



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
E CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

FÁBIO FREIRE DA COSTA

**POÉTICA DO POP
A MÚSICA COMO RECURSO NARRATIVO
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Salvador
2007

FÁBIO FREIRE DA COSTA

**POÉTICA DO POP
A MÚSICA COMO RECURSO NARRATIVO
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURAS CONTEMPORÂNEAS

ATOS DE EXAME COMPREENSIVO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

MESTRANDO: FÁBIO FREIRE DA COSTA

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Poética do Pop: funções e estratégias da Música Pop no Cinema Contemporâneo. **DATA DA DEFESA:** 23 de março de 2007.

EXAMINADORES:

Prof. Dr. Décio Torres Cruz (ILUFBA);

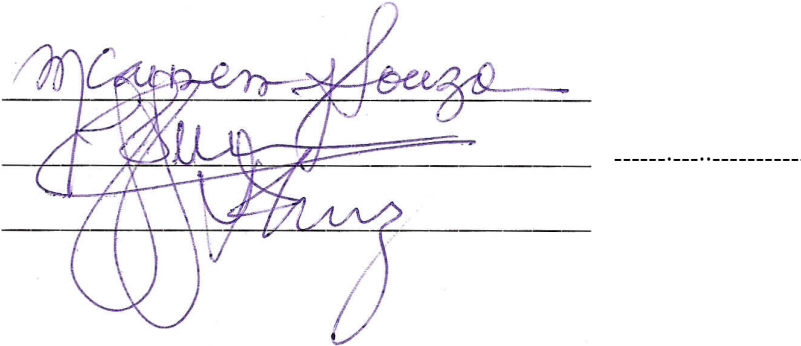
Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior (POSCOM/UFBA); e

Prof^ª. Dr^ª. Maria Carmem Jacob de Souza (Orientadora).

PARECER COMPREENSIVO

Depois de avaliarmos criteriosamente a dissertação intitulada: "Poética do Pop: funções e estratégias da Música Pop no Cinema Contemporâneo.", depositada no Curso de Mestrado deste Programa de Pós-Graduação, e a nós submetida para exame, e depois de realizados os ritos acadêmicos da defesa da dissertação, em que o mestrando apresentou sua pesquisa e respondeu às nossas observações críticas, nós, os examinadores, decidimos, em sessão privada, que o mestrando deve ser considerado Aprovado no Exame Compreensivo de Dissertação, a que se submeteu em conformidade com os regulamentos deste Programa.

Salvador, 23 de março de 2007.



Salvador, 23 de março de 2007.

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
Rua Barão de Geremoabo, s/no - Campus de Ondina CEP.: 40.170-290
Tel: (71) 3263.6192/93 e-mail: pos-com@ufba.br Página: www.poscom.ufba.br

AGRADECIMENTOS

Fazer uma dissertação não é fácil. Escrevê-la em outra cidade, longe dos amigos, família e tendo que se dividir entre os estudos e as tarefas domésticas então, é mais complicado ainda. É preciso estudo, dedicação, paciência e, principalmente, ajuda. Da orientadora e dos professores. Dos amigos e familiares. É graças a uma série de pessoas de ontem e hoje que essa dissertação veio à tona, com todos seus defeitos e qualidades. Nada mais justo que agradecer a cada uma delas.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais e irmãos que, de diferentes maneiras, ajudaram-me a sobreviver durante esse período difícil de mudança e de distância. Seja através de auxílio financeiro, seja na compreensão de que o melhor era partir, seja no incentivo constante e na crença de que a mudança fazia parte do caminho, só tenho a agradecer a vocês.

Obrigado às pessoas que, ainda na fase de elaboração do projeto de mestrado, deram-me força e incentivo, caso do meu professor da graduação Ricardo Jorge. Já durante a fase de pesquisa, grato a todos os professores da Pós que, de alguma forma, estão presentes na minha dissertação, principalmente os coordenadores dos Grupos de Pesquisa que participei: Jelder Janotti Júnior, de Mídia & Música Popular Massiva, e Wilson Gomes, do Laboratório de Análise Fílmica. E, claro, a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior que financiou a pesquisa.

Um agradecimento especial à minha orientadora Maria Carmem Jacob de Souza, que com sua paciência não me deixou enlouquecer por completo.

Um obrigado aos amigos que ficaram em Fortaleza, mas que continuaram presentes, sempre cheios de curiosidade sobre mim e meu trabalho, sempre encurtando a distância com e-mails, torpedos, telefonemas, sinais de fumaça e carinho. Naiana, Adriana, Virna, Angélica, Sandra, Mariana, Joubert, Laécio, Nádia e tantos outros que sentiram saudade junto comigo.

Por último, mas não menos importante, aos meus grandes amigos que fiz em Salvador. Amigos da Pós, das baladas e da vida toda: Thiago, Lucianas, Rodrigo, Veguito, Julianas, Vanessa, Jorginho, Bimblim, Stefan, Tatiana, Cristiano, Eduardo, Graça, Tanarah...

*“A música, a música de verdade,
não só o rock, escolha você”.*
(Lester Bangs em *Quase famosos / Almost famous*, 2000)

“Nós estamos aqui por causa da música”.
(Penny Lane em *Quase famosos / Almost famous*, 2000)

- *“Então, Russell, o que você ama na música?”.*
- *“Para começar, tudo”.*
(William e Russell em *Quase famosos / Almost famous*, 2000)

RESUMO

A presente dissertação objetiva discorrer sobre as funções que a música pop exerce na narrativa de um filme. Afinal, ela opera uma série de papéis no universo cinematográfico, seja na produção de sentido de uma obra ao endereçá-lo a um público específico e que a usa como demarcadora cultural, seja como elemento fundamental para a própria narrativa fílmica, desempenhando ações, caracterizando personagens ou compondo climas. A meta é procurar apontar diferenças entre o uso da música pop e da música incidental de uso mais convencional, destacando questões que são peculiares apenas a primeira (usos culturais, intervenção das letras na narrativa, gêneros musicais etc.). O trabalho apresenta uma discussão do entorno midiático e dos aspectos plásticos que envolvem o uso da música pop no cinema, bem como sobre as funções que ela exerce na narrativa fílmica, levando-se em consideração as propostas estéticas e questões econômicas e técnicas do tipo de filme que serve como recorte para a pesquisa, os chamados “filmes pop”. Ou seja, produções que retratam um cenário contemporâneo, urbano e com temáticas jovens, trazendo narrativas fragmentadas e que primam pelo excesso de elementos, além de articularem a música pop com elementos da cultura pop. A partir da prática recorrente do lançamento de álbuns de trilha sonora e da forma como a música pop é empregada como elemento narrativo e demarcador cultural, a pesquisa propõe uma análise midiática da trilha sonora dos filmes *Pulp fiction*, *Trainspotting*, *Donnie Darko* e *9 canções* levando em consideração as funções exercidas, os gêneros musicais e os cenários que essas músicas agregam a essas produções.

Palavras-chave: análise de produtos midiáticos; cinema; indústria cultural; música pop; trilha sonora.

ABSTRACT

This dissertation hereby aims at discussing about pop music functions in the filmic narrative. After all, pop music operates a variety of roles in the cinema universe both as building a film meaning and addressing it to a specific audience which uses music as a cultural device, and as a fundamental element to the own filmic narrative, performing some action, characterizing some characters, or establishing some moods. The research aims at pointing some different perspectives about pop music and more conventional original score, emphasizing some peculiar pop matters (cultural uses, lyrics disruption to the filmic narrative, musical genres etc). With that set, this work presents a discussion about the media surrounds and plastic aspects which involves pop music use in the cinema, as well about its functions in the filmic narrative, considering the aesthetic proposals and economic and technical matters of the specific kind of film which is studied here, the so-called "pop movies". This kind of movie sets contemporary and urban scenery, with youth themes and fragmentary narratives that bring an excess of elements and also articulate pop music and pop culture devices. Considering the nowadays common practice of releasing a soundtrack album related to the movies and the way pop music has been utilized as a narrative element and a cultural device, this research proposes a media analysis of *Pulp fiction*, *Trainspotting*, *Donnie Darko* and *9 songs* soundtracks, regarding the fulfilled functions, the musical genres and the scenarios they add to the films.

Keywords: media products analysis; cinema; cultural industry; pop music; soundtrack.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 MÚSICA NO CINEMA: ORIGENS, TEORIAS E FUNÇÕES	23
2.1 FILMES “MUDOS”, UM CANTOR DE JAZZ E AS “CANÇÕES-TEMA”	23
2.2 TRANSIÇÃO ENTRE O CINEMA MUDO E O CINEMA SONORO	34
2.3 A MÚSICA COMO ELEMENTO NARRATIVO.....	43
3 UMA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POP NO CINEMA	46
3.1 A “INVASÃO” DA MÚSICA POP	46
3.1.1 Os rebeldes sem causa, as costeletas de Elvis e o “quarteto fantástico”	48
3.1.2 As óperas rock, a <i>blaxpotation</i> e os embalos da era <i>disco</i>	57
3.1.3 Os “neo-musicais”, o cinema videoclíptico e uma nova leva de diretores .	63
3.2 A MÚSICA COMPONDO UM UNIVERSO POP NO CINEMA	74
4 PREMISSAS PARA ANÁLISE DO POP NA NARRATIVA FÍLMICA	87
4.1 A POÉTICA DA MÚSICA POP NO CINEMA	87
4.2 CRÍTICAS, DEFESAS E PECULIARIDADES DA MÚSICA POP	96
4.2.1 Música fragmentária e seus tipos de apreciação.....	102
4.2.2 Canções previamente conhecidas	108
4.2.3 Títulos e letras das canções pop	114
5 A POÉTICA DA MÚSICA POP NO CINEMA: CASOS EXEMPLARES	119
5.1 <i>PULP FICTION: TEMPO DE VIOLÊNCIA</i>	119
5.2 <i>TRAINSPOTTING: SEM LIMITES</i>	137
5.3 <i>DONNIE DARKO</i>	153
5.4 <i>9 CANÇÕES</i>	169
6 CONCLUSÃO	186
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	193
FILMOGRAFIA	203
DISCOGRAFIA	205
ANEXOS	206

1 INTRODUÇÃO

“Esta música é a cola do mundo, cara. É o que une tudo.
Sem isto a vida não teria sentido”.
(Eddie em *Sexo, rock e confusão* / *Empire Records*, 1995)

O cinema deve muito à música pop. E a música pop deve muito ao cinema. É graças à sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica que algumas cenas memoráveis fazem parte do imaginário pop de toda uma geração. Matthew Broderick enlouquecendo uma multidão em pleno centro financeiro de Chicago, em *Curtindo a vida adoidado* (*Ferris Bueller's day off*, 1986). Ewan McGregor “viajando” depois de um baque de heroína, em *Trainspotting: Sem limites* (*Trainspotting*, 1996). Renée Zellweger lamentando-se, bêbada e carente, em *O diário de Bridget Jones* (*Bridget Jones diary*, 2001). Sem “Twist & shout” dos Beatles, “Perfect day” de Lou Reed e “All by myself” de Jamie O’Neal ao fundo, provavelmente, essas cenas não teriam o mesmo impacto e magia.

Por outro lado, o cinema ajuda a combater a efemeridade da música pop ao ser responsável por uma ampla divulgação dos artistas e músicas, contribuindo para que estas fiquem marcadas na memória dos espectadores - ao estarem vinculadas a determinadas cenas - e alcancem visibilidade nos quatro cantos do mundo.

Hoje, essa relação entre a música pop e o cinema é tão comum que é difícil apontar algum artista que não tenha pelo menos uma de suas músicas fazendo parte da trilha sonora¹ de algum filme, ou mesmo composto canções originalmente para o cinema. Ícones pop do porte de Madonna, Prince e Rolling Stones. Bandas alternativas como os escoceses do Belle & Sebastian, a cantora islandesa Björk e o duo francês Air. Estes são apenas alguns exemplos de nomes que já emprestaram suas vozes e composições para “a sétima arte”, dando continuidade a uma prática que nasceu com o próprio surgimento

¹ Apesar do termo “trilha sonora” fazer referência ao meio físico no qual estão impressos os sons presentes nos filmes (música, efeitos sonoros e diálogos), no Brasil, convencionou-se chamar de trilha sonora o conjunto de músicas presentes na narrativa dos filmes e / ou lançadas de forma compilada em um álbum fonográfico. Mesmo sabendo que o uso do termo está mais apoiado em uma percepção do senso comum do que em um embasamento acadêmico, optamos por utilizar a expressão para nos referir ao conjunto de músicas de um filme, já que não encontramos uma tradução apropriada para o termo mais difundido pela língua inglesa, *soundtrack*. Dessa forma, quando usamos “trilha sonora pop”, estamos nos referindo aos álbuns fonográficos baseados na compilação de músicas pop, compostas especificamente para o filme ou preexistentes, bem como o conjunto de músicas presentes no longa-metragem.

das duas indústrias. O reflexo de uma longa história de afinidades artísticas, econômicas e tecnológicas.

A própria trajetória das indústrias, tanto da música popular massiva quanto do cinema, possui várias similaridades substanciais: as primeiras exhibições dos filmes dos irmãos Lumière acompanhadas por um pianista; o uso de imagens em movimento para divulgar canções através de performances diante de cortinas pintadas ou *slides* de fotografias; a sincronização entre imagem e som; o surgimento dos musicais; a utilização das canções-tema pelo cinema; o nascimento e ampla divulgação do *rock'n'roll*; e o advento do videoclipe como forma de publicidade vinculada à campanha de divulgação de um filme. O sociólogo Ian Inglis explica melhor essa relação entre as duas indústrias:

Ambas foram estimuladas por inovações tecnológicas no final do século XIX e por uma série de constantes aprimoramentos durante o século XX; ambas foram e são dependentes da existência de um novo tipo de público massificado que compartilha interesses comuns mesmo quando os membros dessa audiência são largamente desconhecidos entre si; de meras novidades as duas se tornaram grandes indústrias internacionais com várias mudanças anuais; as duas são constantemente acusadas de contribuir para o aumento de comportamentos anti-sociais, criminosos e irresponsáveis (principalmente entre os mais jovens); e ambas também têm sido percebidas e consumidas desde perspectivas que estabelecem seu *status* intelectual de produtos de cultura de massa até como exemplo de alta cultura² (2003a, p. 1).

Além desses pontos, as indústrias cinematográfica e fonográfica desfrutam de outras características peculiares. Uma delas é que ambas têm como um de seus pilares a convivência com o fracasso, a maioria de seus produtos tende a não render o suficiente para cobrir os gastos de produção e divulgação. Tanto o cinema quanto as gravadoras de discos só conseguem sobreviver financeiramente graças aos poucos lançamentos bem-sucedidos que lucram o suficiente para cobrir as demais perdas (FRITH, 2001, p. 33; WRIGHT, 2003, p. 12).

Outras duas práticas em comum são a criação de um *star system* - que busca garantir o sucesso de alguns produtos através da “construção” da imagem de astros (músicos,

² “Both were stimulated by technological innovations in the late nineteenth century and a series of constant refinements throughout the twentieth century; both were and are dependent on the existence of a new kind of mass audience which shares a common interest but whose members are largely unknown to each other; both grew from novelty beginnings to become major international industries with huge annual turnovers; both have been variously accused of contributing to anti-social, criminal and irresponsible activities (particularly among the young); and both have been increasingly approached and consumed from perspectives which have redefined their intellectual status from products of popular / mass culture to examples of high / elite culture”. (Todas as traduções presentes nessa pesquisa são de nossa responsabilidade).

bandas e produtores, na música; atores e diretores, no cinema) - e a categorização desses produtos em gêneros - que funcionam como uma espécie de bússola, indicando qual o mercado mais indicado para a divulgação de um determinado filme ou banda. Enquanto o gênero opera como uma cartografia de convenções e marcas estilísticas que devem ser seguidas para agradar a um público específico, o *star system* diminui os riscos de fracasso ao apostar na imagem de astros consagrados para divulgar determinado produto (FRITH, 2001, p. 35).

Dessa forma, não é apenas a transição de cantores que se “transformam” em atores, atores que se “aventuram” na carreira de músicos; canções compostas por nomes respeitados da música, cinebiografias de ídolos pop, integrantes de bandas famosas que se reúnem exclusivamente para participar da trilha sonora de uma produção³; filmes com títulos de canções de sucesso ou videoclipes que usam imagens de filmes para divulgá-los; e cineastas que dirigem videoclipes ou diretores de videoclipes que realizam filmes que evidenciam as estreitas relações entre as duas indústrias. Muito mais do que um intercâmbio ou contribuição mútua entre o cinema e a música, a sinergia entre as duas indústrias é um reflexo do próprio contexto capitalista no qual elas se desenvolvem.

Uma das características dessa relação é um processo de produção industrial estandardizado com o objetivo de aumentar ao máximo os lucros dos produtos. É esse contexto, inclusive, que induz a convergência entre as próprias indústrias, tornando-as grandes conglomerados multinacionais, como a Time / Warner e a Sony / Columbia. Ambas operam um sistema de distribuição global e combinam interesses tanto nos ramos cinematográficos e fonográficos, redes de televisão, transmissões a cabo ou via satélite, editoras de livros e revistas, sites da Internet, tendo seus produtos consumidos

³ Caso do filme *Backbeat: Os cinco rapazes de Liverpool* (*Backbeat*, 1994), produção sobre o início da carreira dos Beatles que teve integrantes de bandas importantes como o REM, Nirvana, Soul Asyleem e Soundgarden cantando para a trilha sonora do longa-metragem regravações de *covers* que a banda de John Lennon e Paul McCartney tocava em seus primórdios.

em escala global⁴. É a partir desse conceito de maximização dos lucros que surge um dos principais frutos dessa sinergia: os álbuns⁵ de trilha sonora.

O conceito de sinergia é sustentado pela idéia de que uma bem realizada campanha de *marketing* pode usar um álbum de trilha sonora para gerar um interesse prévio por seu filme, e vice-versa. Na teoria, tal campanha produzirá um sucesso tanto nas bilheterias quanto nas paradas. Essa divulgação cruzada de filmes e músicas funciona como exemplo de um minucioso princípio corporativo que rege essa sinergia, possibilitando uma série de benefícios fiscais que permite as indústrias dividirem os riscos, maximizarem os recursos, terem acesso a múltiplas fontes de lucro e ativarem diferentes divisões dentro de um conglomerado mais diversificado⁶ (SMITH, 2001, p. 411).

A principal função dos álbuns de trilha sonora é servir como um elemento a mais na divulgação de um filme, aumentando sua bilheteria - já que a trilha sonora chama a atenção do público para a produção - e o lucro dos estúdios, que capitalizam em cima da venda dos discos⁷.

A prática da comercialização de álbuns de trilha sonora não é novidade. Em 1937, por exemplo, o longa-metragem de animação dos estúdios Disney *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the seven dwarfs*) teve um álbum com a trilha sonora lançado. Com o passar do tempo, essa estratégia tornou-se comum e ganhou espaço explorando tanto os álbuns de músicas incidentais⁸ quanto as músicas pop de filmes e produções televisivas, gerando um novo produto.

⁴ Não por acaso, os álbuns de trilha sonora são uma prática comum em todo o cinema mundial, passando pelo cinema oriental, europeu e, inclusive, o brasileiro. A música pop fazendo-se presente em produções de diversas nacionalidades, como o chinês *Amores expressos* (*Chongqing senlin*, 1994), o dinamarquês *Ondas do destino* (*Breaking the waves*, 1996) e o brasileiro *Amores possíveis* (2002).

⁵ A idéia de álbum remete ao conjunto das canções, parte gráfica, letras, ficha técnica e agradecimentos lançados por um determinado intérprete, ou vários deles, no caso das coletâneas, com um título e conceito, em uma espécie de obra fonográfica.

⁶ “*The concept of synergy held that a well-coordinated marketing campaign could use a soundtrack album to generate advance interest in its accompanying film, and vice-versa. In theory, such a campaign would yield hits both at box offices and on record charts. These films and music cross-promotions exemplified the fiscal benefits of synergy as a more thorough-going corporate principle, one which enabled companies to spread risk, maximize resources, access multiple profit centers, and activate different divisions of a diversified conglomerate*”.

⁷ Para uma historiografia mais detalhada de como ocorre esse processo de sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica ver SMITH (1998).

⁸ Seguindo o mesmo raciocínio do termo “trilha sonora”, consideramos como “música incidental” aquela composta originalmente para o filme e baseada em orquestrações inspiradas pelo tradicional estilo romântico difundido no século XIX, aquele fundamentado na utilização de temas específicos, *leitmotiv* e instrumentações sinfônicas, sendo, muitas vezes, confundida, erroneamente, com a música dita clássica. Na língua inglesa, o termo mais difundido para este tipo de música é *score*. Hoje em dia, a música incidental também sofre forte influência da música pop, podendo fazer uso de guitarras, baterias e outros instrumentos característicos do rock e pop.

A “invasão” da música pop no cinema, a partir do surgimento do *rock’n’roll*, na década de 1950, apareceu como um diferencial ao promover o desenvolvimento de um maquinário bastante organizado por trás da relação entre as indústrias cinematográfica e fonográfica. Isso possibilitou o desenvolvimento da prática de lançamento de álbuns de trilha sonora vinculados aos filmes, conforme explica Jeff Smith:

O desenvolvimento desse “maquinário” foi a resposta a um número de fatores industriais, históricos e sociológicos nos anos 1950 e 1960, incluindo a tendência à diversificação e o surgimento de conglomerados na indústria cinematográfica, que, inclusive, compram algumas gravadoras; o estabelecimento do rádio e dos álbuns como importantes mercados subordinados ao cinema; e a mudanças nos gostos populares e padrões de consumo⁹ (1998, p. 2).

Graças a esses fatores, o lançamento de álbuns de trilha sonora feitos de compilações de músicas pop virou hábito, principalmente entre filmes com grande apelo junto ao público jovem. Conforme observa Corey K. Creekmur, “a crescente identificação entre a música pop e o público jovem, graças ao rock, gerou as primeiras trilhas sonoras construídas sobre uma *seqüência* de canções pop”¹⁰ (2001, p. 384) (grifo do autor), caso de *A primeira noite de um homem* (*The graduate*, 1967), *Easy rider: Sem destino* (*Easy rider*, 1969) e *Loucuras de verão* (*American Graffiti*, 1973).

A partir da década de 1970, as trilhas sonoras baseadas em compilações pop ganharam cada vez mais mercado. Uma das razões para essa proliferação foi o surgimento de um novo tipo de filme, os chamados *blockbuster*, produções de altíssimo custo que pretendem atingir uma fatia de mercado mais ampla possível, usando todas as formas disponíveis para chamar a atenção do público. Graças a dois diretores, Steven Spielberg (*Tubarão / Jaws*, 1976) e George Lucas (*Guerra nas estrelas / Star wars*, 1977), esse tipo de filme difundiu-se de tal forma nas décadas de 1980 e 1990 que, mais e mais, o cinema deixou de ser percebido como uma indústria isolada.

A trilha sonora pop é um elemento a mais de *marketing*, geralmente o principal, desse cinema *fast-food* que quer a todo custo atrair o interesse de uma audiência cada vez mais diversificada e “inundada” por novos lançamentos toda semana. É mais fácil

⁹ “The development of this ‘machinery’ came in response to a number of industrial, historical, and sociological factors in the 1950s and early 1960s, including the trend toward diversification and conglomeration in film distribution, the emergence of studio-owed record labels, the establishment of radio and records as important ancillary markets, and changes in popular tastes and consumption patterns”.

¹⁰ “the increased identification of popular music with a youth market via rock and roll generated the first notable soundtracks constructed out of a sequence of discrete pop songs”.

entender, então, as campanhas publicitárias milionárias. Por mais “descartável” que um filme seja, já que ele é apenas mais um produto da indústria cultural, ele é vendido de tal forma que cria no público uma necessidade imperiosa de assisti-lo, afinal “cada produto apresenta-se como individual”, mesmo fazendo parte de um sistema que prega a produção estandardizada e em escala industrial.

A evidência clara das convenções comerciais entre as indústrias cinematográfica e fonográfica é percebida, a partir de então, na quase obrigatoriedade do lançamento de um álbum de trilha sonora que funcione tanto como uma espécie de prévia do filme quanto um produto a mais vinculado a ele. Estes cumprem, também, um papel menos louvável, o de aumentar o potencial comercial de filmes ditos “sérios”, com menor apelo junto ao público jovem e que não têm a possibilidade de lucrar em cima de outros produtos relacionados a ele - brinquedos, álbuns de figurinhas, roupas, lancheiras, cadernos, *videogames* e toda uma parafernália de artigos.

