ter sido criada especificamente para o filme; b) deve ser resultado de um trabalho conjunto do compositor, ou de uma equipe de compositores, com o cineasta; c) deve ser eficaz, criativo e relevante para o filme; d) deve ter sido registrado, primeiramente, para uso no cinema; e e) apenas o compositor ou grupo de compositores são elegíveis para o prêmio.

Na história dos vencedores do Oscar na categoria Melhor Canção Original, encontramos músicas que foram interpretadas por artistas consagrados, e que se tornaram hits. De acordo com a *Wikipédia*, uma das canções mais famosas da década de 1930 foi a ganhadora do Oscar *Over The Rainbow*, composta por Harold Arlen e Yip Harburg, e interpretada por Judy Garland. A atriz e cantora, considerada uma grande estrela da era de ouro do cinema de Hollywood, era protagonista do filme *O Mágico de Oz*, de 1939. No início da década de 1960, a música *Moon River* foi premiada. Composta por Henry Mancini e Johnny Mercer, a canção que aparece no filme *Bonequinha de Luxo* teve a interpretação da

atriz Audrey Hepburn. *Moon River* foi regravada diversas vezes, inclusive pela cantora brasileira Zizi Possi.

Na década de 1980, a música *I Just Called To Say I Love You*, composta por Stevie Wonder para o filme *A Dama de Vermelho*, foi premiada. No final da década de 1990, um ano após o sucesso que pode ser adjetivado como arrebatador da música *My Heart Will Go On*, já citada, foi a vez de *When You Believe* receber a premiação. Composta por Stephen Schwartz para o filme *O Príncipe do Egito*, a música foi interpretada pela estrelas da música pop americana Mariah Carey e Whitney Houston. A música fez tanto sucesso que tem até versão gospel no Brasil. Já nos anos 2000, o grande destaque foi a música *Lose Yourself*, do cantor americano de rap Eminem, composta para o filme *8 Mile – Rua das Ilusões*. A música fez tanto sucesso que ganhou discos de platina em vários países, e superou a marca dos 2 milhões de *downloads* digitais.

No Brasil, um caso interessante é o da música *Tropa de Elite*, da banda de rock Tihuana, lançada no seu primeiro álbum de estúdio – gravado no ano 2000. A música foi relançada e voltou a ser executada em emissoras de rádio e televisão por causa do filme homônimo, lançado no ano de 2007, que a incluiu em sua trilha sonora. Foi certificada com disco de platina, por ter vendido mais de 100 mil cópias digitais.

## 5. Artistas completos

No tópico anterior, vimos como alguns filmes de sucesso da época de ouro do cinema eram protagonizados por artistas que interpretavam papéis, mas que também tinham a habilidade de cantar e dançar. Esta é uma outra estratégia de mercado comumente adotada pela indústria fonográfica, que consiste em incluir seus artistas em papéis secundários ou mesmo como protagonistas dos filmes de Hollywood.

Um caso relevante para entendermos esse aspecto é o da cantora Madonna que, ao longo de aproximadamente 30 anos de carreira, já participou de mais de vinte filmes. Nem sempre foi sinônimo de sucesso, mas já atuou em filmes como *Procura-se Susan desesperadamente*, de 1985, *Quem é essa garota*, de 1987, *Evita*, de 1996, e *007 – Um novo dia para morrer*, de 2002. Sobre este último, é importante que se diga que a cantora interpreta a única canção do filme, cujo *score* é assinado por David Arnold. *007 – Um novo dia para morrer* ocupava, em julho de 2011, a 118ª posição da lista de filmes que atingiram a

maior bilheteria da história do cinema, tendo arrecadado mais de 420 mil dólares. Em *Evita*, Madonna interpretou uma atriz casada com Juan Perón, ex-presidente argentino, e cantou as músicas *Don't cry for me Argentina* e *You Must Love Me*, sendo esta última a ganhadora do Oscar de Melhor Canção Original em 1996.

Outros exemplos de cantores e cantoras que interpretaram papéis no cinema são: Björk, no filme *Dançando no escuro*; Britney Spears, em *Crossroads*; a já citada Whitney Houston, no filme *O Guarda-costas*; Beyoncé, no musical vencedor de 3 Oscars *Dreamgirls*; Eminem, ao interpretar a si mesmo no premiado filme para o qual escreveu uma música; e Justin Timberlake, nos filmes *Alpha Dog* e *A rede social*.

## 6. Considerações finais

Neste artigo, buscou-se desenvolver uma reflexão sobre a relação das grandes gravadoras, as *majors*, com a indústria cinematográfica. Argumentou-se, com base nos casos apresentados como representativos, que existe um processo de cooperação, pautado por interesses comerciais, entre as duas indústrias. Se, por um lado, o cinema se beneficia com determinados cantores famosos que interpretam as canções dos filmes, as *majors* se beneficiam ao terem, na chamada sétima arte, um local privilegiado para o escoamento da sua produção.

A partir da possibilidade trazida pelo fonógrafo de separação do som da sua fonte sonora original, as orquestras - que faziam o acompanhamento dos filmes no momento de sua exibição - foram substituídas pelos discos. E não muito tempo depois, pelo rolo - que trazia as imagens sincronizadas com o som - pronto para a apresentação nas salas de cinema. Fator importante, neste contexto, é o entendimento sobre mudanças técnicas ocorridas na maneira de se produzir os filmes e o incremento no resultado obtido nas bilheterias, considerado a prova final do filme. É curioso perceber que existe uma concentração de *blockbusters* na década de 2000 e no primeiro ano da década de 2010, já que 60% dos filmes com maior bilheteria da história do cinema foi produzido e lançado neste período. Em tempos de pirataria, vale ressaltar o feito de um filme como *Avatar*, que alcançou mais de 2 bilhões de dólares no tempo em que esteve em cartaz.

Também é importante destacar a relevância das premiações de música em todo o mundo. É verdade que, nem sempre, um filme que se tornou grande em bilheteria é

indicado a um prêmio. Mas estes eventos, como é o caso do Oscar, têm sido importantes, desde o ano de 1935, para reconhecer o trabalho de compositores e cineastas que se propõem a utilizar música como elemento fundamental no ato de contar histórias.

Por último, é importante ressaltar que este artigo apresenta algumas reflexões preliminares a respeito de um tema complexo e pouco estudado no âmbito da Comunicação. O fato de considerarmos a relação entre as indústrias fonográfica e cinematográfica é, em suma, uma tentativa de pensar a produção musical como elemento constituinte do ato de contar histórias por meio do cinema. É claro que existem pressões de ordem mercadológica, mas este esforço reflexivo é necessário para compreendermos estratégias voltadas para o sucesso de filmes e canções.

## Referências

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 5ª ed. Campinas: Papyrus, 2007.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

OSCAR. **83rd annual academy awards of merit for achievements during 2010**. Disponível em [http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/83aa\\_rules.pdf](http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/83aa_rules.pdf). Acessado em 10 de julho de 2011.

RIGHINI, Rafael Roso. **A trilha sonora da telenovela brasileira: da criação à finalização**. São Paulo: Paulinas, 2004.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

THE INTERNET MOVIE DATABASE. **All-time worldwide box office**. Disponível em <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide>. Acessado em 11 de julho de 2011.

WIKIPEDIA. **Oscar de melhor canção original.** Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar\\_de\\_melhor\\_can%C3%A7%C3%A3o\\_original](http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_melhor_can%C3%A7%C3%A3o_original). Acessado em 12 de julho de 2011.