A consolidação da música pop como mais um elemento lucrativo vinculado aos filmes acontece de uma forma tão agressiva que, hoje em dia, existe o desenvolvimento de uma tendência bastante peculiar: a inclusão nos álbuns de trilha sonora de músicas pop que nem mesmo estão presentes nos longas-metragens. Essa é a solução que os produtores encontram para um problema de ordem comercial: de que maneira lançar um álbum de trilha sonora de um filme que tem pouca ou nenhuma música pop? “Como resposta a esse dilema, uma solução conveniente é o simples lançamento de compilações de músicas pop sob o termo ‘canções inspiradas nos filmes’”¹¹ (BARROW, 2003, p. 149). Um exemplo é o caso de *A bruxa de Blair* (*The Blair witch project*, 1999), filme sem nenhuma música, diegética ou extradiegética¹², e que teve um álbum de trilha sonora como parte de sua campanha de *marketing*.

Ronel Alberti da Rosa, em seu livro *Música e mitologia do cinema na trilha de Adorno e Eisler*, chama essa prática de trilha sonora “desconexa”, uma estratégia dos produtores

¹¹ “In response to this potential dilemma, a convenient solution has been simply to draw in popular songs under the mantle of ‘songs inspired by the motion picture’”.

¹² A música diegética é entendida como aquela presente na realidade espaço-temporal do filme, as personagens as escutam, juntamente com o espectador, através de aparelhos de rádio, televisão, performances ao vivo etc., podendo ser *on screen* (quando sua fonte se faz visível) ou *off screen* (quando se faz perceptível, mas sua fonte não é mostrada). A música extradiegética só é ouvida pelo público, não fazendo parte da realidade das personagens. Apesar de ser controverso – alguns autores consideram que toda música presente na narrativa faz parte da diegese –, optamos por utilizar o termo “música diegética” porque este é mais difundido em detrimento de outros (música narrativa, *source music*, *screen music*).

que procura assegurar o retorno financeiro dos investimentos na produção cinematográfica. Para Rosa, essa trilha sonora desconexa é uma espécie de reaproveitamento paralelo das músicas, no qual:

(...) produz-se uma trilha que possa ser apreciada mesmo sem qualquer relação com o filme, o que reduz a exigência de uma contextualização entre som e imagem ao mínimo possível. O público, porém, tão habituado já está com esta espécie de trilha acoplada ao filme, que imagina estar percebendo uma relação efetiva entre os dois (2003, p. 18).

Isso acontece porque se, anteriormente, os álbuns de trilha sonora eram destinados exclusivamente para saciar a sede de consumo da audiência que queria de alguma forma “revisitar” os filmes de uma nova maneira, atualmente, eles têm um público-alvo bem maior, virando um gênero próprio. Prova disso é o sucesso de venda de trilhas sonoras de filmes que foram fracassos nas bilheterias, como assinala Corey K. Creekmur:

Na medida em que as indústrias do cinema e da música tornam-se cada vez mais interligadas, com todos os seus produtos buscando simultaneamente divulgar uns aos outros através de referências cruzadas óbvias, grosseiras e complexas, a até então previsível ligação entre um filme e sua trilha sonora mudou inesperadamente: os álbuns de trilha sonora não mais necessariamente funcionam como um produto secundário, uma lembrança do filme apreciado¹³ (2001, p. 399).

K. J. Donnelly aponta ainda uma outra função para esses álbuns ao estabelecer para as músicas um espaço de plenitude, já que “o que ocupou apenas alguns segundos na tela ou foi quase imperceptível no filme pode ser apreciado como um objeto estético por completo, na sua própria lógica sem os prejuízos causados pelas exigências do filme”¹⁴ (*apud* BARROW, 2003, p. 153).

Não é de se estranhar que, atualmente, alguns filmes tenham até mais de um álbum de trilha sonora lançado. Geralmente um contém as músicas incidentais originalmente compostas para a produção e os outros, as compilações de canções pop - originais ou preexistentes -, caso de filmes como *Batman* (1989), *Quatro casamentos e um funeral* (*Four weddings and a funeral*, 1994), *Forrest Gump* (1994), entre outros.

¹³ “As the film and music industries become increasingly intertwined, with all of their products simultaneously seeking to market each other through both intricate and bluntly obvious cross-references, the once-presumed links between a film and its songs have shifted unexpectedly: once again, the film soundtrack no longer necessarily functions as a secondary object, a souvenir, of the enjoyed film”.

¹⁴ “what may have been a few seconds and hardly noticed in the film can be enjoyed as an aesthetic object in its own right, its own logic undiluted by the exigencies of the film”.

Além do âmbito comercial, essa convivência também é percebida na própria narrativa fílmica. Um exemplo é o filme *Donnie Darko* (2001), que usa músicas de bandas pop dos anos 1980, como Duran Duran e Tears For Fears, para ambientar a época em que se passa a trama e acompanhar determinadas cenas importantes para a narrativa, e música incidental para estabelecer o clima sombrio e de mistério do longa-metragem. Outro exemplo é *Garota da vitrine* (*Shopgirl*, 2005), produção que faz uso tanto de música incidental para criar uma atmosfera melancólica quanto de canções pop para acelerar a narrativa e caracterizar as personagens.

Mas se os fatores econômicos justificam e explicam o porquê da demasiada presença da música pop no cinema e a importância que os álbuns de trilha sonora cumprem como parte fundamental na promoção dos filmes, eles não são suficientes para entendermos de que maneira essas canções pop são utilizadas e operam dentro da narrativa fílmica.

Uma das contribuições da música para o cinema é a habilidade que ela tem de transformar o significado das cenas a qual acompanha, significado que depende diretamente da relação entre ela e o drama fílmico.

O que nos interessa, então, é tentar responder algumas perguntas relevantes. Quais as funções que as músicas pop desempenham no cinema contemporâneo? De que forma essas funções e como as músicas estão presentes nos filmes são importantes para que um público mais atento a questões relacionadas à música pop olhe de uma maneira diferenciada para essas narrativas? Quais as particularidades da música pop são observadas nos filmes formulados para um público dito “pop”, aqueles espectadores atentos ao universo social e cultural desse tipo de música?

Além do importante papel comercial, a música pop exerce uma série de outras funções no universo cinematográfico, tanto na produção de sentido de um filme ao endereçá-lo a um público específico e que a usa para estabelecer um gosto cultural determinado quanto como elemento fundamental para a própria narrativa fílmica¹⁵, desempenhando ações, caracterizando personagens ou compondo climas, como qualquer outro tipo de música.

¹⁵ Não é nosso objetivo discutir o conceito de narrativa de forma exaustiva. Aqui, narrativa fílmica é a maneira como os filmes se estruturam em torno de tramas, apresentando personagens envolvidos em peripécias e desenlaces com a intenção de contar uma história.

Não são poucos os usos culturais que a música pode exercer dentro de um filme, demarcando com certa facilidade períodos históricos específicos, grupos étnicos e raciais ou mesmo construindo identidades nacionais, bem como nichos de mercados segmentados.

Daí a importância do conceito de “música pop”¹⁶, isto é, o surgimento do termo em meados da década de 1950 para designar um tipo de música dirigido ao mercado adolescente e bastante diferente do estilo então vigente, caracterizando uma música que prima pela mistura de tradições e influências musicais de gêneros como o blues, o jazz e o gospel (SHUKER, 1999, p. 8-9).

A música pop abrange uma gama de gêneros e subgêneros musicais, sendo os mais difundidos o rock, pop, música eletrônica, reggae, rap, funk, hip-hop etc. Nessa pesquisa, o termo “música pop” é utilizado de acordo com a acepção desenvolvida pelo Grupo de Mídia & Música Popular Massiva, coordenado pelo professor Jeder Janotti Júnior¹⁷. A música pop é aquela “ligada às expressões musicais surgidas na segunda metade do século XX e que, a partir do rock, valeram-se do aparato midiático contemporâneo, ou seja, instrumentos eletrificados, técnicas de gravação e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento”¹⁸ (JANOTTI JÚNIOR, 2005, p. 2).

¹⁶ A partir da conceituação da música pop, é importante definirmos, também, o termo “canção”. De acordo com Luiz Tatit, o conceito de canção refere-se à capacidade humana de transformar uma série de conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia: “A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral” (TATIT, 1997, p. 87). Dessa forma, quando usamos o termo “música pop” nos referimos à música de forma geral; já “canção” diz respeito, especificamente, àquela música com melodia, letra e na qual a voz assume um importante papel na produção de sentido da mesma.

¹⁷ Doutor em Ciências da Comunicação e Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), autor dos livros *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade* (E-papers, 2003) e *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização* (E-Papers, 2004).

¹⁸ Não é nossa tarefa polemizar sobre o uso do termo pop em oposição ao rock, sendo o primeiro apreendido como música cooptada e comercial e o segundo, rebelde e autêntica. Aqui, tanto o rock como o pop são gêneros da música pop, aquela música que está na mídia, sendo difundida através de rádios, programas de televisão, filmes, *sites* da Internet e outros meios massivos de divulgação. Nomes essencialmente vinculados à indústria cultural como Britney Spears, Madonna e Justin Timberlake fazem “música pop” tanto quanto artistas com uma diferente apreensão pelo público e crítica, como a banda politizada Rage Against the Machine, o recluso líder do Radiohead, Thom York, ou nomes desconhecidos do grande público como os norte-americanos do The Flaming Lips ou os islandeses do Sigur Ros. Dessa forma, muitas vezes durante o trabalho usamos o termo “música pop” como sinônimo de gêneros como rock e vice-versa, mesmo sabendo que o mundo musical supõe um conjunto extenso de diferenças e classificações. Para saber mais sobre as tensões que envolvem os conceitos de “autenticidade” e “cooptação” no universo da música pop ver CARDOSO FILHO & JANOTTI JUNIOR (2006).

Nosso objetivo nessa pesquisa é estudar as relações que essa música executa dentro do universo da narrativa cinematográfica. Partimos do pressuposto que as músicas pop presentes em determinadas narrativas - aquelas cheias de referências à cultura pop¹⁹, buscando um público específico ou consumidor ideal, e que não se prendem às convenções de apenas um gênero cinematográfico - exercem funções antes observadas no uso da música instrumental sinfônica, ou música incidental.

Todavia, pressupomos, ainda, que essa música pop agrega uma série de outras questões que são peculiares apenas a ela. Logo, os gêneros musicais, as letras das canções e as imagens dos artistas pop que as interpretam foram levadas em conta para compreendermos como a música pop opera juntamente à narrativa fílmica, interferindo na forma como assistimos e apreciamos esses filmes.

Durante a pesquisa, inclusive, não fizemos distinção entre canções compostas especialmente para o cinema (porque, apesar de já trazerem as imagens e temática do filme impregnadas em sua composição, agregam a ele outros sentidos, como o artista que a interpreta e gênero musical ao qual está vinculada) ou já existentes; entre as canções presentes na narrativa fílmica ou apenas no álbum de trilha sonora (estas, apesar de não desempenharem nenhuma função narrativa, ainda assim agregam valor ao estarem vinculadas ao longa-metragem de alguma forma); ou entre as várias formas da música estar representada na narrativa, diegética ou extradiegeticamente etc.

Essas escolhas são justificadas porque, apesar de o estudo das funções que a música exerce na narrativa fílmica ser um dos focos de nosso trabalho, nossa preocupação principal é compreender como a música pop está articulada com os filmes para despertar o interesse de um público específico. Daí a importância da relação entre a seleção de músicas pop e como elas estão dispostas na narrativa para representar o

¹⁹ O termo “pop” nasceu para caracterizar um tipo de arte ocidental centrada na indústria do consumo / entretenimento e essencialmente de caráter urbano. Associado a temáticas banais e prosaicas que fazem parte de um repertório icônico da cultura de massa, o pop proclama uma “estética da consumabilidade” através da substituição de temas considerados nobres pela arte tradicional por imagens da vida urbana moderna. Ainda que traga uma série de semelhanças com o uso do termo vinculado a uma “arte pop” essencialmente ligada a artistas e temáticas surgidas em meados dos anos 1950, não é o objetivo dessa pesquisa contextualizar o pop a partir de uma perspectiva das artes plásticas que questionava e fazia crítica a essas temáticas (e aos próprios) meio de comunicação de massa - para saber mais sobre essa perspectiva ver CRUZ (2003). Ao falarmos em “pop” e “cultura pop”, estamos fazendo uma referência ao que Douglas Kellner chama de “cultura da mídia”, isto é, aquelas manifestações culturais produzidas e distribuídas através de meios de comunicação massivos atrelados aos princípios da indústria cultural. Kellner refere-se a uma cultura veiculada e distribuída pela mídia sem, necessariamente, questionar a lógica e os valores “midiáticos” (KELLNER, 2001, p. 52).

universo pop dos filmes selecionados, convocando esse espectador diferenciado, supostamente próximo ou imerso na cultura pop.

Essa perspectiva de análise não compartilha da visão de alguns estudiosos (PRENDERGAST, 1992) e músicos (GIORGETTE, 1998; MÁXIMO, 2003) de cinema. Estes alegam que as limitações, a banalidade e efemeridade desse tipo de música são prejudiciais ao pleno desenvolvimento da narrativa fílmica. Não só restrições relacionadas à música em si, mas também às pressões mercadológicas que acabam por influenciar no resultado final da obra musical em si - como se a música incidental também não fosse um produto e existisse fora do filme.

A música pop não é usada em função das nuances dramáticas, mas, sim, em consonância com aspectos comerciais e econômicos. Paradoxalmente, em alguns casos, esse posicionamento supervaloriza aspectos estéticos e musicológicos, considerando a música de cinema como uma prática puramente musical, esquecendo de reconhecer que, na narrativa fílmica, ela apresenta-se como algo particular e específico.

Questões técnicas, econômicas e culturais são, assim, postas de lado, sem levar em consideração que, em determinados filmes, a música pop não só cumpre as funções estabelecidas pelos enredos como agregam valores e referências culturais que enriquecem essas narrativas.

Outro limite dessa perspectiva é que, mesmo com as restrições mercadológicas e musicológicas, a música pop é perfeitamente capaz de orquestrar vários estados de espírito em seus consumidores. Decorre daí parte de seu sucesso nas mais diversas instâncias, atingindo diferentes classes sociais em lugares distintos e quebrando até mesmo barreiras lingüísticas.

Nessa medida, de início, apresentamos as circunstâncias que levam a música em geral a ser utilizada no cinema, desde a época do cinema mudo, passando pela sincronização do som e das imagens até a chegada da década de 1950, quando do surgimento da música pop. Optamos por trazer uma historiografia e um breve relato sobre como alguns teóricos avaliam a presença da música no cinema para compreendermos melhor quais novas perspectivas de inserção a música pop traz às narrativas. Em seguida, caracterizamos as funções que a música de forma geral desempenha como elemento narrativo no universo fílmico.

A partir daí, no capítulo seguinte, apresentamos, mais detalhadamente, uma historiografia da música pop no cinema, levando em consideração aspectos estéticos, técnicos, econômicos e culturais fundamentais para o entendimento da percepção da música pop como importante elemento narrativo.

A década de 1950 representa o início da relação música pop e cinema. Os anos 1960 marcam a sua incorporação de forma extradiegética à narrativa dos filmes. A década de 1970 traz a música pop em novos gêneros fílmicos não necessariamente ligados a um cenário musical. Nos anos 1980, ela ganha um novo aliado: o videoclipe, que aumenta o potencial comercial da música pop no cinema. A década de 1990 é marcada pelo surgimento de uma geração de diretores preocupada com um melhor aproveitamento do recurso como elemento narrativo, utilizando-o juntamente com uma série de referências para atrair um público específico. Nos anos 2000, todas essas tendências misturam-se e o que podemos perceber é a ampla utilização da música pop em variados gêneros cinematográficos e tipos diversos de filmes, grandes produções vinculadas à indústria do cinema ou obras de caráter mais artístico e menos comercial.

É importante ressaltarmos que nosso objetivo não é traçar uma historiografia rigorosamente detalhada dos caminhos percorridos pela música pop no cinema. Entretanto, apresentarmos esse percurso mostrou-se fundamental para a construção dos critérios que nos levaram à seleção do *corpus* de análise desta pesquisa, proporcionando-nos uma melhor compreensão dos usos narrativos, estéticos e / ou comerciais da música pop no cinema.

Decidimos, assim, elencar filmes que oferecem um amplo painel das diversas formas como a música pop pode ser incorporada à narrativa fílmica. Os filmes escolhidos são reconhecidos por estarem preocupados em estabelecer um universo pop que servirá de cenário para as tramas e pelo modo como estabelecem um vínculo com um espectador determinado. Tais produções usam a música pop como uma espécie de “assinatura artística” que as diferencia dos demais lançamentos que disputam a atenção do público.

Realizados a partir da década de 1990, momento de maior uso dos recursos da música pop, esses filmes representam uma pequena amostra do cinema contemporâneo (norte-

americano e britânico²⁰). Longas-metragens que passeiam por diversos gêneros cinematográficos, dirigidos por cineastas com diferentes tipos de reconhecimento do público e da crítica especializada e que trazem como trilha sonora canções pop dos mais variados gêneros musicais.

A literatura *pulp*, a violência e a *surf music* de *Pulp fiction: Tempo de violência* (*Pulp fiction*, 1994). As drogas, a música eletrônica e o *britpop* de *Trainspotting*. A roupagem pop de um texto clássico em *Romeu + Julieta* (*William Shakespeare's Romeo & Juliet*, 1996). O painel social de Nova York em ebulição e o som das discotecas em *O verão de Sam* (*Summer of Sam*, 1999). As ligações perigosas e a modernização de outro clássico em *Segundas intenções* (*Cruel intentions*, 1999). O fanatismo pela música e a adaptação de um conhecido exemplar da literatura pop²¹ inglesa em *Alta fidelidade* (*High fidelity*, 2000). A década de 1980 e as previsões de um coelho gigante de *Donnie Darko*. Tom Cruise, um acidente de carro e a mistura de realidade e imaginação em *Vanilla sky* (2001). Duas pessoas “perdidas” em Tóquio ao som da dupla francesa Air e dos britânicos do The Jesus & Mary Chain em *Encontros & desencontros* (*Lost in translation*, 2003). Cenas de sexo explícito em meio à temporada inglesa de shows em *9 canções* (*9 songs*, 2004).

A partir dessa pré-seleção de filmes acima, procuramos entender como a música pop está presente nessas narrativas, apontando semelhanças e diferenças e destacando o diferencial que ela traz a essas produções quando comparada com as possíveis funções da música incidental. Localizamos, assim, as funções da música na narrativa, percebendo sua participação massiva ao longo dos filmes ou restrita a cenas isoladas. O uso diegético para estabelecer o cenário e o gosto musical das personagens ou extradiegético para agregar diferentes significados às cenas. Chegamos, dessa forma, ao *corpus* final da pesquisa, escolhida em virtude das circunstâncias descritas:

²⁰ Decidimos abordar a relação música pop e cinema tendo como base produções norte-americanas e inglesas porque é, nos EUA e na Inglaterra, onde a sinergia entre o cinema e a música pop é melhor percebida, bem como as origens da cultura e música pop melhor entendidas. Fizemos essa opção de restringir nossa pesquisa a uma determinada indústria cinematográfica para não cairmos na armadilha de generalizar a relação música e cinema. Sabemos que cada cinematografia traz questões e características peculiares apenas a ela.

²¹ Tipo de literatura que busca um processo de democratização da escrita / leitura, apropriando-se de temas e ícones dos meios de comunicação de massa, da sociedade de consumo e da indústria cultural para criar narrativas com linguagens e temáticas peculiares e inseridas na cultura pop. Para saber mais sobre literatura pop ver CRUZ (2003).

- *Pulp Fiction*, pela direção de Quentin Tarantino, reconhecido por sua capacidade de trabalhar a música de forma peculiar, e pelo uso de canções pop e *surf music* instrumental com o intuito de desdramatizar a ação narrada e criar um senso de nostalgia, já que a função de estabelecer um período temporal age, aqui, de maneira diferenciada;

- *Trainspotting*, pela abundância de música eletrônica e canções do *britpop* que funcionam de forma a trazer uma unidade à narrativa episódica do filme, estabelecendo uma marca para determinadas cenas e situando a trama em um cenário contemporâneo e jovem;

- *Donnie Darko*, pela presença bastante selecionada de canções pop dos anos 1980 que, além de contextualizar a época retratada, atribui uma dinâmica rítmica diferente a cenas específicas e importantes para a narrativa;

- *9 canções*, pela interrupção da narrativa para a inserção de músicas performatizadas ao vivo pelas próprias bandas, quase sempre canções que comentam de alguma forma o relacionamento do casal protagonista, transformando a produção em um misto de filme e espetáculo musical.

Como aporte metodológico, tomamos como base *A Poética do Filme*, perspectiva de análise fílmica aplicada no grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica, coordenado pelo professor Wilson Gomes²². A metodologia pressupõe a busca de três programas específicos e que produzem determinados efeitos estabelecidos pelos filmes: o poético, o sensorial e o cognitivo.

Ancorado pela experiência de análise aqui proposta, procuramos estabelecer quais as principais funções desempenhadas pelas músicas pop dentro da narrativa fílmica do *corpus* selecionado. Afinal, o lugar dela no cinema é definido pelo seu papel no filme, entendendo de que forma ela está articulada para representar um determinado universo pop.

Na parte metodológica, também apresentamos como alguns pesquisadores (ALTMAN, 2001; ANDERSON, 2003; CARRASCO, 2003; CAREY & HANNAN, 2003; CHION,

²² Wilson Gomes é Doutor em Filosofia, com pós-doutorado em Cinema, e Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA).

1994, 1997; CREEKMUR, 2001; DONNELLY, 1995, 2003; FRITH, 1996; INGLIS, 2003; RUSSELL, 1997; SMITH, 1998, 2001) vêm determinadas peculiaridades da música pop que servem para nos guiar durante as análises.

O uso de canções já existentes e como elas “pedem” para ser ouvidas (contrariando a idéia de que a música no cinema deve passar despercebida). A interferência que as letras das músicas pop podem causar à narrativa. Os gêneros musicais ora operando para ajudar a confundir as fronteiras entre os gêneros cinematográficos, ora funcionando como elementos essenciais na própria caracterização destes, além de outras perspectivas de apreensão da música pop no cinema.

É importante esclarecermos que recorreremos ao contexto e a elementos extratextuais para o enriquecimento das análises. Isso porque a música pop é um produto inserido dentro de um contexto maior da Indústria Cultural. Sendo assim, buscamos examinar as relações entre as funções das músicas identificadas nas análises com o campo de produção das canções desde os álbuns de trilha sonora vinculados a esses filmes, a escolha de determinado repertório musical, o modo como essas produções são vendidas e para qual audiência elas são destinadas.

Ainda que estes elementos contextuais se configurassem como subsídios importantes para as análises e que questões relativas ao universo musical agreguem novos sentidos à narrativa fílmica, após os exercícios analíticos descritos na quinta parte da pesquisa percebemos que o uso da música pop também pode seguir caminhos mais tradicionais. Ela cumpre funções antes estabelecidas unicamente pela música incidental, podendo ser percebida através de papéis ligados estritamente à narrativa (caráter dramático, lírico e / ou narrativo).

Mesmo agregando novos significados aos filmes, o uso da música pop continua seguindo um modelo mais tradicional de utilização no cinema, mesmo nas produções em que um cenário pop é estabelecido pela associação a determinados gêneros musicais e sonoridades.

2 MÚSICA NO CINEMA: ORIGENS, FUNÇÕES E TEORIAS

2.1 FILMES “MUDOS”, UM CANTOR DE JAZZ E AS “CANÇÕES-TEMA”

Quando o cinema nasceu, ele não era considerado uma forma de arte. Durante seus primórdios, em meados do século XX, o cinema era visto por alguns apenas como inovação técnica, uma maneira de se captar imagens em movimento, enquanto para outros não passava de uma curiosidade com grande potencial econômico e de entretenimento. Um número a mais nos *music halls*, teatros de variedades e *vaudevilles*, onde era exibido inicialmente. Nessa época, o cinema não possuía uma linguagem, nem tinha incorporado ainda uma estrutura dramática, pegando emprestado para sua formação elementos e características do teatro popular, da pantomima²³ e, posteriormente, da ópera.

O cinema surgiu impregnado de realismo, exibindo registros reais de ações humanas ou mecânicas banais, como os primeiros filmes dos Irmãos Lumière, que mostravam a saída de operários de uma fábrica ou a chegada de um trem a uma estação. Essas imagens, ainda que primitivas, já eram apresentadas com acompanhamento sonoro. A música sempre se fazendo presente nessas primeiras exibições. Dessa forma, o cinema já nasceu sonoro, na medida em que a música era parte fundamental da idéia de espetáculo que acompanhava as formas de expressão artísticas que influenciaram a chamada “sétima arte”.

Na verdade, o acompanhamento musical dos chamados “filmes mudos” confirmou que a representação através de imagens sempre esteve associada, de alguma forma, à música, como explica o autor do livro *Syngkronos: A formação da poética musical do cinema*, Ney Carrasco: “A linguagem complexa do cinema é herdeira de toda uma tradição dramática e musical da cultural ocidental. Nessa tradição, muitas são as manifestações nas quais a música combina-se com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento” (2003, p. 6). Entre alguns exemplos dessa associação da música com a arte estão uma série de rituais religiosos, o teatro de sombras, a tragédia grega e seu coro, festas populares, a própria pantomima e a ópera.

²³ “Representação teatral em que as personagens se expressam apenas por gestos. (...) De modo mais amplo, comparou-se freqüentemente o cinema mudo com a arte da pantomima, em geral, para deduzir daí que, como seu antecedente teatral, tinha a virtude de comunicar um sentido de maneira imediata, independente de qualquer língua” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 219).

Mas, mesmo agregando elementos de uma tradição dramática e inspirando-se em modelos preexistentes, a utilização da música pelo cinema não é apresentada de maneira uniforme ao longo de sua história. Essa combinação entre as duas linguagens mudou na medida em que o próprio cinema e a música transformaram-se técnica e formalmente, sendo difícil estudar essa relação sem levar em consideração questões tecnológicas, econômicas, ideológicas, estéticas e o próprio desenvolvimento do cinema e da música enquanto indústrias.

Inicialmente, sabe-se que o cinema era chamado de “mudo” mais por uma questão técnica, em virtude das imagens e da música originarem de fontes diferentes. Não existia nenhum vínculo entre a música (canções populares, peças sinfônicas clássicas etc.), proveniente de um pianista localizado nos teatros populares e, posteriormente, nas salas de exibição, e a película projetada na tela. Raras eram as ocasiões em que um filme era exibido duas vezes com o mesmo acompanhamento musical.

A causa dessa ausência de relação entre imagens e música era a impossibilidade de sincronização entre ambas, já que, na época, a tecnologia existente não era suficiente para permitir a projeção sincronizada para grandes platéias²⁴. Dessa forma, “tais pianistas e orquestras, recrutados entre os músicos de cafés, restaurantes e hotéis, costumavam tocar quaisquer peças do tipo ‘música de salão’, sem nenhum nexos com o enredo, a atmosfera, o ritmo, a montagem e o sentido do filme” (ROSENFELD, 2002, p. 124). Além da impossibilidade de sincronização, a deficiência de comunicação entre os produtores, distribuidoras e exibidores, etapas, na época, independentes, favorecia a falta de ligação entre os filmes projetados e as músicas que serviam de acompanhamento para eles.

Com o crescimento e expansão do mercado cinematográfico, aliado ao começo da exploração do cinema como arte de representação dramática e a consolidação do longa-metragem como principal formato dessa nova “fase”, os produtores passaram a se

²⁴ Antes da “descoberta” do cinema sonoro, em meados de 1927, a sincronização entre imagens e sons já era possível há bastante tempo. O americano Thomas Edison, em 1889, uniu duas de suas invenções, o Kinetoscópio, que projetava imagens, e o fonógrafo, que reproduzia sons, adaptando-os para funcionar em sincronia através do Kinetophone. A possibilidade de sincronismo e reprodução do som concomitante à imagem era possível na medida em que as máquinas de projeção eram individuais e o som reproduzido em fones de ouvido. Essa característica inviabilizou a disseminação da invenção, já que os produtores de cinema estavam mais interessados nas projeções para grandes platéias. Daí a supremacia do cinematógrafo dos irmãos Lumière sobre a invenção de Edison (SALLES, 2002).

preocupar mais com o tipo de música que servia de acompanhamento para os filmes. Logo, eles impõem aos distribuidores e exibidores uma relação mínima entre a música e as imagens projetadas.

Os pianistas, ou, a partir de então, orquestras inteiras, passam a usar fragmentos de músicas já existentes, rearranjadas através de improvisações e variações de acordo com as seqüências e a natureza das cenas dos filmes: alegres, tristes, tensas, românticas etc. A música começa a ser dramaticamente motivada pelas imagens e os músicos orientavam-se pelo próprio desenrolar da ação, sendo estes os primeiros a procurar “‘criar atmosfera’ através da sua música. (...) Com isso realizavam-se as primeiras tentativas de uma real ‘sincronização’ entre a obra visual e o acompanhamento acústico” (ROSENFELD, 2002, p. 125). A música iniciava, mesmo de maneira rudimentar, a sua trajetória como elemento da narrativa cinematográfica, esta começando a dar os primeiros passos enquanto linguagem.

Da utilização de músicas já existentes pensadas a partir da ação dos filmes para a composição de partituras originais para cada longa-metragem específico foi uma questão de tempo. O primeiro filme a fazer uso dessa estratégia foi o francês *O assassinato do Duque de Guise* (*L'assassinat du Duc de Guise*, 1908). Uma das funções da música original era, além de reforçar o potencial dramático da imagem, enfatizando o clima das cenas, facilitar a vida dos maestros das orquestras que providenciavam acompanhamento musical para as películas. “A tarefa de selecionar as músicas não era, de forma alguma, fácil; e outra dificuldade era o pouco tempo que o maestro tinha entre a primeira vez que ele assistia o filme e a primeira vez que executava a música”²⁵ (PRENDERGAST, 1992, p. 10).

É a partir desse momento que o cinema começou a ser pensado como uma forma de divertimento não mais para as classes populares, mas para a aristocracia elitizada da época. Dessa forma, várias foram as medidas tomadas pelos produtores para atribuir ao cinema uma aura de “arte”. Além da configuração do longa-metragem narrativo como principal formato desse cinema elitizado, podemos perceber uma constante preocupação com o desenvolvimento de uma linguagem própria para a “nova” arte.

²⁵ “This selection of music was by no means an easy task, and the difficulties were compounded by the small amount of time a conductor would have from the time of his first viewing of a film to the first performance of the music”.

A adoção de uma música instrumental e sinfônica como principal modelo para o acompanhamento de um filme, considerada ideal para enaltecer as narrativas e manter a continuidade das imagens episódicas do cinema mudo, funciona nesse sentido, emprestando um ar de maior seriedade às produções. A utilização de canções e músicas de caráter popular começou, a partir desse momento, a não ser vista com bons olhos, perdendo cada vez mais espaço e ficando discriminada a um tipo de filme específico, as narrativas burlescas e musicais.

Os “homens de cinema” pensavam que a música era feita para não ser ouvida e que ela não podia interferir na atenção da audiência, que deveria se concentrar apenas nas imagens projetadas na tela. Daí, apesar de alguns progressos no modo de se apreender e pensar a música para o cinema, ela ainda continuava a ser relegada a um papel insignificante, meramente ilustrativo e de preenchimento de vazio sonoro, desenvolvendo-se “de maneira uniforme, sem grandes contrastes rítmicos e harmônicos ou qualquer recurso que estimule o ouvinte, chame sua atenção” (CARRASCO, 2003, p. 74).

A partir dessa concepção do tipo de música ideal para o cinema, toma-se a música clássica como parâmetro para o acompanhamento musical mais adequado em virtude de "ser pouca lírica, pouco marcada por uma tonalidade dominante, pouco 'engajada' na efusão de sentimentos, e, por isso, dotada de uma qualidade eminentemente desejável no cinema: a discricção dramática e a neutralidade afetiva" (MARTIN, 2003, p. 127-8).

Só com o decorrer dos anos, e experiências bem sucedidas da utilização de partituras originais, é que essa mentalidade foi mudando. Filmes como *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915), do diretor americano D.W. Griffith, *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potymkin*, 1925), do russo Sergei Eisenstein, e *A paixão de Joana d’Arc* (*La passion de Jeanne d’Arc*, 1928), de Carl Dreyer, são alguns exemplos de películas que souberam equilibrar a união entre imagem e música através de uma partitura composta especialmente para eles. Um avanço que possibilitou o início da percepção da música como um elemento vinculado à experiência cinematográfica.

De forma resumida, durante a época do cinema mudo, o tipo de música que acompanhava os filmes dependia desde o período de realização das produções até o tipo de cinema em que eram exibidos. No final da década de 1890 e começo de 1900, eles

faziam parte da programação dos *vaudevilles* e shows de variedades, tendo como acompanhamento musical canções populares. Logo em seguida, os filmes e os músicos que executavam o acompanhamento sonoro migraram para teatros que sobreviviam exclusivamente de suas exibições. É o começo de um novo caminho para o mercado cinematográfico e a música que lhe serve de acompanhamento, esta adotando práticas que se firmaram como convenções cinematográficas ao longo dos anos.

Com o desenvolvimento do mercado de cinema, as salas de exibição cresceram, ganharam novos aparatos tecnológicos e a produção e distribuição dos filmes se estabeleceu com o surgimento de uma indústria cinematográfica. Essa indústria passou a ter controle total de seus produtos, inclusive da música que acompanha os filmes, antes sobre responsabilidade dos exibidores. A especialização de cada tarefa na confecção de um filme aumentou e a música ganhou destaque, virando profissão, sendo composta originalmente para as produções e demandando orquestras inteiras para o acompanhamento das exibições.

Todo esse percurso foi uma resposta direta às modificações dos modos de produção dos filmes e reflexo da influência das novas tecnologias na indústria do cinema:

As novas tecnologias desempenharam um papel significativo no desenvolvimento da música de cinema durante esse período, com suas funções narrativas determinadas basicamente por essas tecnologias. Com a introdução do som no cinema, as indústrias de cinema, teatro, rádio e música começaram a trabalhar juntas para facilitar o aumento dos interesses econômicos que elas compartilhavam. Essa união de interesses teve um grande impacto nas práticas de publicidade que visavam maximizar os lucros gerados pelo cinema sonoro e sua relação simbiótica com a música²⁶ (REAY, 2004, p. 12).

É em meados de 1927 que o cinema conheceu a invenção que mudaria o rumo de sua história: o “cinema falado”. Enfrentando uma séria crise de público e a conseqüente queda da arrecadação nas bilheterias e dos lucros, os estúdios e produtores procuravam desesperadamente por uma novidade que atraísse o público de volta às salas de exibição. A inovação veio na forma do Vitaphone - aparelho capaz de sincronizar

²⁶ “New technologies played a major role in the development of film music during this period with the textual uses of music being largely determined by what the technology allowed. With the introduction of sound into cinema, the film, theatre, radio and music industries began to work together to further the mutual economic interests they shared. This was to have a major impact on cross-promotional practices in an attempt to maximize the profits available from sound film and its symbiotic relationship with music”.

imagens e som -, da sinergia entre as indústrias do cinema e da música popular massiva e do filme *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, 1927), película produzida por um estúdio que buscava espaço junto às grandes companhias. As palavras “Wait a minute, wait a minute. You ain’t heard nothin’ yet, folks. Listen to this...”, pronunciadas pelo performer Al Jolson em *O cantor de jazz*, provocaram uma revolução na maneira de se produzir e apreciar cinema, estimulando uma verdadeira corrida dos estúdios para a produção de outros filmes que se utilizavam da nova técnica de sincronização.

A Warner Brothers, estúdio relativamente pequeno no início da década de 1920, foi o catalisador de um processo - em parceria com a empresa de eletrônica Western Electric - que já se estendia há algum tempo e possibilitou o cenário necessário para que o som sincronizado chegasse ao cinema no filme *O cantor de jazz*²⁷. Mesmo estando longe de ser uma das grandes *majors* da indústria cinematográfica, a Warner beneficiou-se pela habilidade de atrair financiamentos dos investidores e banqueiros de Wall Street e foi o estúdio pioneiro a se interessar pelos avanços tecnológicos que estavam acontecendo na indústria fonográfica e que poderiam ser incorporados ao universo do cinema. Com esses investimentos, a companhia não só ampliou sua rede de distribuição e exibição, tornando-se um dos maiores estúdios de Hollywood, como também adquiriu emissoras de rádios e pequenas gravadoras.

O som sincronizado surgiu no cinema não apenas como um avanço tecnológico e estético, mas como uma opção para a exibição de performances musicais e números dos *vaudevilles* que funcionariam como divulgação das músicas dessas pequenas gravadoras. Sendo assim, embora o filme *O cantor de jazz* ocupe uma posição central na história do cinema como o primeiro “filme falado”, ele simplesmente refletiu o interesse inicial da Warner Brothers em divulgar seus artistas e obter lucros em cima da novidade, além de se consolidar como uma companhia de cinema em ascensão. Segundo John Mundy, no livro *Popular music on screen: From Hollywood musical to music video*, essa visão extremamente capitalista da indústria cinematográfica é um reflexo do próprio contexto no qual ela se desenvolveu:

²⁷ *O cantor de jazz* foi o primeiro filme a usar o sistema Vitaphone para sincronizar diálogos e performances musicais, mas antes dele, a mesma Warner Brothers que o produziu lançou *Don Juan* (1926), longa-metragem que utilizava o sistema para sincronizar a música incidental pré-gravada que o acompanha às imagens da película.

(...) a nascente indústria cinematográfica americana desenvolveu-se juntamente com o sistema capitalista e, logicamente, seu processo de produção industrial estandardizado tinha como objetivo aumentar ao máximo os lucros para os produtores dos filmes. Para o capitalismo, os avanços tecnológicos têm um valor econômico e sua utilização só faz sentido como estratégia comercial em busca de lucros²⁸ (1999, p. 19).

A partir daí, o advento do som sincronizado foi utilizado como ferramenta promocional. Por mais caros que fossem os equipamentos necessários para que a novidade chegasse às salas de exibição, em pouco tempo, os exibidores sentiram a necessidade de se render aos avanços tecnológicos para atrair a audiência. Esta, cada vez mais, preferia ficar em casa ouvindo rádio ou aproveitando as constantes novidades tecnológicas da indústria fonográfica que permitiam a apreciação da música no âmbito privado.

Citando Ed Buscombe, Graeme Turner é enfático ao explicar as relações que proporcionaram a sincronização entre som e imagem, inclusive a demanda do público por novidades:

(...) ‘nenhuma tecnologia nova pode ser introduzida sem que o sistema econômico o exija’, e mesmo assim não terá sucesso ‘a não ser que satisfaça algum tipo de necessidade’, que ele [Buscombe] entende por qualquer necessidade cultural, estética ou política, e não apenas como a percepção de uma necessidade econômica. Mudanças na tecnologia podem ser produzidas individualmente por inventores, mas seu emprego em larga escala depende de um amplo espectro que abrange outras condições culturais (1997, p. 21).

As platéias já estavam acostumadas a ver películas acompanhadas com música, mas pessoas falando e objetos fazendo barulho eram novidades. O resultado foi a produção em série de filmes (os chamados *talkies*) que exploravam ao máximo a inovação, cheios de diálogos e de sons que justificavam o alvoroço em torno do “cinema falado”. Como afirma John Mundy, as platéias daquela época não diferiam muito das de hoje que correm aos cinemas cada vez que um filme “inovador” é lançado:

Para essas platéias, o que *O cantor de jazz* oferecia era novidade, inovação e um novo conceito de entretenimento. O filme também representou uma espécie de “democratização” do entretenimento, já que [Al] Jolson, que tinha uma bem sucedida carreira em performances ao vivo, estava agora disponível para uma audiência bem maior. Em retrospecto, podemos perceber que *O cantor de jazz*

²⁸ “the emerging American film industry was developing within the economic system of capitalism, and the drive towards standardized industrial production process was intended to maximize profits for film manufactures. For capitalism, technology has an economic value and its utilization makes sense primarily as a business strategy in the pursuit of profit”.

representou um importante desenvolvimento cultural e, também, a criação de um novo gênero cinematográfico, o musical hollywoodiano²⁹ (1999, p. 45).

O surgimento do “cinema sonoro” também foi um dos fatores que impulsionaram a verticalização da indústria cinematográfica, isto é, a produção, distribuição e exibição dos filmes eram responsabilidades, a partir de então, de apenas uma empresa, as grandes companhias cinematográficas – Paramount, MGM, RKO, Warner Brothers, Twentieth-Century Fox, Columbia, Universal e United Artists, todas financiadas pelos investidores de Wall Street.

O que se viu, então, foi uma convergência de “braços” da indústria do entretenimento nas décadas de 1920 e 1930, estimulada pela nova tecnologia dos “filmes falados”, possibilitando o realinhamento econômico entre Hollywood, a Broadway e a indústria fonográfica. Essa convergência atesta não só a importância da música no cinema, ainda que comercialmente, como a dependência da música popular massiva aos seus significados visuais.

Mas, apesar do que muitos podem pensar, mesmo com o surgimento do cinema sonoro, a música ainda continuou tendo um papel de pouco destaque dentro do universo da narrativa cinematográfica. A partir do advento da sincronização, ela perdeu espaço para os diálogos e os ruídos³⁰, explorados à exaustão para capitalizar em cima da inovação.

O pesquisador francês Michel Chion aponta, no livro *La música en el cine*, uma ironia no surgimento da sincronização sonora, na medida em que ela aparece para que se obtenha uma maior precisão e controle sobre os efeitos concretos da música sobre as imagens, não para que o cinema se torne “falado”:

²⁹ “For them, what *The Jazz Singer* offered was novelty, innovation, an exciting development in entertainment. It also meant that popular entertainment was somehow “democratized”; [Al] Jolson, already enormously successful as a live act, was now available to a much wider audience. In retrospect, we can see that the film also represented an important development in cultural form, and the development of a new cinematic genre, the Hollywood musical”.

³⁰ Antes de seguir em frente, deve-se ressaltar que a música não é o único elemento sonoro de um filme, como explica o músico Mauro Giorgette (1998a): “Sabemos que o som geral de um filme se distribui em três categorias sonoras bem distintas, a saber, a dos ruídos, a dos diálogos e a da música (quando houver)”. Cabe esclarecer que, nessa pesquisa, o objeto de estudo restringe-se apenas ao elemento sonoro “música”, ainda que ela não se encontre de forma isolada e interaja com os efeitos sonoros e diálogos, característica melhor percebida atualmente, quando, muitas vezes, esses elementos encontram-se de forma tão embaralhada que fica difícil precisá-los. A razão da escolha dessa perspectiva é a inviabilidade de se estudar uma tarefa complexa quanto perceber a música associada a diálogos e ruídos em uma pesquisa ainda em fase inicial.

(...) o surgimento do cinema sonoro sincronizado com o objetivo de aperfeiçoar a sincronia música / imagem resulta, contra todas as previsões, no "cinema falado". Dessa forma, por razões complexas, comerciais, ideológicas e também com a ajuda de alguns diretores e filmes relevantes, uma invenção inicialmente programada para se colocar a favor, unicamente, da música, dá um giro para se colocar a favor de um novo tipo de cinema, cujas conseqüências só seriam perceptíveis em sua totalidade muito tempo depois³¹ (CHION, 1997, p. 28).

A música ficou, assim, relegada aos vários musicais lançados na época. Os produtores achavam que para ela estar no filme deveria existir alguma razão plausível. Para que os espectadores não se perguntassem de onde ela vinha, a música tinha que emanar de um objeto visível na tela, um rádio, um instrumento musical ou uma banda, por exemplo. Daí a proliferação dos chamados *all-singing, all-dancing*, inspirados na estrutura dos espetáculos musicais da Broadway, no qual muitas vezes a estória era uma mera desculpa para mostrar seqüências musicais sem nenhuma conexão com o argumento desses filmes.

Respondendo a essa demanda, o cinema voltou-se para as performances ao vivo tendo grandes nomes do *vaudeville* como atrações e buscou inspiração nos musicais da Broadway, o que geraria mais tarde um dos gêneros mais caros ao cinema hollywoodiano, o musical. Para John Mundy (1999, p. 55), esses filmes se apoiavam claramente na idéia de espetáculo em detrimento da narrativa cinematográfica, faltando a eles estrutura, estilo, proposta e direção, limitando-se a apresentar canções, danças e performances indiscriminadamente.

Mas o entusiasmo do público com a novidade da sincronização durou pouco e as salas de exibição voltaram a ficar vazias. A indústria cinematográfica teve que buscar novas fórmulas que fugissem da simples inserção de seqüências musicais ou de filmes que traziam apenas muitos diálogos sem explorar totalmente as potencialidades do “surgimento” do som. A solução foi tentar entender melhor essa relação entre música e imagem. Os musicais foram sendo aprimorados narrativamente e grandes clássicos do gênero foram lançados, como *O picolino* (*Top hat*, 1935), *Agora seremos felizes* (*Meet*

³¹ “la puesta a punto del cine sonoro sincronizado con miras a perfeccionar la sincronía música / imagen, desemboca, contra toda previsión, en el “cine hablado”. Así, por razones complejas, comerciales, ideológicas y también con la ayuda de algunos autores y algunos filmes relevantes, un invento inicialmente programado para ponerse al servicio de la música únicamente, da un giro para ponerse al servicio de un nuevo tipo de cine, cuyas consecuencias no serían perceptibles en su tonalidad hasta mucho tiempo después”.

me in St Louis, 1944), *A canção inesquecível* (*Night and day*, 1946) e *Cantando na chuva* (*Singin' in the rain*, 1952).

Já os produtores começaram a perceber que a música também tinha lugar nos filmes dramáticos, servindo não apenas para cobrir os “vazios sonoros”, mas como pano de fundo para cada estado de espírito e pedaço de ação (PRENDERGAST, 1992, p. 45). Filmes como *King Kong* (1933), *E o vento levou...* (*Gone with the wind*, 1939), *Fantasia* (1940) e *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), películas que funcionam como modelos da força significativa que a música pode agregar às imagens, abriram espaço para uma leva de compositores que, aliados a diretores, começaram a repensar o papel da música no cinema, procurando adequá-la à narrativa cinematográfica.

É o reconhecimento da música como um recurso fundamental da poética fílmica, como atesta Ney Carrasco: “A música associada às imagens em movimento e às múltiplas relações que se estabelecem entre elas confere ao filme uma dimensão poética que o simples registro realista jamais poderia atingir. Essa característica permanecerá ao longo de toda a história do cinema: a música como convenção da poética cinematográfica” (2003, p. 113).

As músicas incidentais demarcam seu lugar como importante elemento da linguagem do cinema. Estratégias como o *leitmotiv* - uso de um mesmo tema musical como motivo condutor para cada personagem, casal, clima ou situação (recurso bastante disseminado pela ópera wagneriana) - e o *mickeymousing* - no qual a música procura descrever o que a imagem já mostra (recurso muito utilizado nos desenhos animados) – difundem-se como formas de buscar uma aproximação entre música e imagem. A música começa, de acordo com o relato de Michel Chion, a ser pensada segundo os princípios da narrativa clássica e articulada para coexistir com os diálogos, reforçando a idéia do recurso incidental sinfônico como o mais adequado para as necessidades dos filmes:

No cinema americano, a evolução que a música cinematográfica sofre traz várias razões, afinal, a partir de um modo estável durante certo tempo, configurou-se uma fórmula unificada, educada, suave e lírica. É a fórmula do cinema clássico, modelo em que as entradas e saídas da música são admiravelmente organizadas para não romper jamais a impressão de continuidade. Nessa concepção, a música, agora bastante presente (em termos de minutagem) e em segundo plano (em termos da atenção que demanda), manifesta-se, a partir de qualquer ponto de vista, como uma ponte: entre as palavras – cujos contornos são modelados em um ritmo recitativo – e a ação que acentua

discretamente, assim como entre o interior (já que traduz a subjetividade das personagens) e o exterior (na sua função de representar um cenário, cidade, paisagem exótica etc.). Evidentemente, uma música pensada para coexistir com diálogos deve adotar um estilo mais de fundo, mais leve e, claro, o recitativo wagneriano é o modelo privilegiado³² (1997, p. 112).

Entretanto, a música no cinema não se limitava apenas às músicas incidentais, as canções populares também se faziam presentes desde a época do cinema mudo. Anteriormente, relegadas aos musicais, como no próprio *O cantor de jazz* e em *O anjo azul* (*The blue angel*, 1930), essas “canções-tema” começaram a ser usadas também nos filmes dramáticos, ainda que intercaladas com as músicas incidentais. Roy M. Prendergast (1992, p. 25) esclarece que a utilização dessas canções, além de ser um recurso econômico, já que dispensava a contratação de um compositor e de músicos de orquestra para executá-las, ainda funcionava como forma de promoção do filme, aumentando os lucros dos produtores.

Para a pesquisadora Heloísa de Araújo Duarte Valente (2003, p. 119), as canções-tema eram concebidas como um desdobramento da produção cinematográfica, um “chamariz de vendas” que identificava um filme junto ao público, evitando que este o confundisse com outro lançamento em cartaz. Um dos exemplos dessa utilização de músicas como ferramenta de *marketing* pode ser encontrado no faroeste *Matar ou morrer* (*High noon*, 1952). “Do not forsake me oh my darlin” foi um sucesso e representou, mais uma vez, uma corrida dos produtores para que seus filmes também tivessem uma “canção-tema”, confirmando a idéia de que um dos princípios da indústria cinematográfica é que se uma estratégia deu certo uma vez, provavelmente, dará certo de novo:

Cada produtor, com a intenção de ajudar no sucesso comercial de seus filmes, agora queria uma trilha sonora com uma canção ou número musical que fizesse sucesso, não importando se a canção escrita não fosse a melhor para aquele determinado filme; os produtores queriam músicas que vendessem *independentemente* do

³² “En el cine americano, la evolución que sufrirá la música cinematográfica, así como la puesta a punto, tras varios intentos, de un modelo estable durante cierto tiempo, configurarán una fórmula unificada, educada, suave y lírica. Es la fórmula del cine clásico, modelo en que las entradas y salidas de la música están admirablemente organizadas para no romper jamás la impresión de continuidad. En esta concepción, la música, a la vez bastante presente (en términos de minutaje) y en segundo plano (en términos de la atención que se le presta), se manifiesta, desde cualquier punto de vista, como un puente: entre las palabras – cuyos contornos va modelando con un ritmo recitativo – y las acciones físicas que subraya discretamente, así como entre el interior (ya que traduce la subjetividad de los personajes) y el exterior (en su faceta de hacer existir el decorado, ciudad, paisaje exótico etc.) Evidentemente, una música pensada para coexistir con los diálogos debe adoptar un estilo más de fondo, más lívido y por ello, evidentemente, el recitativo instrumental wagneriano es el modelo privilegiado”.

filme. Começaram a surgir os problemas para os compositores, obrigados a compor de acordo com um estilo e forma musicais impostos pelos produtores, a canção pop, independente da adequação ou não para o filme³³ (PRENDERGAST, 1992, p. 103) (grifo do autor).

O recurso da utilização da “canção-tema” tornou-se tão bem sucedido que até hoje figura como uma das principais estratégias de divulgação de um longa-metragem. Não são poucos os exemplos de músicas de filmes que conseguiram sobreviver fora deles: “As time goes by”, do clássico *Casablanca* (1942), “Moon river”, da comédia romântica *Bonequinha de luxo (Breakfast at Tiffany’s)*, (1961), e mais recentemente “My heart will go on”, do épico *Titanic* (1997)³⁴. É a prática de utilização dessas “canções-tema”, inclusive, que sedimenta o caminho para que a música pop, surgida em meados da década de 1950, também passe a ser utilizada no cinema, história que nos interessa mais detalhadamente e que será apresentada no próximo capítulo.

2.2 TRANSIÇÃO ENTRE O CINEMA MUDO E O CINEMA SONORO

A música desempenha diversas funções no cinema. Desde a época dos filmes mudos, passando pelo surgimento do som sincronizado até a chegada de uma série de avanços técnicos, narrativos e estéticos que nos levam aos dias de hoje. Lógico que essas funções mudaram com o passar do tempo, assim como a forma de se percebê-las, tanto pelos espectadores quanto pelos estudiosos de cinema.

Ainda nos primórdios do cinema, a música já assumia o papel de chamar a atenção do público. Como os filmes dessa época eram exibidos em teatros de variedades, *vaudevilles* e cafés concertos, a cultura musical desses locais acabou por influenciar na

³³ “Every producer, in order to help assure the financial success of his film, now wanted a film score with a song or instrumental number of a type that would “make the charts”. No longer did producers care if the music written for their films was the best possible music for that specific picture; they now wanted music that would sell away from the picture. The artistic problems for the composer were obvious. He was now asked to impose a strictly musical form and style, the pop song, onto a film whether it was appropriate to the film or not”.

³⁴ Uma das provas que essas músicas foram ganhando destaque no universo cinematográfico é o fato de que várias premiações, como o Oscar e o Globo de Ouro, elegem todo ano as “melhores” composições originais para o cinema, mesmo que essas canções nem sempre estejam presentes no filme, sendo tocadas apenas durante a apresentação dos créditos finais. Essas premiações também elegem as melhores músicas incidentais (*original score*). O Oscar é uma das premiações de cinema de maior respaldo, sendo entregue pela *The Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, que tem cerca de 6 mil membros entre atores, diretores, produtores, roteiristas e técnicos ligados ao mundo do cinema. A primeira cerimônia de entrega do prêmio aconteceu em 1929 e as músicas incidentais e as canções originais começaram a ser premiadas a partir da festa de 1935. Já o Globo de Ouro, prêmio entregue pela *The Hollywood Foreign Press Association* desde 1944, destaca as melhores músicas incidentais e canções desde 1947 e 1964, respectivamente.

forma como esses filmes eram assistidos e divulgados. Dessa forma, as músicas eram tocadas para atrair o público a esses lugares onde os filmes eram apenas uma atração a mais. “As primeiras músicas para o cinema (em uma época em que o próprio conceito de cinema ainda não existia) eram tocadas no exterior das salas de exibição, servindo para atrair o público e fazê-lo entrar. A música era utilizada, então, como um elemento atrativo para chamar a atenção dos espectadores³⁵” (CHION, 1997, p. 43).

Aliada a essa função “comercial”, a música exercia ainda um outro papel bastante importante: o de manter a concentração do público ao funcionar como acompanhamento para o filme, facilitando a imersão do espectador na fantasia do cinema e o entendimento do que estava sendo representado na tela. Ela criava uma temporalidade no discurso fragmentado do cinema mudo, combatendo o silêncio proveniente das imagens e abafando a intensidade de ruídos inconvenientes durante a projeção: o próprio barulho do projetor, possíveis conversas entre o público ou o vaivém de pessoas entrando e saindo das salas de exibição - nessa época, o conceito de filme como uma obra fechada e narrativa, com começo, meio e fim, ainda não existia. O objetivo era despertar a atenção da audiência para um único discurso sonoro.

Segundo alguns estudiosos, a música evitava que esses barulhos acentuassem o processo mecânico e desumano do espetáculo cinematográfico e enfatizassem o efeito fantasmagórico da presença de sombras irreais que se moviam na tela. “(...) a música, pela magia que lhe é própria, conseguiu exorcizar a angústia dos espectadores, ajudando-os a amortecer o choque que sentiam ao se depararem com sombras em movimento. (...) Portanto, ‘a música foi introduzida como uma espécie de antídoto contra a imagem’” (ROSENFELD, 2002, p. 124) ao humanizar esses “fantasmas” sem vida que se mexiam de forma desengonçada na tela.

Em certo sentido, no período inicial do cinema mudo, pensava-se a utilização da música mais por razões funcionais do que meramente artísticas. Daí ser mais importante a forma do que o conteúdo da mesma. Inicialmente, ela compensava a ausência dos diálogos e atribuía ritmo às imagens ao ser executada de forma contínua, empregando uma linearidade muitas vezes inexistente aos filmes. As imagens irrealísticas do cinema mudo dificultavam que a audiência experimentasse a real sensação de tempo. Dessa

³⁵ “*Las primeras músicas de cine (en una época en que no existía el propio concepto de cine) eran tocadas en el exterior de la sala, y servían para atraer al público y para hacerle entrar. La música era utilizada entonces como elemento de atracción y enganche*”.

forma, a música atribuía aos filmes uma espécie de ritmo que facilitava à audiência medir internamente o tempo da estória, relacionando-o com o próprio tempo real.

É o caráter seqüencial da música, nesse momento, que estabelece a condução rítmica dos filmes, prejudicada pela natureza flutuante e não normatizada da projeção cinematográfica e pela própria forma episódica dos filmes, divididos em capítulos ou constantemente interrompidos pela inserção de intertítulos.

De acordo com o teórico Siegfried Kracauer, a música era percebida muito mais como um elemento do processo da exibição cinematográfica do que como um recurso narrativo proveniente do próprio filme. Cabia à música estimular a receptividade do espectador, ajustando o estado psicológico deste ao fluxo das imagens na tela. A rapidez e eficiência da música em mexer com os sentimentos das pessoas estabeleciam um real envolvimento entre a tela e o espectador. Kracauer foi mais longe ao afirmar que, durante o cinema mudo, o papel da música era reforçar o silêncio proveniente das imagens:

Não há dúvidas de que o acompanhamento musical dá vida às imagens do cinema mudo. (...) Mas a música não tem a intenção de atribuir realidade ao espetáculo mudo ao adicionar som a ele. A verdade é exatamente o contrário: o acompanhamento musical é adicionado para chamar a atenção do espectador para o centro das imagens e fazer com que ele as experiencie. O acompanhamento musical funciona de forma a remover a necessidade de som das imagens, não satisfazê-la. A música afirma e legitima o silêncio ao invés de atribuir um fim a ele. Ela corresponde às expectativas quando não é ouvida e se encaixa perfeitamente com nossa percepção das seqüências do filme de forma a nos dar a impressão de ser uma entidade contida na própria imagem³⁶ (1997, p. 135).

Dessa forma, a música não estava presente na narrativa fílmica para ser percebida. Hugo Munsterberg (LANGDALE, 2002), um dos primeiros teóricos de cinema, por exemplo, aceitava a presença da música como acompanhamento, mas acreditava que ela era apenas um acessório a mais para reforçar o poder das próprias imagens, imitando e enaltecendo as emoções representadas por estas. Nesse primeiro momento, a música não exercia nenhum caráter dramático na narrativa e a teoria de Munsterberg ajudou a

³⁶ “No doubt musical accompaniment breathes life into the silent pictures. (...) music is not intended to restore mute spectacles to full reality by adding sound to them. Exactly the reverse holds true: it is added to draw the spectator into the very center of the silent images and have him experience their photographic life. Its function is to remove the need for sound, not to satisfy it. Music affirms and legitimates the silence instead of putting an end to it. And it fulfills itself if it is not heard at all but gears our senses so completely to the film shots that they impress us as self-contained entities in the manner of photographs”.

difundir o preconceito de que ela estava presente nos filmes, mas não era, necessariamente, para ser ouvida.

Somente a partir da consolidação de uma linguagem cinematográfica mais estruturada e fundamentalmente narrativa é que se começou a pensar a música em função das imagens, estabelecendo-se uma aproximação entre o tema do filme e o acompanhamento musical ideal. O objetivo era despertar mais facilmente o espectador para as mudanças dramáticas que se desenrolavam no decorrer da trama.

Ainda assim, a idéia da música como um auxiliar de segunda categoria perpetuou-se e ficou mais evidente a partir do advento da tecnologia que possibilitava a sincronização entre som e imagens. Enquanto o uso dos diálogos e ruídos foi condenado por macular a pureza das imagens, ao diminuir a força poética das construções imagéticas e aumentar o grau de realismo das mesmas, a utilização da música como mero acompanhamento continuou a ser aceita pelos teóricos.

O músico e compositor Mauro Giorgette explica essa diferença de perspectiva da música em relação aos diálogos e aos ruídos a seu caráter fluído e imaterial. Enquanto “ruídos e vozes terão sempre significado concreto determinado; a música, por sua natureza eminentemente flexível, assume o sentido que se lhe quiser conferir, pode invadir tudo e amoldar-se a tudo” (GIORGETTE, 1998a). Ney Carrasco complementa: “A intervenção musical é uma convenção e tem, portanto, um caráter arbitrário. Não há nada nas imagens visíveis que obrigue a presença daquele som [a música]; se está lá é por convenção poética, uma opção de caráter puramente estético” (2003, p. 127).

Anatol Rosenfeld evidencia, inclusive, o descaso acadêmico de autores como Rudolf Arnheim (1969), Béla Balázs (1970) e André Bazin (1991), que relegaram à música uma posição inferior a dos diálogos e a dos ruídos nas suas teorias, quando não a ignoram totalmente:

A música é tolerada como um *outsider*, como fenômeno marginal, que de alguma maneira é considerada indispensável: parcialmente em virtude de uma necessidade genuína, e parcialmente graças à idéia fetichista dos produtores de que todos os recursos técnicos devem ser explorados até o máximo. Realmente, conhece-se o poderoso efeito sugestivo da música, o seu poder de encantamento coletivo, a sua magia que predispõe os ouvintes à aceitação mais benevolente de enredos muitas vezes tolos; conhece-se a sua força desinibidora, a sua capacidade de criar a atmosfera estética e de elevar o público ao

estado receptivo desejado. Apesar de tudo isso, e em parte precisamente por causa disso – reconhecendo-lhe todas essas qualidades – os produtores temem a magnitude dos seus efeitos, capazes de esmagar a obra visual (2002, p. 147).

Pode-se pensar, a partir desse raciocínio, que o descaso com a música nas teorias fílmicas surgiu em virtude do mito inicial de que a imagem é o princípio primeiro do cinema e o som em geral deve ser subordinado a ela. Tanto que, nesse primeiro momento de transição para o “cinema falado”, a música fica relegada a um papel meramente ilustrativo, preenchendo “vazios” sonoros e ilustrando as imagens, sendo utilizada, essencialmente, da mesma forma que no cinema mudo.

Um dos teóricos e cineastas que discordava desse uso foi o russo Sergei Eisenstein, que, juntamente com Pudovkin e Alexandrov, lançou a “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”³⁷ (EISENSTEIN, 1990a) e pregava o uso do contraponto entre sons - incluindo-se aí a música - e imagens como maior fonte do poder cultural do cinema.

O que Eisenstein enaltecia era o desenvolvimento pleno da montagem através do contraste, diferenciação e contradição entre o que é visto e ouvido. De acordo com esse ponto-de-vista, cada elemento (som e imagem) teria seu próprio significado que, quando justapostos, resultariam em um novo e único sentido. Para esses cineastas russos de vanguarda, que trabalhavam bem longe do ritmo e esquema industrial, os efeitos musicais deveriam surgir de uma contrapartida direta com as imagens. “Quando a imagem é relativamente estática, as propriedades dinâmicas podem florescer da trilha sonora, ao contrário, quando a imagem é dinâmica, a música deve ser relativamente estática”³⁸ (LACK, 1997, p. 61). Esses contrastes e associações incomuns vão, dessa forma, ser a base da montagem intelectual³⁹ proposta por Eisenstein, sendo a música a principal responsável pelo ritmo do filme determinado pela edição.

Essa ênfase na montagem procura identificar o ritmo das imagens com o ritmo da emoção e aponta dois modos de relação entre as imagens e a música: a associação

³⁷ Na verdade, a declaração dos cineastas russos prega a utilização do contraponto não só em relação à música, mas ao som em geral (diálogos e ruídos). Não é nosso interesse pormenorizar essa ou qualquer outra teoria sobre música no cinema, apenas apontar algumas questões fundamentais à percepção da música como elemento da narrativa cinematográfica.

³⁸ “*Cuando la imagen fílmica es relativamente estática, las propiedades dinámicas pueden florecer en la banda sonora, y por contra, cuando la imagen es dinámica, la música ha de ser relativamente estática*”.

³⁹ Montagem que privilegia as idéias abstratas, levando-se em conta, “a um só tempo, a lógica formal (ritmo, ‘tonalidade’ do segmento do filme), a lógica emocional (‘harmônicas’) e as conotações ‘ideais’ diversas do fragmento” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 198).

rítmica propriamente dita e a associação temática ou emocional. Enquanto a primeira busca a correspondência exata entre os movimentos visuais e sonoros, a segunda é uma intervenção narrativa que associa a música ao movimento psicológico da personagem e à situação dramática.

O surgimento do som sincronizado estacionou, momentaneamente, pelo menos no âmbito da indústria cinematográfica, o progresso que a música vinha desenvolvendo no cinema para atribuir aos filmes um aspecto mais realista, outro importante fator transformador causado pelo avanço tecnológico, juntamente com a possibilidade de sincronização entre imagem e som (CARRASCO, 2003, p. 127). Graeme Turner esclarece a natureza da narrativa realista:

Aqui o realismo não é apenas uma posição ideológica, mas também explicitamente estética – um conjunto de princípios de seleção e combinação empregados na elaboração do filme como obra de arte. A reprodução do diálogo voltou a vincular o cinema com a vida real, e a indústria cinematográfica rapidamente desenvolveu um sistema de convenções para filmar e editar o diálogo. (...) o longa-metragem, assim como o romance realista, põe-se a construir um mundo realista, emprestando profundidade psicológica a suas personagens e se colocando no âmbito das noções sobre a vida real. São objetivos que dominam o longa-metragem narrativo após o advento do som (1997, p. 22).

Teóricos como Siegfried Kracauer (1997) e Jean Mitry (1997) foram os primeiros a apostar nesse caráter realista no qual a sincronização entre o som e as imagens poderia agregar ao cinema, este representando a natureza audiovisual da realidade. Esses teóricos pregavam a utilização da música com o objetivo de criar sons e idéias para valorizar as intenções dramáticas, visuais e psicológicas dos filmes. A realidade deveria estar presente nas imagens (e nos diálogos e ruídos), não na música. Esta deveria evocar respostas emocionais adequadas no espectador, estabelecendo um clímax e o estado de espírito das personagens, mas sem meramente imitar a realidade ou reforçar os clichês difundidos pelo cinema mudo, como o uso da música ininterrupta, melodias triviais de fácil assimilação e de recursos como o *leitmotiv*.

A concepção de música para o cinema defendida pelo compositor Hanns Eisler seguiu a mesma linha ao condenar o uso desta para reforçar imagens que falam por si. O autor pregava a utilização de uma música interpretativa que não oferecesse respostas ao espectador, mas que o ajudasse a interrogar e questionar a natureza das imagens representadas. “Se uma música conseguisse, aliada a uma cena de filme, digamos de

uma girafa, reforçar aquela imagem e recolher todo o ser que há na girafa, toda a sua infinita condição de existência, esta girafa não existiria mais no mundo” (EISLER *apud* ROSA, 2002, p. 107). Para Eisler, a música podia assumir um papel de mesma importância que as imagens, desde que não se subordinasse a elas ou assumisse padrões musicais limitantemente acessíveis, sublinhando uma recepção cada vez mais passiva dos filmes por parte do público em geral.

Assumindo um posicionamento realístico ou não, é inegável que a música não pode ser percebida da mesma forma no cinema mudo e no sonoro. Roy M. Prendergast (1992) é um dos autores que enfatiza que existe uma série de diferenças estéticas entre ambos os cinemas, como o rompimento com o modo operacional já utilizado, a desestruturalização de uma linguagem já desenvolvida, a inserção de novos códigos de atuação e, inclusive, em relação ao uso e à quantidade de música presente na tela.

No cinema mudo a música é essencialmente extradiegética, ininterrupta e pouco sutil ao seguir os passos dos movimentos mais melodramáticos e dominantes da ação. Já nos filmes sonoros, ela é utilizada tanto diegética como extradiegeticamente, de forma mais seletiva, enfatizando sua expressividade e tornando-se indispensável para manter a tensão dramática durante intervalos nos diálogos, transições em tempo e espaço, *flashbacks*, cenas em que o personagem espera etc.

O papel da música é o de reforçar as atmosferas e pontos fortes das películas, auxiliando na composição de sentimentos e emoções, além de dar “voz” ao silêncio, a partir de então considerado um integrante do discurso sonoro. Se, segundo Kracauer, durante a época muda, a música trabalhava para reforçar esse silêncio proveniente das imagens, ela é utilizada, a partir de então, em função de si mesma, já que o silêncio passa a ser representado pela ausência de qualquer recurso sonoro.

É, inclusive, uma diferença fundamental na percepção da música nesses momentos distintos da história do cinema que sedimenta os preconceitos posteriores difundidos pelos teóricos, realizadores e público em geral. Enquanto no cinema sonoro a música é indissociável do filme, no cinema mudo, ela é isolada e dissociada das imagens em virtude de emanar de um acompanhamento exterior, sendo considerada como um “corpo estranho”. Daí o mito de que o cinema mudo é o verdadeiro “cinema puro”, na medida

em que o principal material fílmico são as imagens, conforme explica o pesquisador de cinema Marcel Martin:

Amputada de sua dimensão essencial, a imagem muda precisava fazer-se duplamente significativa. A montagem assumia então um papel considerável na linguagem fílmica, pois era-se obrigado a intercalar constantemente no enredo planos *explicativos* destinados a fornecer ao espectador o motivo daquilo que seus olhos viam. (...) A imagem tinha então que assumir sozinha uma pesada tarefa explicativa além de sua significação própria: intercalação de planos ou montagem rápida destinadas a sugerir uma impressão sonora (2003, p. 113) (grifo do autor).

No livro *La música en el cine*, Russell Lack (1997, p. 113) afirma, porém, que esta é uma visão ingênua ao ignorar o fato de que essa significação sonora não é inerente à natureza da imagem. Ela provém, sim, de uma série de problemas e limitações técnicas que impediam que o cinema fosse sonoro desde seus primórdios.

Mas, ainda que a música não possa ser percebida da mesma forma nos filmes mudos e sonoros, algumas fórmulas provenientes do cinema mudo sobreviveram à sincronização do som às imagens. Para Rosenfeld (2002, p. 142), um filme sonoro sem música não diverge muito de um mudo, na medida em que o cinema registra a discrepância fundamental entre palavras e imagens e o público pode notar que a aparente unidade da película sonora é uma imposição fraudulenta. De acordo com o autor, o principal papel da música, em ambos os tipos de cinema, é justificar o movimento, dando à imagem fotografada um “motivo” para se tornar móvel, libertando-a de sua limitação bidimensional.

O autor Ronel Alberti da Rosa, tendo como aporte as conclusões de Hanns Eisler, também destaca essa relação de proximidade entre o cinema mudo e sonoro, apontando essa bidimensionalidade das imagens como responsável pela presença da música:

A função primitiva da música neste jogo de luz e sombra modificou-se menos que as pessoas imaginam. O cinema, enquanto linguagem visual, precisa justamente por isso da música, porque seus personagens têm a mesma marca das sombras dos rituais pré-históricos: são bidimensionais. Quando falam, não são pessoas que falam, e sim imagens que falam. Continuam pertencendo ao âmbito do onírico, do mágico e irreal. Assustam algo muito antigo que vive dentro de nós. Sem música, portanto, não há cinema (2003, p. 100).

Outro ponto em comum entre a percepção da música nesses dois diferentes tipos de cinema é a sua característica tanto pública quanto privada, coletiva e individual.

Conforme explica Michel Chion (1997, p. 45), a música não apenas faz com que toda a atenção da sala volte-se para um único discurso sonoro, cristalizando coletivamente as reações do público e deslocando sua atenção para determinada ação, detalhe ou personagem. Chion acredita que ela estabelece também uma predisposição psicológica no espectador, isolando suas reações particulares em relação aos filmes.

A música assume, assim, um paradoxo interessante que estudaremos mais detalhadamente em relação à música pop: a individualidade da percepção em relação aos significados emotivos de uma música contrapondo com a recepção coletiva e uniformizada difundida pelo cinema.

Mas todas essas abordagens só reforçam o que Chion destaca como a função da música no cinema por natureza: a prática de determinar sentimentos e emoções através de seu uso como acompanhamento musical de fundo. Russell Lack (1997, p. 225) concorda e explica o porquê dessa utilização convencional: “A música cinematográfica é uma forma de mensagem altamente codificada. Suas notas e cadência parecem apelar para algo que temos ‘guardado’ em nosso interior, desencadeando a resposta emocional correta no momento apropriado”⁴⁰.

Para Chion e Lack, o que fica evidente é que nem essas diferentes visões e perspectivas teóricas sobre a música, nem mesmo as constantes mudanças estéticas, econômicas, ideológicas e os avanços técnicos que transformaram o cinema ao longo da história impediram que ela sofresse uma surpreendente inércia e desempenhasse um papel estável como elemento narrativo.

A música continua seguindo uma série de convenções estabelecidas pelo modo clássico de narrar hollywoodiano das décadas de 1930 até 1960, sendo basicamente utilizada subordinada aos diálogos para manter a unidade estrutural dos filmes e ilustrar a ação, seguindo os preceitos das partituras sinfônicas e adotando o *leitmotiv* como prática principal.

⁴⁰ “La música cinematográfica es una forma de mensaje emocional altamente codificado. Sus notas y cadencias parecen apelar a algo que tenemos ‘cableado’ en nuestro interior, desencadenando la respuesta emocional correcta en el momento apropiado”.

2.3 A MÚSICA COMO ELEMENTO NARRATIVO

De maneira resumida, de acordo com o uso da música como elemento narrativo, os filmes podem ser classificados em duas categorias: os que a utilizam como “elemento climático” ou como “foco da ação” (SALLES, 2002).

Os filmes que a utilizam como foco de ação são os musicais ou produções que trazem a música como temática. A música articula o drama e, nesse caso, o enredo, a ação e toda a narrativa estão subordinados a ela, sendo que o espetáculo está sempre em primeiro lugar e a relação da música com as imagens é indissociável. “Nos musicais, o tempo e o movimento são coordenadas pelo ritmo das canções e da dança e tudo gira em torno do espetáculo”⁴¹ (LACK, 1997, p. 307).

Outra característica do uso das músicas nesse tipo de filme é o tencionamento entre os conceitos de ambiente sonoro diegético e extradiegético, causando confusão no espectador que não sabe mais, muitas vezes, precisar se a música faz parte da ação ou é utilizada como pano de fundo. Sendo assim, as músicas performatizadas realisticamente (apresentações de bandas), entoadas de forma sincronizada com as imagens (personagens sendo mostrados cantando) ou emanando de uma fonte visível na tela podem passar muito bem de um modo diegético para um extradiegético (ao “vazarem” de uma cena para outra, por exemplo) sem uma motivação aparente⁴².

Os filmes que trazem a música como foco da ação não precisam justificar sua presença. O próprio ambiente musical criado permite que a música esteja presente a qualquer hora e em qualquer lugar sem a necessidade de uma explicação. Daí a relação que a música estabelece com a narrativa fílmica e o público ser peculiar, este a entendendo como força motriz do espetáculo cinematográfico que está sendo apreciado.

Já nos filmes nos quais a música funciona como elemento climático, ela pode desempenhar uma gama de funções, desde a criação e composição da ambientação da produção, até redundando e enfatizando esses climas, bem como caracterizando ou

⁴¹ “*En el musical, el tiempo y el movimiento están coordinados con el ritmo de las canciones y los bailes, y todo está subordinado al fin del espectáculo*”.

⁴² Com o aumento do uso da música pop no cinema, essa característica deixa de ser exclusiva dos filmes que trazem a música como foco de ação e passa a ser um recurso presente também nos filmes no qual a música funciona como elemento climático.

desempenhando o papel de personagens, cenários e épocas, estabelecendo o ritmo da edição e atuando como um elo narrativo na representação cinematográfica.

A música auxilia na construção de cenas líricas, épicas e dramáticas, funcionando, de acordo com o pesquisador Milton José de Almeida (2001, p. 38), para que os filmes operem “sobre a realidade”. Ela age na (trans)versão cinematográfica das imagens, tornando-as trágicas, grandiosas e / ou horrorosas. É a convenção poética da música descrita por Ney Carrasco (2003, p. 113).

Marcel Martin (2003, p. 121-2) assinala três categorias de funções essenciais nessa forma de utilização da música pelo cinema: o papel rítmico, o papel dramático e o papel lírico. O primeiro tem como objetivo atribuir continuidade às imagens, sublimar ou substituir um ruído e realçar um determinado movimento ou ritmo visual ou sonoro. De acordo com Martin, essa função existe através de um contraponto música / imagem no plano do movimento e do ritmo, exigindo uma correspondência métrica exata entre o ritmo visual e o ritmo sonoro. Segundo o autor, esse papel é bastante apropriado à música, já que esta e as imagens são movimentos inscritos no tempo, mas é também bastante restrito, tendo perdido espaço na medida em que a música deixou de ser usada de forma ininterrupta e passou a atuar mais diretamente na narrativa fílmica.

A função dramática é a mais difundida e trabalha intervindo como contraponto psicológico ao fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da “tonalidade humana” do episódio representado. É a partir dessa função que a música “traduz” emoções, criar a ambientação necessária para o desenrolar da trama (demarcando o espaço geográfico e / ou temporal da estória) e sublinhar e sustentar uma ou mais ações, atribuindo a cada qual uma coloração própria.

Já o caráter lírico da música opera nas narrativas como pontuação da ação, reforçando a densidade dramática de um momento ou ato, “dando-lhe uma dimensão lírica como só ela é capaz de engendrar” (MARTIN, 2003, p. 126).

Outra classificação possível é proposta pelo compositor brasileiro Mauro Giorgette (1998a), que para diferenciar os vários tipos de música no cinema atenta não somente para as funções que ela desempenha, mas, ainda, para os resultados alcançados pelo seu uso e de que forma ela é percebida pela audiência.

Giorgette categoriza a música de cinema hierarquicamente como: a) “música de fundo” – aquela sem finalidade definitiva e que não acrescenta nada a nenhuma cena, diálogo ou situação; b) música para “preencher vazios” – aquela utilizada para compensar possíveis deficiências narrativas decorrentes de problemas de filmagens, por exemplo, mas que não carrega nenhum significado em si; c) “música incidental” – procura acompanhar ou comentar explicitamente o movimento e emoção de uma cena em particular; e d) “música-tema” – tema melódico, às vezes cantado, que dá sustentáculo musical ao filme.

Mas, apesar das categorizações dos vários modos de como a música pode ser empregada nos filmes e de certas convenções desses usos que surgiram juntamente com o próprio advento da “sétima arte”, o estudo de seu papel não pode se limitar apenas a essas funções "assinaláveis e restritas".

A depender do tipo ou gênero, a música agrega, aos filmes em particular e ao cinema de forma geral, uma série de outras questões peculiares. Um exemplo é o caso da música pop, que estudaremos de maneira mais debruçada a seguir.

3 UMA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POP NO CINEMA

3.1 A “INVASÃO” DA MÚSICA POP

“Rock around the clock”. Em meados da década de 1950, o *rock’n’roll* de Billy Haley and The Comets embalou os créditos iniciais do filme *Sementes da violência* (*The blackboard jungle*, 1954) e mudou para sempre a história da relação entre música e cinema. O filme, que simbolizou a rebelião adolescente contra a autoridade escolar, foi um sucesso e o nascente público jovem recebeu o uso da música pop no cinema de braços abertos, dançando e cantando nas salas de exibição. O impacto do filme foi tão grande que, em pouco tempo, a música pop deixou de ser um recurso estranho à narrativa cinematográfica e tornou-se uma estratégia recorrente nas produções voltadas ao público jovem, influenciando, inclusive, a composição de músicas incidentais para o cinema.

O termo “música pop” surgiu em meados da década de 1950 para designar um tipo de música dirigido ao mercado adolescente e bastante diferente do estilo *Tin Pan Alley*⁴³ então vigente, nascendo em um cenário de grandes transformações. O conceito de música pop começou a ser difundido pouco depois do fim da Segunda Guerra Mundial, conflito que culminou em uma série de mudanças de ordem política, econômica e geográfica, e do surgimento de um novo meio de comunicação que modificaria em definitivo a rotina e a vida das pessoas e o modo de se fazer entretenimento, a televisão.

Aliada a essas mudanças, a década de 1950 presenciou o chamado *baby boom*, o nascimento de toda uma nova geração que, nos anos seguintes, transformaria o modo de pensar e os costumes vigentes, trazendo um olhar diferenciado para questões sociais, econômicas e culturais. Antes desprezados, o público jovem, agora chamado de “adolescentes”, passou a ganhar voz e a representar um mercado cada vez mais crescente e importante.

⁴³ Tipo de música destinada aos norte-americanos brancos, urbanos, instruídos, das classes média e alta, o “*Tin Pan Alley* dominou o cenário da música popular americana desde mais ou menos 1900 até o final dos anos 1940. (...) A música de partitura era uma característica do *Tin Pan Alley*, já que a composição e a publicação eram as principais fontes de receita para os músicos que trabalhavam com esse tipo de música. O *Tin Pan Alley* atendeu aos gostos populares, incorporando e homogeneizando os elementos dos novos estilos musicais logo que surgiam, especialmente *ragtime*, blues e jazz” (SHUKER, 1999, p. 280).

Se antes as indústrias fonográfica e cinematográfica os ignoravam, a partir de então, diante da crise de público em decorrência da televisão⁴⁴, elas passaram a olhá-los com mais atenção, voltando seus produtos para esse setor. Mudou-se tanto a forma de se fazer música como os tipos de filmes que eram produzidos. A música é embalada como “pop” e os filmes começam a tratar de temas que interessavam diretamente a esse crescente público:

O baby boom e o nascimento de um mercado jovem transformaram a juventude no público-alvo da indústria cultural: ‘os adolescentes norte-americanos do pós-guerra desfrutaram uma abundância sem precedentes. O gosto cinematográfico, musical, literário e de entretenimento foi impulsionado pelo seu enorme poder aquisitivo, que as gravadoras e os produtores cinematográficos satisfaziam rapidamente’ (SHUKER, 1999, p. 92).

O *rock’n’roll*, a primeira forma de expressão da música pop, surgiu com força total para refletir o pensamento dessa geração e como resposta a essas mudanças. Mais do que um simples desenvolvimento musical, já que, inicialmente, era considerado apenas como a fusão de elementos da música country, blues, gospel e jazz, o *rock’n’roll* marcou um momento distinto da história cultural do século XX. Ele reconfigurou não só o panorama musical da época (DONNELLY, 2001, p. 1), como modificou as estruturas da própria indústria fonográfica⁴⁵, na medida em que quebrou as barreiras do preconceito entre a música para negros e para brancos. “As fraturas e deslocamentos associados à emergência do *rock’n’roll* e pop na metade dos anos 1950 eram de caráter comercial, sócio-econômico e ideológico. Questões de raça, classe e conflitos de valores entre as gerações de repente tornaram-se visíveis”⁴⁶ (MUNDY, 1999, p. 24). A percepção da indústria fonográfica em relação ao seu próprio produto e público modificou-se definitivamente.

⁴⁴ Enquanto para a indústria fonográfica a televisão representava uma aliada na divulgação das músicas e artistas, para o cinema, inicialmente, ela foi vista como uma ameaça, já que o público deixou de ir às salas de exibição para ficar em casa assistindo à novidade.

⁴⁵ Vale ressaltar que a indústria fonográfica não se limita apenas às gravadoras, aos músicos e produtores musicais, mas também envolve o mercado consumidor, a imprensa musical, as empresas de fabricação e venda de equipamentos musicais, as empresas de *marketing e merchandising* e os escritórios responsáveis pelos *royalties* e direitos autorais (SHUKER, 1999, p. 174).

⁴⁶ “*The fractures and dislocations associated with the emergence of rock’n’roll and pop in the mid and late 1950s were commercial, socioeconomic and ideological. Issues of race and class, conflicts of values that existed between generations, suddenly appeared highly visible*”.

3.1.1 Os rebeldes sem causa, as costeletas de Elvis e o “quarteto fantástico”

A indústria cinematográfica também percebeu as mudanças que estavam acontecendo na sociedade, na música e nesse novo nicho de mercado, procurando tratar de temas até então tidos como polêmicos: a rebeldia juvenil, sexo, drogas e violência. “Isso não se deve somente ao esforço de alguns cineastas e produtores, mas, também, a uma necessidade, amplamente compreendida, de atrair o público às salas de exibição mediante o uso de temas que a televisão não podia tratar na época, e imagens que esta não podia mostrar”⁴⁷ (CHION, 1997: 137).

O selvagem (*The wild one*, 1954) foi um dos primeiros exemplares desse novo cinema que dá ouvidos à rebeldia juvenil. “Quando Marlon Brando e sua gangue de motoqueiros ‘transviados’ irromperam no filme *O selvagem*, de Lazlo Benedek, eles inventaram o mercado cinematográfico *teen*” (PLASSE, 1992: 37). O filme trazia personagens narcisistas, gírias, motocicletas, jaquetas de couro, costeletas pré-Elvis Presley, machismo, delinquência e toda forma de modelo de comportamento antiadulto.

O espaço estava aberto para ícones rebeldes como o próprio Brando e James Dean, que protagonizaria outro exemplar do “novo gênero”: *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*, 1956). A rebeldia alcançou, inclusive, um dos gêneros mais conservadores de Hollywood, o musical. Em *Amor, sublime amor* (*West Side story*, 1961), somos apresentados a uma releitura moderna do clássico shakespeariano “Romeu e Julieta” ao som de muita música e em clima de rixa de gangues na Nova York da década de 1950.

Esses filmes transformaram “o barulho juvenil em tilintar de moedas”, abrindo os olhos de Hollywood para o público adolescente e dando espaço para uma nova forma de música que não só evocava o universo cultural dos jovens como traduzia os sentimentos confusos dessa geração: o rock.

A utilização de “Rock around the clock” no filme *Sementes da violência* representou um reflexo das mudanças que estavam acontecendo na época, funcionando como o marco inicial de um novo tipo de cinema: o “filme pop” (ROMNEY & WOOTTON, 1995), que mesclava assuntos juvenis, cenários urbanos, cultura pop e música. “*Sementes da*

⁴⁷ “Ello no se debe solamente al esfuerzo de cineastas y productores progresistas, sino también a una necesidad, ampliamente comprendida, de atraer al público al cine mediante temas que la televisión de la época no podía tratar en absoluto, y mediante imágenes que ésta no podía mostrar”.

violência trouxe definitivamente para o cinema a noção de geração rebelde, difundindo (na verdade, tornando indispensável) uma nova onda de filmes para jovens que apaziguaram e domesticaram raivosos hormônios adolescentes⁴⁸” (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 3).

Depois do choque que o longa-metragem proporcionou às platéias⁴⁹, o cinema compreendeu as grandes possibilidades comerciais que a música pop poderia agregar aos filmes. O público jovem queria ser retratado nas telas, vendo personagens que ouviam e dançavam as mesmas músicas que eles estavam consumindo. O resultado desse desejo juvenil foi uma maior aproximação da indústria cinematográfica com a indústria fonográfica.

Nesse primeiro momento, a música pop ficou restrita a um tipo específico de filme: produções de baixo custo voltadas a um público jovem e originadas em um diferente modo de produção. Os grandes estúdios cinematográficos começavam a perder um pouco de seu poder e várias companhias menores⁵⁰, chamadas de “independentes”, surgiram a partir dessa circunstância.

Esses produtores independentes investiam em filmes realizados de forma barata e rápida, na maioria das vezes apenas com a intenção de preencher a programação dos cinemas atraindo uma audiência de espectadores bem específica, e não de se tornarem grandes êxitos de bilheteria. Era o começo de uma nova premissa que se desenvolveria no decorrer das décadas: a segmentação de mercado. A partir de então, os filmes seriam direcionados a um público em particular, o que geraria subgêneros que tentavam atrair novos espectadores às salas de exibição.

Além de *Sementes da violência*, outros exemplos desse tipo de filme “segmentado” que fizeram sucesso foram *No balanço das horas* (*Rock around the clock*, 1955), *Ritmo alucinante* (*Don't knock the rock*, 1956) e *Sabes o que quero* (*The girl can't help it*, 1957). Todos estes representando um importante momento do desenvolvimento do

⁴⁸ “*The Blackboard Jungle* imported definitively into the cinema the notion of generation outrage, thereby facilitating (indeed, necessitating) a further wave of youth movies that placated and domesticated raging teen hormones”.

⁴⁹ Segundo os jornalistas e críticos de cinema e música, Jonathan Romney e Adrian Wooton, pela primeira vez o cinema tornou-se “vivo” ao estabelecer uma experiência de catarse coletiva (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 4).

⁵⁰ Além do surgimento da televisão, os grandes estúdios perderam uma importante batalha judicial que os obrigava, a partir de então, a dispersar suas forças entre os processos de produção, distribuição e exibição. Para saber mais ver MUNDY (1999).

cinema ao transformar a delinquência juvenil e a geração *rock'n'roll* em um produto extremamente vendável para o mercado adolescente, apontando o poder que a combinação de música pop e cinema poderia exercer (MUNDY, 1999, p. 107).

Outro ponto em comum entre esses filmes é que eles foram produzidos em um momento de tensão. A indústria cinematográfica queria, por um lado, explorar ao máximo o apelo que o *rock'n'roll* detinha sobre o mercado jovem, e, por outro, posicionar a música e seu significado cultural dentro dos esquemas industriais para tentar minimizar os conflitos de gerações, problematizando dois importantes conceitos referentes ao universo pop: autenticidade (música feita à margem das pressões comerciais e seguindo ideologias próprias) e cooptação (música “vendida” e sem valor artístico).

Sendo assim, esse tipo de filme, que na maioria das vezes tinha como cenário um universo musical, ajudou a estabelecer uma identidade para o nascente *rock'n'roll* e seu público. Ele transforma-se em uma espécie de veículo para as indústrias divulgarem seus produtos de olho no mercado jovem. As músicas pop eram utilizadas ou através da aparição de várias celebridades e artistas pop fazendo performances durante os filmes - muitas vezes sem muita relação com a estória contada (quando uma era contada) -, ou incluídas nos créditos iniciais ou finais das películas. As narrativas eram relativamente tradicionais, com tramas mal desenvolvidas, intercaladas pelas aparições de artistas pop cantando suas composições:

O uso de músicas pop como trilha sonora era visto por Hollywood como um truque para aumentar o público e criar um cinema voltado para os jovens e que combinasse com a ascensão do rock no final dos anos 1960. Existiam, assim, filmes de rock, surfistas, ciclistas e vários outros gêneros impulsionados por aparições de artistas pop ou por suas músicas⁵¹ (TOOP, 1995, p. 75).

Esses filmes funcionavam apenas como um meio para impulsionar a carreira desses artistas divulgando seus trabalhos, resultando em uma série de críticas negativas a esse cinema. Entre as principais acusações podemos listar a má atuação dos cantores, as narrativas risíveis e as canções que mais pareciam músicas tradicionais do que *rock'n'roll* (DONNELLY, 2001, p. 6). Mas o público pouco se importava com essas

⁵¹ “The use of pop songs as soundtracks was seen by Hollywood as a device to maximize the cinema audience and create a youth cinema to match the ascendancy of rock in the latter half of the 60s. There had been rock and roll films, surf films, biker films and any number of other genres which were propelled by a soundtrack of cameo performances and featured songs”.

críticas e vários artistas pop conseguiram fazer uma bem sucedida transição do universo musical para as telas do cinema.

John Mundy (1999, p. 23) afirma que, nesse momento, o desenvolvimento e a exploração do mercado jovem representaram fatores cruciais na história da música pop no cinema⁵². Essa importância foi causada pelo fato de os fãs do pop não quererem apenas ouvir suas músicas preferidas, mas também ver o desempenho dos ídolos - que ocupam cada vez mais um lugar de destaque na política econômica e visual estabelecida pelo rock - na televisão ou no cinema.

Aliado a isso, existe o surgimento do próprio conceito de álbum, que trazia uma coleção de canções de vários tipos reunidas em um único “objeto de arte” (MARCHI, 2005, p. 13), possibilitando aos artistas pop nascentes uma maior liberdade sobre suas carreiras e controle sobre suas obras:

Essa mudança fundamental, com ênfase na performance, foi estimulada e refletiu a crescente importância do rádio e da indústria fonográfica, tendo ainda uma profunda influência nas formas de como a música pop era representada no cinema e mais tarde na televisão. Claro que essa era uma via de mão dupla e a indústria da música rapidamente começou a apreciar o poder que o cinema e a televisão exerciam na venda de álbuns⁵³ (MUNDY, 1999, p. 24-5).

Daí as constantes aparições de astros da música pop no cinema, já que este meio é ideal para fazê-los visíveis perante um público maior e ávido por novidades. De acordo com o jornalista especializado em música Ben Thompson (1995, p. 33), essa mútua atração entre os dois universos - o musical e o cinematográfico - acontece porque, enquanto grandes nomes do mundo pop fornecem carisma aos filmes e atraem o público para vê-los, o cinema lhes dá a chance deles aparecerem multifacetados e, ao mesmo tempo, prolongar a vida de seus trabalhos.

⁵² A ascensão da música pop perante a idéia de canção desenvolvida pelo estilo *Tin Pan Alley* não representou apenas uma alteração nas formas de se fazer e comercializar a música. Essa mudança de percepção acarretou ainda na decadência dos musicais clássicos hollywoodianos, que tinham a partir de agora um rival: o *rock'n'roll* e o seu alto poder de fogo comercial. Para Barry Keith Grant, esse declínio partiu, principalmente, da diferença entre o tipo de música presente nos musicais e as músicas em plena ascensão comercial produzidas pela indústria fonográfica (*apud* DONNELLY, 2001, p. 1).

⁵³ “*This fundamental shift, with its emphasis on direct performance, was both stimulated by and reflected in the growing importance of the radio and gramophone industries, and had a profound influence on the ways in which popular music was represented in cinema and, belatedly, television. Of course, it was a two-way street, and the music industry was quick to appreciate the power of both cinema and television to sell records.*”

Um dos exemplos de maior sucesso dessa transição foi o cantor americano Elvis Presley, que fez mais de 30 filmes entre 1956 e 1969, como *Ama-me com ternura* (*Love me tender*, 1956), *A mulher que eu amo* (*Loving you*, 1956), *O prisioneiro do rock* (*Jailhouse rock*, 1957) e *Balada sangrenta* (*King Creole*, 1958). Na Inglaterra, podemos citar como os primeiros artistas pop a tentarem uma carreira no cinema os nomes de Cliff Richard, que protagonizou *Expresso Bongo* (1959), *The young ones* (1961), *Summer holiday* (1963) e *Wonderful life* (1964), e Tommy Steele, presente em *Kill me tomorrow* (1957), *The Tommy Steele story* (1957) e *The Duke wore jeans* (1958).

Somente na metade dos anos 1960 é que o uso da música pop pelo cinema foi levado mais a sério, fugindo do simples esquema até então vigente de sucessão de números e atos musicais intercalados por uma estória que funcionava apenas como pretexto. Para John Mundy (1999, p. 110), assim como os musicais dos anos 1920 e 1930, os filmes hollywoodianos dos anos 1960 que traziam a música pop passaram a desenvolver rapidamente estruturas narrativas. Eles trocavam as imagens negativas dos artistas pop pelas imagens de personagens que “trabalham” contribuindo com a narrativa cinematográfica. Se os “musicais pop” não eram muito diferentes dos exemplares tradicionais do gênero, apenas substituindo as canções por músicas pop e sendo ambientados em cenários ligados à juventude, o lançamento de *Os reis do iê-iê-iê* (*A hard day's night*, 1964) foi suficiente para mudar esse panorama.

Primeira incursão do grupo inglês The Beatles no cinema, *Os reis do iê-iê-iê* “provou ser um filme revolucionário que reafirmou o potencial do uso da música pop no cinema⁵⁴” (DONNELLY, 2001, p. 16). Fazendo uso de uma linguagem semi-documental, de uma narrativa que naturalizava a ação e evitava cair na armadilha de representar os conflitos entre a geração jovem e a adulta, *Os reis do iê-iê-iê* quebrou regras e apresentou uma nova fórmula para os chamados musicais pop. “O filme marca uma ruptura nos modos convencionais de representação que privilegiavam as performances através da construção de uma diegese ilusória, com uma conotação de ‘autenticidade’”⁵⁵ (MUNDY, 1999, p. 171).

⁵⁴ “A *Hard Day's Night* proved a revolutionary film that recast the potential for pop music's use in cinema”.

⁵⁵ “The film also represents a departure from the conventional representational regime which privileged performance through the construction of an illusory diegesis, with its inevitable connotations of ‘authenticity’”.

A partir de *Os reis do iê-iê-iê* os artistas pop puderam deixar de representar personagens e passaram a ser eles mesmos no cinema: “*Os reis do iê-iê-iê* foi uma das primeiras vezes em que grupos de rock se tornaram protagonistas de cinema. Ou melhor, foi a primeira vez. Tudo bem, Elvis Presley estreou anos antes, mas sempre se escondeu sob personagens criados especialmente para ele. John, Paul, George e Ringo, no entanto, foram para as telas vivendo eles mesmos” (MARTINS, 2001, p. 26).

O filme nada mais era do que um retrato divertido do dia-a-dia dos Beatles, dando origem a um novo tipo de gênero bastante difundido nos anos 1960 e 1970, os *rock documentaries* (WOOTTON, 1995; DONNELLY, 2001): documentários focados em bandas, artistas pop, gêneros musicais ou festivais de música. Alguns exemplos desses documentários de rock são *Don't look back* (1967), sobre Bob Dylan; *Gimme shelter* (1970), dos Rolling Stones; *Woodstock: 3 dias de paz, amor e música* (*Woodstock: 3 days of peace & music*, 1970), sobre o festival realizado em 1969; *Stop making sense* (1984), da banda Talking Heads, entre vários outros. Esse novo gênero tinha uma função bem específica, conforme explica o pesquisador francês Michel Chion:

Esses filmes foram feitos com a intenção de revitalizar o hábito de se ir ao cinema instituindo um tipo de participação, uma comunicação entre a audiência presente nos shows retratados e a audiência presente nas salas de cinema. O espaço do filme, não mais confinado à tela, de certa forma transformava-se no próprio auditório, através das caixas de som que transmitiam o barulho da multidão⁵⁶ assim como tudo mais⁵⁷ (1994, p. 151).

Outra inovação apresentada pelo filme da banda inglesa foi a utilização de músicas pop extradiegéticas⁵⁸ integradas à narrativa. *Os reis do iê-iê-iê* foi um êxito, como longa-

⁵⁶ Essa idéia de se criar uma nova ritualização da sessão de cinema ao se mediar a participação do público através da música torna-se ainda mais evidente a partir dos avanços tecnológicos ocorridos na década de 1970. Com a introdução do sistema *Dolby Stereo*, a música adquire uma nova presença e importância na prática de se ir ao cinema, na medida em que sua pulsação e seus graves impõem-se de uma maneira que não se restringem aos limites da tela. A criação das redes de *multiplex*, nas décadas de 1980 e 1990, isto é, várias salas de cinema juntas no mesmo lugar e exibindo uma grande variedade de filmes, ajuda-nos a compreender esse contexto. Essas redes, que trazem como diferencial salas de exibição com os mais modernos aparatos tecnológicos de projeção, possibilitam que uma grande quantidade de jovens se enfileirem para assistir, em alto e bom som, a produções com cada vez mais rock e música pop nas suas trilhas.

⁵⁷ “*These rock movies were made with the intent to revitalize filmgoing by instituting a sort of participation, a communication between the audience shown in the film and the audience in the movie theater. The space of the film, no longer confined to the screen, in a way became the entire auditorium, via the loudspeakers that broadcast crowd noises as well as everything else*”.

⁵⁸ O recurso já tinha sido usado anteriormente, mas de forma restrita aos créditos iniciais ou finais, como na série de filmes do agente secreto britânico James Bond, e não integrado à narrativa fílmica. A tática começou a ser utilizada no primeiro filme da série, *007 contra o satânico Dr. No* (*Dr. No*, 1962) e, desde então, de acordo com a popularidade dos artistas à época de lançamento dos filmes, nomes do mundo pop

metragem, trilha sonora e ferramenta de *marketing* na divulgação de uma banda ou artista pop, influenciando na crescente associação da música pop com o cinema. Graças à trajetória bem sucedida do filme, o uso de música pop de forma extradiegética passou a ser uma estratégia recorrente e os filmes pop abandonaram gradativamente os recursos narrativos dos musicais que predominaram durante os anos 1950 e o começo da década de 1960.

“*Os reis do iê-iê-iê* foi um evento-chave, criando as características básicas para uma geração de veículos de divulgação para as bandas pop e estabelecendo precedentes formais para os futuros filmes que fizeram uso da música pop”⁵⁹ (DONNELLY, 2001, p. 23). *Help!* (1965), o longa-metragem seguinte da banda, consolidou as estratégias evidenciadas no predecessor e ajudou a definir a música pop como um importante elemento dramático da narrativa cinematográfica, além de eficiente instrumento de publicidade.

No final dos anos 1960, o grau de importância que a música pop adquiriu no cinema pode ser averiguado pela frequência de filmes produzidos com ela fazendo parte das trilhas sonoras. “Depois de um período inicial de incerteza, no qual as trilhas sonoras pop foram consideradas descendentes ilegítimas das músicas incidentais, o gênero cresceu em estatura no final dos anos 1960 graças a dois lançamentos que fizeram história”⁶⁰ (KERMODE, 1995, p. 18). *A primeira noite de um homem* (*The graduate*, 1967) e *Easy rider: Sem destino* (*Easy rider*, 1969), importantes produções da época, reforçaram a prática do uso da música pop no cinema e deram certo respaldo à estratégia de incorporar canções pop de forma extradiegética à narrativa dos filmes.

O primeiro, dirigido pelo cineasta Mike Nichols, retratava o descontentamento de um jovem recém-formado que sofre pressão dos pais para dar um rumo em sua vida através de canções temáticas compostas pela dupla Simon e Garfunkel, intercaladas com uma música incidental de David Grusin, alcançando grande respaldo junto à crítica. O

tão díspares como Carly Simon, Paul McCartney, Grace Jones, Duran Duran, A-ha, Tina Turner, Sheryl Crow, Garbage e Madonna compõem e interpretam canções-tema para cada novo episódio. Todos os títulos das músicas, inclusive, são retirados dos nomes dos filmes, com exceção do último longa-metragem lançado em 2006 chamado *Cassino Royale* (*Casino Royale*): a canção composta por Chris Cornell, líder da banda Audioslave, é intitulada “You know my name”.

⁵⁹ “*A Hard Day’s Night was the key event, setting the characteristics for a generation of pop group vehicles and establishing formal precedents for later films that used pop music*”.

⁶⁰ “*After an initial period of critical uncertainty, in which pop soundtracks were considered the illegitimate offspring of incidental movie music, the genre grew in stature in the late 60s thanks to two landmark releases*”.

segundo investiu na compilação de músicas preexistentes, obtendo um enorme sucesso junto ao público graças à trilha sonora que representava o som da contracultura da época, trazendo nomes como Jimmy Hendrix, The Byrds, entre outros artistas que compartilhavam do espírito transgressor do período. Os dois longas-metragens serviram como modelos para a prática da inserção da música pop em filmes que não eram musicais ou tinham a música como tema, estratégia que começaria a se expandir na década de 1970 e dominaria os anos 1980 e 1990.

Se antes o cinema limitava-se a usar apenas uma ou duas canções durante os filmes, graças a esses exemplos, a tática é, a partir de então, empregar o máximo de músicas pop possível. Enquanto a crítica e o público viam essa prática com maior aceitação, ela gerou uma série de insatisfações por parte dos compositores e teóricos:

Agora, parecia que apenas uma canção pop não era suficiente; deveria haver uma coleção delas que, acidentalmente, poderia render uma boa trilha sonora. Acontece que, como vimos no passado, o conceito da utilização de uma série de músicas pop para acompanhar as seqüências surrealistas em *A primeira noite de um homem* funcionou esteticamente, mas o sucesso do filme e do álbum de sua trilha sonora criou uma série de imitadores⁶¹ (PRENDERGAST, 1992, p. 148).

O que se viu a seguir foi a proliferação de uma tendência de divulgação de filmes nada memoráveis através da música pop. Um truque que geralmente resultava em um fracasso artístico no campo cinematográfico, a despeito do resultado comercial (KERMODE, 1995, p. 17). Ainda assim, vale destacar o uso bem sucedido de músicas pop em longas-metragens como *A última sessão de cinema* (*The last picture show*, 1971), *Ensina-me a viver* (*Harold and Maude*, 1972) ou *Loucuras de verão* (*American Graffiti*, 1973).

O filme de George Lucas foi, inclusive, a primeira grande produção cinematográfica a capitalizar em cima de uma trilha sonora baseada na compilação de músicas que fizeram sucesso no passado. A estória era simples: um grupo de colegiais, às vésperas da formatura, vive os últimos lampejos de rebeldia ouvindo canções românticas e *rock'n'roll* no verão de 1962. “Até aqui, a música pop no cinema servia apenas para dar

⁶¹ “Now, it seemed, not one pop tune was enough; there must be a collection of pop tunes which, incidentally, create a nice record album. It so happened, as we have seen in the past, that the concept of a series of pop tunes used to accompany the various surrealistic montage sequences in *The Graduate* worked very well aesthetically, but the success of the picture and the accompanying soundtrack created a host of musical imitators”.

aos filmes uma aura contemporânea e emprestá-los um senso comercial”⁶² (KERMODE, 1995, p.16).

Nesse momento, os *hits* do passado atribuíam aos filmes um ar nostálgico e certa ironia, além de funcionarem perfeitamente para retratar determinado período. Essa prática também seguia preceitos comerciais, na medida em que trazia menos riscos ao apostar em músicas de sucesso já comprovado e, conseqüentemente, de maior apelo sentimental ao despertar no público uma sensação de nostalgia:

Enquanto o uso da música pop para fixar um filme na atualidade é um negócio arriscado (a longa duração das produções implica em uma previsão mais do que uma resposta às paradas de sucesso), a utilização de músicas do passado é um processo mais seguro e artisticamente recompensador. Ouvir uma canção pop clássica alguns anos após seu lançamento aumenta as chances do espectador lembrar exatamente onde estava e como se sentiu ao escutá-la pela primeira vez⁶³ (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 12).

Os filmes assumem, aqui, um papel fundamental no combate à efemeridade da música pop. De acordo com Heloísa de Araújo Duarte Valente, uma canção pop “não tem mais do que uns meses de existência, mas ela chega aos quatro cantos do mundo. Se assim não acontece, é pelo menos esse o propósito’. A música pop é urbana, fabricada, de qualidade artística descartável e sua finalidade, antes de tudo, é comercial. As melhores delas sobrevivem na categoria de *velhos sucessos*” (2003, p. 59) (grifo da autora).

Michel Chion lembra-nos que a prática de se incluir sucessos do passado nas trilhas sonoras de alguns filmes faz parte da própria lógica cíclica da música pop, sempre em busca de reviver o passado e manter algumas canções e artistas na memória do público:

Deve-se notar que esse não é um fenômeno inteiramente criado pelo cinema. As emissoras de rádio que transmitiam música pop e rock acabaram criando programas saudosistas que tocavam velhas canções lançadas há dez ou mais anos. A música pop entrava em uma era de recapitulações permanente e mistura de épocas de onde nunca mais sairia⁶⁴ (1997, p. 156).

⁶² “Until that point, pop music in movies had served primarily to give them a contemporary edge, and to lend them saleability”.

⁶³ “While the use of pop music to fix a film in the ‘now’ is a risky business (long production times mean you actually have to predict rather than respond to the charts), the retrospective use of pop is a far safer and often more artistically rewarding process. Hear a classic pop song years after its first chart appearance and the chances are you’ll be able to remember exactly where you were and how you felt at the moment of its first blossoming”.

⁶⁴ “Hay que notar que no se trata de un fenómeno enteramente creado por el cine. En las emisiones de radio que difundían música pop y rock, acababan de aparecer secciones nostálgicas, en las que se

A presença de canções do passado na trilha sonora de longas-metragens como *O reencontro* (*The big chill*, 1983), *Christine: O carro assassino* (*Christine*, 1983), *Conta comigo* (*Stand by me*, 1986), *Para o resto de nossas vidas* (*Peter's friend*, 1992), *Jovens, loucos e rebeldes* (*Dazed and confused*, 1993), nas décadas seguintes, confirma a adoção da prática como uma das formas mais exitosas de se explorar a música pop no cinema.

3.1.2 As óperas rock, a *blaxpotation* e os embalos da era *disco*

A década de 1970 foi responsável por uma maior difusão da música pop no cinema, esta passando a ser explorada em novos gêneros, influenciando as músicas incidentais e mantendo uma relação cada vez mais estreita com o universo cinematográfico, graças à crescente associação industrial, comercial e estética entre os dois meios. A sinergia entre música pop e cinema evidencia-se de forma permanente, confundindo-se com a própria história e desenvolvimento da música pop, criando mais gêneros cinematográficos específicos.

Os documentários de rock, ou *rockumentaries* (DONNELLY, 2001) e as cinebiografias pop, ou *pop biopics* (ATKINSON, 1995), apresentam-se em filmes como *Lady sings the blues* (1972), *The Buddy Holly story* (1978) e *A rosa* (*The rose*, 1979), que chamaram a atenção ao ficcionalizar a vida de artistas como Billie Holiday, Buddy Holly e Janis Joplin, respectivamente. O que esses filmes tinham em comum era o fato de que todos retratavam “nossos modernos heróis pop que não fazem nada mais do que cantar, tocar guitarra e transpirar um frio e rude magnetismo”⁶⁵ (ATKINSON, 1995, p. 21).

Já as óperas rock são consideradas a mais característica forma musical dos anos 1970, realizadas em grande escala, com cenários e figurinos exagerados e sempre trazendo um conceito bastante relacionado com o mundo musical. *Tommy* (1975) e *The Rocky horror picture show* (1975) são exemplos de sucesso do gênero. O primeiro é a adaptação para as telas de um concerto de rock da banda inglesa The Who. Baseado nas letras das músicas, o filme apresenta uma série de personagens episódicos e representados por grandes nomes da música pop - Tina Turner, Elton John, Eric Clapton e os próprios

difundían algunos viejos títulos de diez o más años atrás. La música pop había entrado en una era de recapitulación permanente y de mezcla de épocas, de la que aún no ha salido”.

⁶⁵ “our modern pop heroes, who do little more than sing, play guitar and exude raw, churlish magnetism”.

integrantes do The Who - tentando validar suas interpretações como eles mesmos, mais do que suas performances musicais.

The Rocky horror picture show é visto muito mais como uma paródia ao gênero musical e às próprias óperas rock, apelando para o excesso e para a ironia, tornando-se um dos filmes pop mais cultuados por novas e velhas gerações. As óperas rock foram importantes porque, além de divulgar o rock no cinema, ao torná-lo um instrumento essencial para a narrativa de determinados filmes, abriram caminho para uma série de musicais com estruturas mais convencionais, mas que traziam a música pop como elemento principal, caso de *Grease: Nos tempos da brilhantina* (*Grease*, 1978), *Hair* (1979) e *Fama* (*Fame*, 1980).

O espaço abriu-se ainda para que outros gêneros e subgêneros musicais também fossem explorados e uma série de filmes foi realizada com a intenção de capitalizar em cima do sucesso da *black music*, *surf music*, *glam rock*, *disco music*, reggae etc. Essa fragmentação da música pop segue preceitos musicológicos (estrutura, ritmo, melodia e harmonia variadas das canções) e sociais, cada gênero representando uma ideologia e subcultura diferente e chamando a atenção de um público específico.

De acordo com Russell Lack (1997, p. 275), o que unia essa gama de diferentes canções rotuladas unicamente como “música pop” era o modo como elas eram comercializadas de forma massiva pelas indústrias fonográfica e de entretenimento. “Na última metade da década, a música pop fragmentou-se em uma variedade de gêneros, deixando de ser conceituada e vendida como parte de um mercado único. Esses diferentes gêneros passaram a ser utilizados como estratégia em uma multiplicidade de tipos de filmes”⁶⁶ (DONNELLY, 2001, p. 57-8).

Esse tipo de prática gerou uma série de sucessos que serviram para ilustrar a maneira como as canções pop podiam ser parte integrante de filmes que, pelo menos a princípio, não tinham nenhuma relação com o universo da música pop. *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday night fever*, 1977), por exemplo, levou a *disco music*⁶⁷, o rebolado de

⁶⁶ “In the latter half of the decade, pop music fragmented into many different genres. It ceased to be conceptualized and sold as a single unity market, and there were different pop music genres that espoused varying film forms and strategies”.

⁶⁷ Gênero difundido e muito bem sucedido comercialmente entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, a *disco music* restaurou o hábito da dança como imperativo da música pop, aliando baterias eletrônicas, sintetizadores e fundando a cultura das boates e dos clubes, que, posteriormente, no final dos

John Travolta e o trio americano Bee Gees às paradas e tornou-se um dos álbuns de trilha sonora mais vendidos até hoje. O *punk rock*⁶⁸ e o *glam rock*⁶⁹ disputaram espaço no chamado cinema *underground*, que fugia de rótulos e do esquema de produção e distribuição industrial, flertando com a delinquência juvenil, a música de garagem e a cultura gay (GILES, 1995, p. 44-51), caso de filmes como *Scorpio rising* (1963), *One plus one* (1968) - também conhecido como *Sympathy for the Devil* -, *Pink flamings* (1972) e *Jubilee* (1978).

A *black music*⁷⁰ também influenciou um grande número de filmes no começo da década de 1970, como *Shaft* (1971), *Superfly* (1972) e *Foxy Brown* (1974). Era uma onda chamada *blaxploitation* e que não obedecia a nenhuma estética, apenas ao apelo de uma boa fatia de público até então ignorada pela indústria: os negros.

A *blaxploitation* – exploração de temas negros pelo cinema – surgiu nos Estados Unidos no fim dos anos 1960 por absoluta necessidade de mercado. Havia no país um público gigantesco de cinéfilos negros que não estavam se vendo representados nas telas como mereciam. Os heróis do cinema da época eram todos brancos, como Clint Eastwood e Charles Bronson, que faziam filmes nos quais os negros eram estereotipados em papéis de bandidos ou traficantes e só serviam mesmo para levar chumbo (BARCINSKI, 2000, p. 60).

Esses filmes eram geralmente muito ruins, mal produzidos, com péssimas atuações e enredos fracos, mas apostavam em um elemento para chamar a atenção do público: a música. As trilhas sonoras da *blaxploitation* misturavam *soul music*, funk, *rhythm'n'blues*, gospel e jazz, e, freqüentemente, tinham letras politizadas que falavam de problemas raciais e sociais. Grandes nomes da música negra, como Marvin Gaye,

anos 1980 e começo dos anos 1990, seria revitalizada pela música eletrônica (SHUKER, 1999, p. 99-100).

⁶⁸ Mais do que um gênero musical, o punk surgiu como subcultura jovem movida pelo lema “faça você mesmo” e ligada ao punk rock, estilo musical barulhento, rápido, agressivo e com letras carregadas de mensagens ideológicas. O gênero musical em si valoriza o produto sonoro (voz e instrumentos) em detrimento da letra. Muito associado às bandas de garagem e ao movimento punk, as bandas do gênero sempre se preocuparam em estabelecer uma identidade particular apoiada em atitudes revolucionárias e politizadas (SHUKER, 1999, p. 221-4).

⁶⁹ “Também chamado de *glitter rock*, o *glam rock* foi um estilo / gênero musical relacionado com uma subcultura do início dos anos 1970, especialmente no Reino Unido. Foi uma reação contra a seriedade do rock progressivo e da contracultura do final dos anos 1960, e também uma extensão desses movimentos. Caracterizou-se por um forte apelo visual tanto dos artistas como dos seus concertos, incluindo os cabelos vivamente coloridos, os trajes escandalosos, a maquiagem pesada e o ato de cuspir fogo (no caso do Kiss). No *glam rock*, a música estava atrelada ao desempenho cênico, enquanto a imagem do ídolo tornou-se parte da apresentação criativa dos músicos” (SHUKER, 1999, p. 145).

⁷⁰ O gênero *black music* baseia-se na idéia da coerência musical e de identificação de um público, sendo especificado como um tipo de música que engloba a produção de artistas negros e cujas características justificam seu reconhecimento como um gênero específico composto de vários gêneros independentes, como o blues, rap, jazz, gospel e o soul (SHUKER, 1999, p. 36-7).

Barry White, Isaac Hayes e James Brown, “emprestaram” suas músicas para as trilhas desses longas-metragens.

A *blaxploitation* sedimentou o caminho para a exploração de outros gêneros musicais no cinema, caso da *rapsploitation*, que no final da década de 1980 e início dos anos 1990 dominou os filmes de diretores negros como Spike Lee e John Singleton. Estes diretores exploraram o rap⁷¹ como trilha sonora para tramas com temática social, caso de *Faça a coisa certa* (*Do the right thing*, 1989) e *Os donos da rua* (*Boyz N the hood*, 1991).

As fronteiras entre os mundos cinematográfico e musical tornam-se cada vez mais turvas e fica difícil apontar quem influencia quem. Artistas pop de renome começam a trabalhar como compositores de músicas incidentais para o cinema, que, conseqüentemente, sofrem influência da própria música pop. Paul McCartney foi o primeiro grande nome do mundo pop a trabalhar como compositor em *Lua de mel ao meio-dia* (*The family way*, 1966). Segundo o músico e crítico de música David Toop (1995, p. 73), esse tipo de transição era mais do que esperada, já que, para ele, os músicos pop são capazes de orquestrar vários estados de espírito mesmo tendo que lidar com as limitações da música pop comercial.

Além de oferecer certo respaldo aos artistas que se aventuravam a compor músicas incidentais para o cinema, esse tipo de trabalho pode funcionar também como um ressuscitador de carreiras fracassadas e uma ferramenta para prolongar a “vida útil” de um artista. “Essa [transição] é a conclusão lógica da trajetória de legitimação dos artistas pop, uma outra forma deles promoverem a si mesmos como artistas e uma opção viável e bastante atrativa para os artistas pop que estão envelhecendo”⁷² (DONNELLY, 2001, p. 53). Toop (1995, p. 73) adverte, porém, que a estratégia de se usar artistas pop como compositores é perigosa, na medida em que esses artistas pop são públicos e possuem uma *persona* que já vem atrelada a suas músicas. O que pode atrapalhar a

⁷¹ “Inicialmente o rap era parte de um estilo de dança que surgiu no final dos anos 1970 entre adolescentes negros e hispânicos nas regiões próximas a Nova Iorque. Em seguida, transformou-se no núcleo musical de um fenômeno cultural mais amplo, o hip-hop: roupas, atitude, linguagem, modo de andar e outros elementos culturais associados à colagem. Os *rappers* fizeram suas próprias mixagens – *sampling* – a partir de uma série de fontes musicais, sobrepondo a fala e a música – *rapping* – em uma forma improvisada de poesia urbana” (SHUKER, 1999, p. 232).

⁷² “*This was the logical conclusion of the trajectory of legitimization for pop musicians, another way that they could promote themselves as artists, and an increasingly attractive and viable option for musicians who were ageing*”.

carreira desses músicos como compositores, já que esta é uma atividade invisível e sem respaldo junto ao grande público.

Mas o respaldo adquirido juntamente à crítica e a outros músicos é o que chama mais a atenção desses artistas pop. Daí nomes como Mick Jagger (*Invocation of my demon brother*, 1969), David Bowie (*O ultimo imperador / The last Emperor*, 1987), Peter Gabriel (*A última tentação de Cristo / The last temptation of Christ*, 1988), Danny Elfman (*Batman*, 1989), o grupo Vangelis (*Blade runner: O caçador de andróides / Blade runner*, 1982) e a dupla de DJs franceses do Air (*As virgens suicidas / The suicide virgins*, 2000) terem se “aventurado” a trabalhar como compositores de músicas incidentais.

Um reflexo dessa aproximação entre os artistas pop e os compositores é a música incidental construída a partir de matéria-prima pop, fazendo uso de guitarras, teclados eletrônicos, computadores e outros recursos inseridos no mundo musical a partir do advento do *rock'n'roll*. Exemplo das músicas incidentais de *Carter: O vingador (Get Carter*, 1971), *Expresso da meia-noite (Midnight Express*, 1978), *Ruas de fogo (Street of fires*, 1984), *Paris, Texas* (1984), *A testemunha (Witness*, 1985), *1492: A conquista do paraíso (1492: Conquest of Paradise*, 1992), entre vários outros filmes.

Os artistas pop não se limitavam a participar do universo do cinema apenas trabalhando como compositores de trilhas sonoras. A partir dos anos 1970 é cada vez mais comum ver astros pop atuando em filmes que muitas vezes não têm nenhuma relação com a música e o mundo pop. Não que isso fosse novidade. Frank Sinatra, na década de 1960, já usava a influência de sua carreira musical para conseguir papéis de destaque em grandes produções dramáticas como *Onze homens e um segredo (Ocean's eleven*, 1960) e *Sob o domínio do mal (The Manchurian candidate*, 1962).

O próprio Elvis Presley iniciou a carreira no cinema em um drama de guerra sem nenhuma ligação com o mundo da música, o já citado *Ama-me com ternura* (1956). Em alguns casos, o recurso de usar artistas pop como atores era mera uma desculpa para recheiar o álbum da trilha sonora com canções desses mesmos astros. Mas, às vezes, isso não acontecia, caso de *O homem que caiu na Terra (The man who fell to Earth*, 1977), protagonizado por David Bowie.

Durante os anos 1980 e 1990, essa transição de “cantores-atores” aumentou indiscriminadamente e nomes tão díspares como Madonna, Sting, Tina Turner, Cher, Prince, John Bon Jovi, Mariah Carrey, Britney Spears, entre outros, tentaram, com ou sem sucesso, a carreira no cinema. De acordo com Jaap Kooijman, o fato das indústrias do cinema e da música pop serem regidas por um *star system* sempre facilitou essa transição:

Como a imagem de uma estrela de cinema, a imagem de um artista pop pode ser percebida como um texto - uma combinação de diferentes imagens e textos do artista, dentro ou fora do palco, incluindo performances, entrevistas, fotos promocionais e fofocas. Juntos, essas imagens e textos resultam em uma coleção de significados que constroem a *persona* do artista. Como uma mercadoria de produção e consumo, a *persona* do artista pode conter uma variedade de significados que incorporam valores e fantasias conflituosos. A construção da *persona* do artista pop é necessária não apenas para dar a audiência um ponto de identificação, mas, também, para assegurar a continuidade do sucesso comercial⁷³ (2003, p. 187).

Para Ben Thompson (1995), ainda que isso seja verdade, a escalação de artistas pop para atuarem no cinema pode ser motivo de frustração para o público em virtude da provável confusão de identidades. Segundo o autor, o grande problema dessa transição é que a *persona* de um artista pop funciona diferentemente da *persona* de um ator, atrapalhando na compreensão da personagem e do próprio filme. Phil Powrie concorda e afirma que:

É tentador assumir que exista apenas uma pequena diferença entre os artistas pop e as estrelas de cinema em termos metodológicos, que o carisma manifestado em ambos é do mesmo tipo (...). Entretanto, é claro que para os fãs e mesmo para o público em geral, um artista pop (ou mesmo uma estrela do esporte) em um papel num filme envolve um deslocamento inexistente no caso de uma estrela de cinema⁷⁴ (2003, p. 57).

Segundo Powrie, isso acontece porque a identificação entre o público e os artistas pop dá-se em razão de sentimentos de aproximação que podem ser desvirtuados caso haja

⁷³ “Like the image of the film star, the image of the pop star can be perceived as a star-text – a combination of different images and texts of a star, both on and off stage, including professional performances, interviews, promotional photographs and gossip. Taken together, these images and texts result in a collection of meanings that constructs the star persona. As a commodity of production and consumption, the star persona can contain a wide range of meanings, which often embody conflicting values and fantasies. The construction of the star persona is necessary not only to provide the audience with a point of identification, but also to secure the continuity of commercial success”.

⁷⁴ “It is tempting to assume that there is very little difference between the rock star and the film star in methodological terms, that the charisma manifested in both is of the same type (...). Clearly though, for fan audiences an ordinary audiences alike, a rock star (or for that matter a sport star) in a film role involves a dislocation which does not hold for the film star”.

um grande distanciamento entre a personagem interpretada no filme e a *persona* do artista pop. Para tentar diminuir essa “influência” que o artista pop agrega ao filme é necessário que esses artistas pop interpretem papéis que sejam próximos de sua *persona* musical, já que, ainda que atuando como outras personagens, David Bowie e Madonna sempre serão David Bowie e Madonna.

A década de 1970 chegou ao fim, mas não sem antes representar uma mudança significativa para a música pop no cinema, abrindo as portas para uma série de inovações que iriam caracterizar os anos 1980 e 1990, os grandes responsáveis pela total absorção da música pop pelo cinema e por um maior embaralhamento das fronteiras entre os dois universos.

3.1.3 Os “neo-musicais”, o cinema videoclíptico e uma nova leva de diretores

Até a década de 1970, a música pop ainda estava restrita a um determinado tipo de filme: produções musicais ou ambientadas em cenários musicais, alternativas ou destinadas a um público bastante específico. A partir dos anos 1980, no entanto, ela faz-se presente em uma quantidade maior de produções de grande orçamento e com uma audiência mais ampla.

Esse movimento é evidenciado a partir da própria percepção em torno da música pop que, mais do que nunca, torna-se parte da vida de todos nós através de matérias de revistas e jornais especializados ou estando cada vez mais presente nas rádios, televisão e, conseqüentemente, no cinema (FRITH, 2002). “(...) o cinema foi testemunha de uma época em que, graças à presença permanente da música e canções em nosso entorno, multiplicada por fenômenos como a proliferação de emissoras de rádio FM, aparelhos de som portáteis e *walkmans*, nossa vida encontrava-se igualmente em uma situação de acompanhamento [musical] aleatório”⁷⁵ (CHION, 1997, p. 157).

A partir dessa difusão massiva, a música pop, e a cultura pop em maior escala, funciona como um ponto de referência comum, “uma eficiente marca temporal e espacial, carregando certa ressonância ao ser utilizada pelos cineastas como parte de um amplo

⁷⁵ “*el cine era testimonio de una época en la que, gracias a la presencia permanente de la música y de las canciones en nuestro entorno, multiplicada por fenómenos tales como la proliferación de radios FM, transistores portátiles y walkmans, nuestra vida se encontraba igualmente en situación de acompañamiento aleatorio*”.

modelo de significação e intertextualidade oferecido pelo cinema”⁷⁶ (SMITH, 1998, p. 232), conforme arrisca a cineasta Allison Anders:

A música pop é o único ponto de referência comum que ainda mantemos. Nós não temos mais a mesma religião, nós não temos mais a mesma opinião sobre comer ou não comer carne, se somos monogâmicos ou não. Não existe mais um território comum a não ser pela cultura pop, que de certa forma nos mantém unidos⁷⁷ (*apud* ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 119).

Ainda que amplamente percebida pela sociedade moderna e presente maciçamente no nosso dia-a-dia, a música pop pouco contribuiu para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica no início da década de 1980, sendo utilizada de maneira mais tradicional e sem grandes inovações estéticas. Durante esse período, mais uma vez os produtores recorreram a métodos já desenvolvidos de utilização da música pop no cinema: o apelo para a nostalgia de sucessos de outrora; o uso de artistas pop como atores; ou a inclusão de seqüências em boates e bares como desculpa para a inserção de aparições de artistas pop nos filmes e, conseqüentemente, de suas músicas nas trilhas sonoras, caso da participação da cantora Madonna no drama adolescente *Em busca da vitória* (*Vision quest*, 1985).

Mas uma novidade foi a grande responsável por uma mudança de perspectiva em relação à música pop em geral e, particularmente, no cinema nesse período. O surgimento de uma emissora especializada na exibição de videocliques⁷⁸, que com o passar do tempo “redefiniria a política econômica do rock ao enfatizar mais a imagem do que o som” (SHUKER, 1999, p. 62) e estabeleceria de uma vez por todas a união entre cinema e música. A *Music Television* (MTV) nasceu em agosto de 1981 como o primeiro canal de televisão a exibir exclusivamente videocliques, influenciando o cinema

⁷⁶ “a very handy marker of time and space, and it carries a certain built-in resonance that can be used by filmmakers as part of cinema’s larger patterns of signification and intertextual association”.

⁷⁷ “Popular music is the only cultural reference we hold in common any more. We are not all the same religion, we don’t hold the same views on whether we eat meat or we don’t eat meat, whether we are monogamous or we’re not. There’s no common ground except for pop culture, so in a way it’s what’s holding it all together”.

⁷⁸ Não cabe nessa pesquisa definirmos exaustivamente o videoclipe, meio híbrido que une música e imagem com fins comerciais. Dessa forma, apresentamos aqui apenas o conceito desenvolvido pelo estudioso Roy Shuker: “[O videoclipe] Possui uma duração de dois a três minutos, funcionando – nos próprios termos da indústria – como uma ‘peça promocional’ que estimula a venda do disco e influencia a parada de sucessos. Os videocliques são a matéria-prima das emissoras de televisão que seguem o estilo da MTV, dos programas musicais nas emissoras convencionais e dos videocliques de longa duração” (1999, p. 289). Para saber mais sobre as particularidades e as instâncias dos modos de produção de um videoclipe ver BARRETO (2005), GOODWIN, (1992) e SOARES, (2004).

tanto visualmente quanto aumentando o uso da música pop como ferramenta de *marketing* de um filme:

É difícil estimar o efeito da MTV na relação da música pop com a imagem em movimento. Se por um lado, a MTV convencionou a forma de se usar a música pop no cinema, por outro, ela tornou o cinema mais híbrido. O que eu quero dizer com isso é que a MTV teve um alto grau de influência na construção dos filmes, aumentando o efeito do uso da música pop como instrumento de divulgação deles. Enquanto o uso de compilações pop como trilha sonora já era utilizada no cinema desde *Easy rider* (1969), a MTV permitiu que esse esquema se desenvolvesse mais ainda como forma de publicidade⁷⁹ (DONNELLY, 2001, p. 107-8).

O que aconteceu a seguir foi uma verdadeira exposição da música pop como forma de ajudar na divulgação do cinema, funcionando como carro-chefe na publicidade de filmes de gêneros e públicos diferentes. Caso do drama *A força do destino* (*An Officer and a Gentleman*, 1982), dos “neo-musicais” que tinham a dança como grande atração, *Flashdance* (1983), *Footloose: Em ritmo louco* (*Footloose*, 1984) e *Dirty dancing: Ritmo quente* (*Dirty dancing*, 1987), e do drama de ação *Top gun: Ases indomáveis* (*Top gun*, 1986), todos beneficiados com grandes bilheterias graças a um “empurrãozinho” dado pelas canções “Up where we belong”, “Flashdance...What a feeling”, “Footloose”, “(I’ve had) The time of my life” e “Take my breath away”⁸⁰, respectivamente.

A força do destino foi, inclusive, o pioneiro a utilizar o videoclipe como instrumento da campanha de *marketing* de um filme. O videoclipe da música de Joe Cocker e Jennifer Warnes é, na verdade, uma compilação de imagens retiradas do próprio filme. Conforme afirma K. J. Donnelly (2001, p. 108), em muitos casos os videoclipes de canções-tema funcionam exatamente da mesma maneira que o *trailer* de um filme, criando no público uma expectativa em relação aquele produto.

Jeff Smith potencializa a questão afirmando que o videoclipe, como um produto cultural específico, oferece uma série de vantagens como peça de divulgação de um filme, pois estabelece uma conexão natural entre a música e o filme em questão. “Assim como um *trailer* convencional, o videoclipe não apenas reforça uma canção em particular, mas

⁷⁹ “It is difficult to overestimate the effect of music television on the relationship of pop music and the moving image. On the one hand, it has siphoned away much pop music that would have used the medium of the feature film, while, on the other, it has hybridized the cinematic medium. By this I mean that it has had a degree of influence upon the construction of films, extending the effect of tied-in, product-placed music. While the use of pop song compilations as films soundtracks has been around at least since films like *Easy Rider* (1969), MTV allowed their further development as a saturation publicity device”.

⁸⁰ Não por coincidência, todas foram músicas indicadas para o Oscar de melhor canção.

também oferece à audiência uma idéia da premissa do filme, dos astros que o protagonizam, do seu gênero e estilo visual”⁸¹ (2001, p. 411).

Mais do que publicidade, a utilização de músicas pop representava também uma diminuição dos altos cultos das produções cinematográficas. Ao invés de gastar dinheiro contratando um compositor para escrever uma música original, os produtores entravam em acordo com as gravadoras, que cediam músicas pop de seus artistas contratados que seriam posteriormente lançadas como trilha sonora desses filmes⁸². Vários filmes, particularmente aqueles voltados a um público mais jovem, recorreram a essa estratégia, muitas vezes mesclando novos sucessos com músicas do passado: *Picardias studentis* (*Fast times at Ridgemont High*, 1982), *O primeiro ano do resto de nossas vidas* (*St. Elmo's Fire*, 1985), *O clube dos cinco* (*The breakfast club*, 1985), *Curtindo a vida adoidado* (*Ferris Bueller's day off*, 1986), *A garota de rosa shocking* (*Pretty in pink*, 1986), *Cocktail* (1988) etc.

Mas a década de 1980 não trouxe apenas inovações do ponto de vista comercial para a relação da música pop com o cinema. Além de sua utilização diegética já comum, no final dos anos 1980, a música pop é usada largamente de forma extradiegética. Tal fato aumenta as potencialidades de exploração da mesma como recurso totalmente integrado à narrativa cinematográfica e representa um avanço estético que se alastraria durante as décadas seguintes. A música pop demonstra realmente sua força e aparece mais regularmente em filmes narrativos sem relação direta com a música, funcionando como recurso para situar o período dos filmes, o estado de espírito das personagens, auxiliando na narrativa e estabelecendo uma ligação com o público:

No final dos anos 1980, a música pop tornou-se totalmente integrada aos moldes dominantes do cinema ficcional. Ela não era mais uma

⁸¹“Like a more conventional movie trailer, the video not only supported an individual song, but also gave audiences an idea of the film's premise, stars, genre, and visual style”. Para saber mais sobre as diferentes significações de um videoclipe, ver BARRETO (2005), GOODWIN, (1992) e SOARES, (2004).

⁸² Atualmente, essa não é mais uma prática tão barata assim, envolvendo uma série de questões relacionadas a direitos autorais e acordos jurídicos entre as indústrias do cinema e da música. A partir dessas questões e das extensas possibilidades de músicas disponíveis no mercado fonográfico para a utilização no cinema, surge a necessidade de um novo profissional ligado à música na indústria cinematográfica: o “supervisor musical”. Responsável por uma série de tarefas, esses profissionais multifuncionais ficam encarregados de lidar com questões jurídicas de licenciamento e direitos autorais das músicas, limitações econômicas referentes aos orçamentos das produções cinematográficas, a própria seleção das canções que estarão presentes nos filmes e seus álbuns de trilha sonora, além do conceito musical e das necessidades narrativas dos longas-metragens que serão supridas pelas músicas. Para mais detalhes ver SMITH (1998).

prática especializada ou marginalizada, mas uma parte integrante do cinema de grande orçamento, tanto como estratégia estética como ferramenta comercial. O aumento do seu uso como música ambiente e recurso extradiegético, ao invés de seqüências musicais que recorriam à performance ou sincronização labial, significava que sua utilização era menos prejudicial à narrativa e mais facilmente integrada aos filmes dramáticos⁸³ (DONNELLY, 2001, p. 108).

Na virada da década, o cinema passa por uma série de transformações. Enquanto o cinema dos anos 1960 é de ruptura e diversificação, o dos anos 1970, de nostalgia e acomodação, nas décadas de 1980 e 1990, acompanhamos a aplicação da “explosão tecnológica” à narrativa cinematográfica (LABAKI, 1991, p. 11).

A indústria cinematográfica perde de vez o preconceito em relação aos jovens e produz em larga escala para esse mesmo público. O mercado de vídeo amplia-se, aumentando seus consumidores e, conseqüentemente, diminuindo o público das salas de exibição. O cinema independente, antes imprensado pelos filmes *blockbuster*, ganha espaço junto a um público mais especializado ao trocar os gordos orçamentos por originalidade e criatividade, demonstrando, a partir do sucesso de *Sexo, mentiras e videotape* (*Sex, lies and videotape*, 1989), que pode render boas bilheteria, além de alcançar o respaldo da crítica e despertar o interesse do público.

As influências da televisão, vídeo e videoclipe começam a se fazer mais evidentes e mudam gradativamente a estética dos filmes dos anos 1990. As imagens são aceleradas e, muitas vezes, tornam-se imperceptíveis ao olho humano. O cinema de referências vira moda e a cultura pop invade as narrativas dos filmes, que deixam de lado as convenções da linearidade em prol de imagens e narrativas que só se completam quando todos os elementos estão dispostos:

Os termos da moda “aceleração”, “cinema de referências” e “narração-não-linear” representam três paradigmas que caracterizam não o cinema como conjunto, mas as películas que mais se destacaram nos anos noventa. Essas características relacionam-se com a afirmação de que o vídeo constitui um requisito essencial para que se dêem os três fenômenos. A aceleração suscita a questão da relação entre tempo e percepção; as referências unem o passado e o presente; e, finalmente, a narração não-linear é uma espécie de jogo psicológico que manifesta que a televisão e o vídeo não refletem a

⁸³ “By the late 1980s, pop music had become fully assimilated into the dominant modes of fictional cinema. It was no longer a specialized or marginal practice, but an integral part of mainstream cinema as both an aesthetic strategy and an industry. Its increasing appearance as ambient diegetic and non-diegetic music, rather than as song sequences using the performance or lip-synch modes, meant that it was less disruptive of narrative and more easily integrated into mainstream dramatic films”.

realidade, e sim que levam anos recriando-a⁸⁴ (MÜLLER, 2002, p. 14).

Ainda nos anos 1990 vemos as imagens digitais deixarem de ser recursos usados esporadicamente, passando a auxiliar na construção de cenários, efeitos especiais e até criando personagens. Os gêneros cinematográficos embaralharam-se, não se limitando a convenções estabelecidas por um determinado tipo de filme. A música pop, claro, assiste tudo de camarote, como uma das principais personagens da década, sendo, inclusive, responsável pela legitimação da carreira de alguns cineastas.

Nas décadas de 1970 e 1980, apenas alguns diretores de renome fizeram uso da música pop como elemento narrativo. Exemplo de Michelangelo Antonioni (*Zabriskie point*, 1969), Martin Scorsese (*Caminhos perigosos / Mean streets*, 1973, e *Depois de horas / After hours*, 1985), Francis Ford Coppola (*Apocalypse now*, 1979, e *Peggy Sue: Seu passado à espera / Peggy Sue got married*, 1986), Jonhatan Demme (*Totalmente selvagem / Something wild*, 1986), Wim Wenders (*Paris, Texas*, 1984) e David Lynch (*Coração selvagem / Wild at heart*, 1990).

Já no começo da década de 1990, a música pop alcançou um patamar de utilização tão comum no cinema que vários cineastas surgiram e fizeram sucesso como bons exemplos de nomes que souberam aproveitar todas as potencialidades do recurso, caso dos americanos Quentin Tarantino, Cameron Crowe, Paul Thomas Anderson e Spike Lee, do escocês Danny Boyle e do australiano Baz Luhrmann.

Cada um a seu modo realizou filmes que souberam explorar não só as funções da música pop estabelecidas ao longo dos anos desde a década de 1950, mas provocou uma série de inovações na forma de atrair o público através da música, fazendo uso de determinadas canções, artistas ou gêneros musicais, e / ou revitalizando gêneros cinematográficos clássicos através de uma abordagem mais “pop” e tendo a música como importante elemento dessa transformação. A utilização da música pop funciona, aqui, como um importante diferencial de um tipo de filme que quer se destacar diante dos demais lançamentos que chegam às salas de exibição toda semana.

⁸⁴ “Los términos de moda ‘aceleración’, ‘cine de referencias’ y ‘narración no lineal’ representan tres paradigmas que caracterizan, si bien no al cine en su conjunto, si a las películas más destacadas de los años noventa. Dichas características se relacionan con la afirmación de que el vídeo constituye un requisito esencial para que se den los tres fenómenos. La aceleración plantea la cuestión de la relación entre tiempo y percepción, las referencias unen el pasado con el presente y, finalmente, la narración no lineal es una especie de juego psicológico que pone de manifiesto que la televisión y el cine no reflejan la realidad, sino que llevan años recreándola”.

Longas-metragens como *Pulp fiction: Tempo de violência* (*Pulp fiction*, 1994), *Quase famosos* (*Almost famous*, 2001), *Magnólia* (*Magnolia*, 1999), *Faça a coisa certa* (*Do the right thing*, 1989), *Trainspotting: Sem limites* (*Trainspotting*, 1996) e o musical *Moulin rouge: Amor em vermelho* (*Moulin rouge*, 2001) são apenas alguns exemplos do que esses cineastas fizeram pela música pop no cinema, dando um novo vigor a uma prática que parecia estagnada em fórmulas já desgastadas. Nas mãos desses diretores, tudo é inspiração para a inclusão de música pop na narrativa dos filmes: literatura *pulp*, a trajetória de uma banda fictícia, chuvas de sapo, conflitos étnicos, o consumo de heroína e uma nova roupagem a danças características do início do século XX, como o canção.

A geração de cineastas dos anos 1970, os chamados “filhos do *baby boom* nascidos por volta da Segunda Guerra”, criada nas salas de exibição e escolas de cinema (Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, Brian De Palma etc.) revigorou o cinema hollywoodiano abordando temas polêmicos e o jogando em um novo patamar comercial (RIZZO, 1998, p. 34-6). Já a geração de cineastas dos anos 1990, crescida assistindo filmes e mais filmes em casa, também reinventou o modo de fazer cinema, inundando-o em referências à cultura pop, incluindo aí a música, transformando os filmes em verdadeiros reprocessadores de referências e misturando gêneros cinematográficos consolidados. “Está comprovado que uma geração exposta a anos de bombardeamento audiovisual (via cinema, televisão e afins) é capaz de produzir gênios de ocasião que manipulam, com um pé nas costas e pausa para o cafezinho, câmeras e *softwares* de edição” (TORELLI, 2004, p. 71).

Esses “filhos da televisão” (BECHELLONI, 1996, p. 55), na medida em que toda uma geração nascida depois do advento da TV pôde acompanhar com grande facilidade as tendências e mudanças dos produtos culturais veiculados pelos meios de comunicação de massa, o que hoje é ainda mais significativo com o advento da Internet, não se acanharam e jogaram contra uma série de regras já estabelecidas pela indústria cinematográfica. O que essa leva de novos cineastas fez foi dar um novo ânimo ao cinema contemporâneo, sendo depois absorvida pela máquina hollywoodiana.

Esses diretores criam uma verdadeira “cartilha *cool*” a ser seguida: filmes que trazem movimentos de câmera diferenciados, roteiros recheados de referências, tratamento visual elaborado, com fotografia e direção de arte expressivas, e, principalmente, uma

trilha sonora escolhida com cuidado e que serve de base para seqüências inteiras. Esses mesmos diretores também sofreram várias críticas por “criarem” um tipo de filme que combina os formatos dos videoclipes e do cinema em um produto híbrido. J.K. Donnelly (2003, p. 136) aponta que esses filmes falham esteticamente ao se assemelharem com videoclipes e ao não sustentarem o drama cinematográfico. Para Donnelly, o excesso de elementos como música, efeitos especiais, fotografia com cores vibrantes, uso de filtros etc. prejudicaria a compreensão dos filmes como um todo, levando o espectador a se confundir com esse universo de micro-narrativas, que o induzem a formular diferentes interpretações.

Mas esse "cinema videoclíptico" representa apenas um reflexo das próprias mudanças que a televisão, o vídeo e, particularmente, o videoclipe, agregam à narrativa cinematográfica. O que esses diretores fazem é uma resposta a uma demanda por parte do próprio público, já preparado para acompanhar tais mudanças estéticas e que quer ver o cinema incorporar essas novas formas narrativas vigentes.

Além dessa nova geração de diretores, a música pop teve outros aliados na década de 1990. Os desenhos animados do estúdio Disney, que não faziam sucesso desde a década de 1960, voltaram a atrair a atenção do público. Filmes como *A bela e a fera* (*Beauty and the beast*, 1991), *Aladdin* (1992) e *O rei leão* (*The lion king*, 1994), serviram como alento para o filão até então em decadência e que, por tabela, ficou famoso pela participação de grandes artistas pop compondo músicas para suas trilhas sonoras, nomes como Elton John, Sting, Phil Collins, entre outros.

O gênero musical também voltou à tona, marcando o retorno de um tipo de filme que há muito tempo não recebia a atenção merecida. *Evita* (1996) e *Todos dizem eu te amo* (*Everyone says I love you*, 1996) foram os primeiros musicais da década de 1990. Nos anos 2000, o musical voltaria de vez aos holofotes com os sucessos de *Moulin rouge*, que reinventou o gênero ao utilizar músicas pop já conhecidas para “costurar” sua narrativa, *Chicago* (2002), *O fantasma da ópera* (*The phantom of opera*, 2004) e *Os produtores* (*The producers*, 2005), os três últimos baseados em famosos musicais da Broadway.

Os anos 1990 também viram a profusão de uma tendência que dominaria a década e continuaria pelos anos 2000: a modernização de textos clássicos para um público mais

jovem. A prática, iniciada ainda na década de 1960 com o musical *Amor, sublime amor* (1961), repetiu-se em *Romeu + Julieta* (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*, 1996), *10 coisas que eu odeio em você* (*10 things i hate about you*, 1999), *Segundas intenções* (*Cruel intentions*, 1999) e *Grandes esperanças* (*Great expectations*, 1998)⁸⁵.

A fórmula era simples: pegar textos clássicos de autores renomados, adaptá-los para os tempos modernos, encher de referências à cultura pop, colocar atores jovens para protagonizá-los e embalá-los em uma trilha sonora recheada de rock e bandas alternativas de sucesso, como Radiohead, The Cardigans, Pulp, The Verve, U2 etc.

A idéia era dar a esses filmes certa quantidade de status de subcultura⁸⁶ através do uso de artistas distintos, afinal, conforme explica Donnelly, “músicas alternativas são uma boa maneira de diferenciar um produto cultural em um mercado de massa, atraindo uma audiência específica através do uso dessas canções e adicionando, ainda, uma aura de modernidade a esses filmes”⁸⁷ (2001: 154).

A música pop alcançou um patamar tão alto dentro do cinema que poucos filmes continuaram a “rejeitá-la”. As exceções eram os longas-metragens que se passavam antes da década de 1950, os dramas de época ou as produções que queriam se destacar das demais fazendo uso de músicas incidentais, ora porque os cenários retratados não “pediam” o uso de canções, ora para parecerem mais sofisticadas perante o público.

Uma das estratégias mais comuns, a partir de então, foi a utilização tanto da música incidental composta originalmente para o filme como de músicas pop na trilha sonora. Donnelly explica as distinções das funções entre os dois tipos de música:

(...) a música incidental extradiegética funcionava para extrair os efeitos emocionais e marcar a ação de maneira mais tradicional, enquanto as músicas pop seriam uma atração, tanto sendo usada extradiegeticamente como aparecendo diegeticamente apenas momentaneamente no filme, mas totalmente disponível fora do filme como produto de divulgação. Essa prática tornou-se particularmente

⁸⁵ Adaptações dos textos *Romeu e Julieta*, *A Megera Domada*, *Ligações Perigosas* e *Grandes Esperanças*, de William Shakespeare, Choderlos de Laclos e Charles Dickens, respectivamente, todos já transformados em filmes que os adaptavam fielmente e de modo mais tradicional.

⁸⁶ Subcultura é entendido, aqui, como uma forma particular de consumo e circulação de alguns produtos culturais, como filmes, músicas, histórias em quadrinhos etc. (STRAW, 2001).

⁸⁷ “*Alternative pop songs are a good way of differentiating cultural product in a mass market, of courting a specific audience through the use of fairly particular music, and additionally adding a level of the esoteric, or ‘hipness’ to a film*”.

evidente nos *blockbusters* americanos que exploravam à exaustão as músicas de forma promocional⁸⁸ (2001, p. 153-4).

Mais evidente também é o número cada vez maior de artistas pop compondo canções originais para os filmes. Nas décadas de 1990 e 2000 essa prática tornou-se tão comum que, atualmente, é difícil apontar um nome que não tenha se aventurado a escrever e interpretar uma música para determinado filme. De grandes artistas como Madonna, Tina Turner, Rolling Stones, Prince, U2, Michael Jackson, Paul McCartney, Bob Dylan, passando por bandas e artistas mais alternativos e desconhecidos, Belle & Sebastian, Air, Aimee Mann e Björk, todos já compuseram músicas específicas ou trilhas inteiras para o cinema, muitas vezes com o intuito de serem indicados a prêmios como o Oscar e o Globo de Ouro.

A passagem da década de 1990 para os anos 2000 não tem um marco divisório claro como nas décadas anteriores. A década de 1950 representou o início da relação música pop e cinema. Os anos 1960 marcaram a incorporação da música pop de forma extradiegética à narrativa dos filmes. A década de 1970 trouxe a música pop em novos gêneros não necessariamente ligados a um cenário musical. A música pop ganhou um novo aliado nos anos 1980, o videoclipe, aumentando o seu potencial como elemento comercial no cinema.

A década de 1990 foi marcada pelo surgimento de uma geração de diretores preocupada com um melhor aproveitamento da música pop como elemento narrativo, utilizando-a, juntamente, com uma série de referências e citações à cultura pop para atrair um público específico. Percebe-se também a emergência dos álbuns de trilha sonora como produtos culturais e sua diversificação como um gênero propriamente dito, características reforçadas pelo aumento da fragmentação do mercado em pequenos nichos de audiência (REAY, 2004, p. 102).

Nos anos 2000, todas essas tendências misturam-se e o que podemos perceber é uma utilização ampla da música pop das mais variadas formas. Alguns poderiam apontar o filme *Moulin rouge*, do diretor Baz Luhrmann, como um divisor de águas ao misturar música pop e um cenário típico do começo do século XX e jogar os musicais em um

⁸⁸ “the non-diegetic underscore would be designed to elicit emotional effects and mark action much as traditional underscores, while the pop songs would be an attraction, either foregrounded as non-diegetic music, or appearing only momentarily in the film but available fully outside the film as a tied-in product. This became particularly evident in American blockbusters that had saturation-level song tie-ins”.

novo patamar. Mas, na verdade, a inventividade do filme em usar canções pop preexistentes e de diferentes gêneros em um musical “clássico” é apenas um reflexo da importância que ela alcançou nos anos 1980 e 1990.

O cinema viu muita coisa na virada do milênio. A exploração dos *serial killers* como um subgênero dos filmes de suspense. Um menino que via gente morta e reinventou o terror adulto. Super-heróis que trocaram as máscaras coloridas, uniformes colantes e superpoderes por sobretudos de couro, óculos escuros, telefones celulares e armas de última geração. A tecnologia digital sendo utilizada em escala industrial. O cinema que veio do Oriente. Cineastas “importados” de Hong Kong que transformaram tiroteios e explosões em coreografias e balés. A mistura de realidade e ficção. A popularização dos documentários. Um manifesto dinamarquês (Dogma 95) que trouxe um novo olhar sob a forma de se fazer cinema. As franquias que mais do que nunca nos fizeram lembrar que o cinema é uma indústria. A invasão de diretores advindos dos vídeos musicais que ajudaram a proliferar a chamada “estética do videoclipe” no cinema. E a música pop deixando, finalmente, de ser coadjuvante para assumir, também, o papel de estrela da festa.

Nenhum gênero escapou de suas “garras”. De filmes de terror adolescente (*Pânico / Scream*, 1996), passando por romances (*Cidade dos anjos / City of angels*, 1998) e comédias românticas (*Encontro de amor / Maid in Manhattan*, 2002). De uma ficção científica “cabeça” (*Matrix*, 1999) a uma comédia “descerebrada” bem sucedida (*Quem vai ficar com Mary? / There’s something about Mary*, 1998). De candidatos ao Oscar (*Encontros & desencontros / Lost in translation*, 2004) a produções de ação (*Missão impossível II / Mission: Impossible II*, 2000). De adaptações de histórias em quadrinhos (*Homem-aranha / Spider-man*, 2001) a tramas passadas na idade média (*Coração de cavaleiro / A knight’s tale*, 2001). De *blockbusters* como *Sr. & Sra. Smith (Mr. & Mrs. Smith*, 2005) a longas-metragens de baixo orçamento (*Vamos nessa! / Go*, 1999). De filmes despreziosos (*Godzilla*, 1998) a produções melodramáticas (*Magnólia*, 1999). Da música eletrônica que liga as três histórias da produção alemã *Corra, Lola, corra (Lola Rennt*, 1998) à canção “California dreams”, usada à exaustão no filme do diretor chinês Wong-Kar Wai, *Amores expressos (Chongqing senlin*, 1994). De diretores já consagrados como Bernardo Bertolucci (*Beleza roubada / Stealing beauty*, 1996) e Oliver Stone (*Assassinos por natureza / Natural born killers*, 1994) a cineastas-revelação como Michael Winterbotton (*A festa nunca termina / 24 hour party people*,

2002) e David Fincher (*Clube da luta / Fight club*, 1999). Do cineasta considerado o mais importante dos anos noventa (Quentin Tarantino) a uma promessa que não se cumpriu (Guy Ritchie⁸⁹).

Ninguém deixou de perceber as potencialidades narrativas e comerciais que a música pop trouxe ao cinema contemporâneo. Poucos foram os que não se deixaram levar pela influência que ela exerceu nas telas de cinema durante os últimos anos. Muitos souberam aproveitar o que ela tem a nos oferecer como espectadores. A música pop no cinema vira, inclusive, assunto acadêmico, despertando o interesse de pesquisadores de cinema e música para as possibilidades que ela exerce como elemento narrativo, além de possíveis outros sentidos que ela agrega aos filmes.

3.2 A MÚSICA COMPONDO UM UNIVERSO POP NO CINEMA

Mesmo diante dessa gama de possibilidades fílmicas, afinal a música pop tornou-se hoje um lugar comum no cinema, nossa pesquisa está interessada em um tipo específico de produção cinematográfica contemporânea, os chamados “filmes pop” (ROMNEY & WOTTON, 1995): longas-metragens que retratam um cenário contemporâneo, urbano, com temáticas jovens relacionadas a drogas, violência, sexo, amor, trabalho etc.

As narrativas desses filmes são fragmentadas e primam pelo excesso de elementos (figurinos e direção de arte exagerados, cores berrantes, fotografia saturada, ritmo acelerado, edição picotada, movimentações de câmera e angulações inusitadas etc.). Essas produções articulam, ainda, a música pop com elementos da cultura pop (cinema, moda, *videogames*, histórias em quadrinhos, televisão, Internet, a própria música etc.) presentes nas narrativas através de referências diretas nos diálogos e na direção de arte ou em situações e citações diluídas ao longo da própria trama fílmica⁹⁰.

O “cinema de referências” atinge uma audiência cada vez mais especializada, aquele público com uma estreita relação com a chamada cultura pop. Podemos utilizar, aqui, novamente, o conceito de “filhos da televisão” (BECHELLONI, 1996, p. 55), já que o

⁸⁹ Diretor britânico que fez sua estréia no celebrado *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes (Lock & stock*, 1998), sendo comparado, inclusive, a Tarantino, mas que não obteve o sucesso esperado em seus trabalhos seguintes.

⁹⁰ Nem todos os filmes pop trazem tais elementos conjuntamente, sendo que essas produções apelam, geralmente, para a combinação de algumas dessas características. Enquanto o musical de Baz Lurhmann, *Moulin rouge*, recorre a praticamente todos esses recursos, um longa-metragem como *Hora de voltar (Garden state*, 2004) limita-se a tratar do universo jovem e fazer uso de uma trilha sonora pop.

fácil acesso à informação e a todas as formas de cultura possibilita aos espectadores familiarizados com as tendências e rápidas mudanças dos produtos culturais uma maneira diferenciada de apreciar os filmes. Daí a procura por um cinema mais substancial do que aqueles filmes pop característicos das décadas de 1950 e 1960.

A “onda” de filmes pop menos superficial e com algo há dizer, como já foi indicado, virou moda a partir de uma geração de novos diretores surgida na virada da década de 1980. É a partir dessa leva de cineastas (Quentin Tarantino, Cameron Crowe, Paul Thomas Anderson, Danny Boyle, Baz Luhrmann etc.) que esse tipo de produto cinematográfico supre uma demanda de filmes que não era destinada apenas ao público adolescente, mas, principalmente, aos “filhos da televisão” que vêm nas referências à cultura pop um motivo a mais para consumir tais longas-metragens:

(...) num mundo bombardeado por informações por todos os lados e cuja complexidade de relacionamento entre essas informações torna cada dia em nossa rotina uma busca sem fim num labirinto de sentido, o cinema que se apresenta dessa forma torna-se uma espécie de jogo mental para o espectador, que se submete a tais desafios como uma forma de se divertir (MATIAS, 2006, p. 35).

Fazendo uso do conceito de “dialogismo intertextual”, cunhado pelo semioticista italiano Umberto Eco (1989), podemos afirmar que o público desse tipo de cinema enxerga nessa profusão de citações uma chance de demonstrar conhecimento sobre cultura pop. Esses espectadores procuram não apenas identificá-las, mas estabelecer também uma relação entre elas e a narrativa fílmica. Eco utiliza o conceito de dialogismo intertextual como uma espécie de “citação em aspas”: um tipo de intertextualidade na qual o espectador não está preocupado com a referência em si, mas em como ela é reaproveitada, “de modo que o leitor não presta atenção ao conteúdo da citação, mas sim ao modo pelo qual a citação é introduzida na trama de um texto diferente, e para dar lugar a um texto diferente” (1989, p. 131). Dessa forma, pode-se pensar que o que importa para essa audiência, por exemplo, não é apenas a utilização de uma música dos Beatles ou da Madonna na trilha sonora de um longa-metragem, e sim como elas estão inseridas nas narrativas.

Os filmes pop funcionam, assim, como um “sistema de comunicação dupla” que atinge simultaneamente dois públicos distintos, conforme argumenta Noel Carroll (*apud* SMITH, 1998, p. 167-8). Se para um espectador comum, esses filmes são apreciados apenas em virtude das narrativas e tramas, para o espectador mais “atento”, tudo pesa

para a construção dos sentidos dessas produções – a música, as narrativas intrincadas, as referências pop, a trajetória dos diretores, em suma, os aspectos plásticos e midiáticos que as envolvem.

Um exemplo é o filme *Kill Bill* (2003/2004), do cineasta Quentin Tarantino. Dividido em dois capítulos, o longa-metragem traz uma série de citações a seriados antigos, filmes de artes marciais e *animes* japonesas. Da trilha sonora aos figurinos, tudo em *Kill Bill* tem um outro significado implícito. Para o público em geral, esses recursos pouco importam para a apreciação do filme. Já para esse público diferenciado, tais informações, definitivamente, são importantes demarcadores do modo como eles devem compreender a obra fílmica, fazendo parte, inclusive, do “horizonte de expectativa” em relação às produções.

Anahid Kassabian (2004) propõe uma discussão parecida com o conceito de Carroll, mas, especificamente, voltada para a música. Ela classifica dois tipos de posicionamento e identificação entre o filme e o público através da música: a identidade assimilada e a identidade associada. A primeira é a identidade assimilada, que limita ao máximo as possibilidades de localizar a audiência através da música, tendo a música incidental como exemplo máximo. É o conhecimento prévio das práticas, convenções e maneiras de empregá-la que determina as respostas da audiência em relação à música. A identidade associada amplia as possibilidades da utilização da música no cinema ao permitir que o público agregue sua própria relação com a música, o artista que a interpreta, o gênero musical ao qual ela pertence e a narrativa fílmica, proporcionando um maior engajamento entre o público e o filme. Para Kassabian, a música pop é o exemplo perfeito da identidade associada.

Dentro desse quadro, a música pop opera não somente de forma convencional, exercendo as funções tradicionais das músicas incidentais. Os gêneros musicais aos quais ela se vincula e a trajetória de seus intérpretes, bem como o contexto midiático no qual está inserida, também agregam valores e sentidos ao filme.

Muito mais do que para quê elas funcionam, enfatizando o sentimento de determinadas cenas, caracterizando as personagens ou fazendo comentários irônicos, o espectador do cinema de referências pode estar preocupado com os cenários que as canções evocam e como elas criam, estrategicamente, uma aura de autenticidade ao emprestar aos filmes

um sentido de identidade. Nesse caso, o público precisa ter um conhecimento e experiência compartilhados para o entendimento e apreensão desses filmes. Uma necessidade suprida pelo público mais especializado fã de cinema, música e da cultura pop em geral.

Aqui, chegamos a um paradoxo. A escolha das canções da trilha sonora de um filme segue tanto padrões econômicos quanto regras estéticas. “(...) o que [aos olhos do público] parece uma escolha estética (selecionar músicas que melhor se encaixam ao significado e estado de espírito do filme) é, na maioria das vezes, uma decisão de *marketing* que funciona como vitrine para performances musicais em diferentes mídias ou para reforçar canções que já fazem parte do catálogo [das gravadoras]”⁹¹ (CREEKMUR, 2001, p. 385). Afinal

(...) qualquer campanha publicitária de uma trilha sonora tem que balancear os competitivos, e algumas vezes contraditórios, interesses das gravadoras, editores dos catálogos [musicais] e os produtores dos filmes. Não apenas a música tem que estar, primeiramente, apropriada à narrativa e às demandas fílmicas, mas também tem que gerar venda de álbuns, execuções radiofônicas e o reconhecimento de artistas pop perante o público em potencial⁹² (SMITH, 1998, p. 57).

Ainda assim, o uso de determinados gêneros musicais assume um papel fundamental nos filmes pop que apelam diretamente à questão de “gosto musical” e o poder que a música tem para estabelecer um senso de pertencimento a determinadas comunidades. A música opera, desse modo, conforme explica Simon Frith, de acordo com “a importância que ela obtém na definição da identidade social, o quão significativa ela é na determinação das amizades, o quanto ela é especial na formação do senso pessoal”⁹³ (1996, p. 90).

Partimos do princípio que, se o que as pessoas querem ouvir é determinado por quem elas são, o gosto musical exerce um papel de diferenciação, funcionando como um tipo de declaração de quem somos. A música pop funciona, especialmente, para demarcar a

⁹¹ “*what might appear as aesthetic choices (choosing and placing songs that best serve the meaning and mood of a film) are very often straightforward marketing decisions, designed to showcase musical acts on media conglomerate’s roster or to reinvigorate songs already in its catalogs*”.

⁹² “*any promotional campaign for film music had to balance the competing, and sometimes contradictory, interests of record companies, publishers, and film producers. Not only did the music have to be, first and foremost, appropriate to the narrative and continuity requirements of the film, but it also had to generate record sales, radio airplay, and name recognition among potential filmgoers*”.

⁹³ “*how important it is in defining one’s social identity, how significant it is in determining one’s friendship, how special it is in forming one’s sense of self*”.

quem esse cinema de referências é endereçado: um público interessado em determinados cenários e sonoridades inscritas nas músicas que compõem a trilha sonora dos filmes.

A escolha pelo estudo do uso da música pop nesse nos filmes pop é justificada em virtude deles procurarem sempre apostar nessa utilização como uma peculiaridade. A seleção das canções nessas produções não é aleatória e segue apenas regras comerciais, procurando, quando possível, fugir do uso convencional das funções tradicionais da música e servir como uma espécie de “assinatura artística” que a diferencia das demais trilhas sonoras. A própria maneira como os significados extratextuais das canções se conectam e são incorporados à narrativa fílmica representa um desafio superado pelos filmes pop.

A música pop atua como um diferencial entre os filmes pop e os *blockbusters*. Os longas-metragens de grande orçamento trazem em seus álbuns de trilha sonora uma variedade de artistas reunidos com a intenção de alcançar um público, assim como os filmes, mais amplo. O conservadorismo dita o modo de produção e divulgação da indústria cinematográfica. Daí a predominância do uso de canções conhecidas e de artistas já estabelecidos no cenário musical para vender os filmes e trilhas sonoras.

Enquanto isso, os filmes pop⁹⁴ produzidos fora do esquema industrial organizam os álbuns de trilha sonora em torno de um conceito, temática ou gêneros e estilos musicais, buscando um consumidor mais específico que tem determinados interesses musicais e está comprometido com um gosto comunitário particular (SMITH, 1998, p. 207). Se uma produção milionária como *Batman & Robin* (1997) traz em um mesmo álbum nomes tão díspares como as bandas R.E.M, Goo Goo Dolls e Smashing Pumpkins, a cantora pop Jewel e o cantor de *rhythm & blues* R. Kelly, a trilha sonora do filme pop de baixo orçamento *Trainspotting* aposta em artistas vinculados à música eletrônica e ao subgênero *britpop*, por exemplo:

⁹⁴ Alguns filmes pop, entretanto, podem ser classificados como *blockbusters*, na medida em que possuem grandes orçamentos e não procuram se vincular a um público segmentado, ainda que também despertem a atenção de um espectador mais especializado ao trazerem citações e referências ao universo pop. Dois exemplos são as milionárias séries cinematográficas *Missão impossível* e *X-MEN*. A primeira é protagonizada pelo astro Tom Cruise e inspirada em uma série televisiva da década de 1960, já estando em seu terceiro “capítulo”. A segunda, também com três “episódios”, é baseada nas famosas e bem sucedidas histórias em quadrinhos do grupo mutante X-MEN. O que diferencia, muitas vezes, esses “*blockbusters* pop” dos filmes pop é o horizonte de expectativas que o público de ambos tem em relação à utilização da música nos mesmos, já que os primeiros assumem, claramente, modos mais comerciais desse uso ou optam por abrir mão das canções pop como elementos narrativos.

Economicamente o risco de se utilizar [nas trilhas sonoras] músicas conhecidas e artistas consagrados é pequeno; no entanto, esta prática deixa pouco espaço para a criatividade em termos do tipo de música empregado nos filmes e na forma como ela é utilizada como ferramenta promocional. Sendo este a maioria dos casos tanto da indústria do cinema quanto da música, são as companhias menores e independentes que estão preparadas para assumirem riscos maiores e experimentarem mais⁹⁵ (REAY, 2004, p. 92).

Dentro de um escopo possível de filmes, iremos trabalhar apenas com longas-metragens realizados a partir da década de 1990. Isso ocorre, principalmente, porque é a partir dessa época que os filmes pop começam a receber uma maior atenção por parte das instâncias de reconhecimento do universo cinematográfico, o próprio público, a crítica especializada e prêmios importantes: Oscar, Globo de Ouro e festivais europeus como Cannes, Berlim e Veneza. É nos anos 1990, inclusive, que a *Music Television* (MTV) - canal voltado para o público jovem na faixa dos 14 aos 29 anos de idade - cria o *MTV Movie Awards*, prêmio com um caráter menos conservador e que privilegia justamente os filmes pop. O destaque são as produções voltadas, principalmente, ao mesmo público da emissora, adolescentes e jovens adultos, com prêmios em categorias inusitadas como “melhor beijo”, “melhor luta” e “melhor cena de dança”.

Reconhecida a expansão e consagração dos filmes pop, é a partir da década de 1990 que eles enfrentam novos obstáculos. A utilização da música pop no cinema já não é mais uma prática recente e quase todos os tipos de filme recorrem a seu uso, das mais variadas formas e com diversas finalidades, desgastando, assim, o recurso. O desafio é voltar a fazer uso das canções pop de forma inovadora e criativa, apelando para novas funções dentro da narrativa, apropriando-se de determinados gêneros musicais, brincando com as letras e títulos das músicas e fazendo o possível para fugir do lugar comum ao não apenas vinculá-las a cenas isoladas, mas à narrativa fílmica como um todo.

Procuramos identificar, nas décadas de 1990 e 2000, os filmes pop realizados por diretores consagrados pelo modo de inserção da música pop em seus filmes e que apresentam canções de diferentes épocas e com uma gama de artistas que passeiam por uma série de estilos musicais distintos. Este repertório vasto e fragmentado, no âmbito

⁹⁵ “Economically there is little risk in using established artists and songs; however, this leaves little place for creativity in terms of the type of music used, and how it is used both in the film and to promote the film. As is the case in both the film and music industries it is usually the smaller, independent companies who are prepared to take a risk and try something new”.

da música pop, no entanto, não implica dizer que o conjunto de canções reunidas sobre o conceito de “trilha sonora” não possuam uma temática própria e busquem uma identidade e um público mais segmentado.

Além disso, optamos por selecionar produções que não sejam “filmes de gênero” - ao não procurar se filiar a apenas um gênero cinematográfico específico, adotando narrativas que buscam uma mistura de características, ora funcionando como comédia, ora como dramas, romances etc., - ou que brincam com as convenções de determinados gêneros fílmicos ao reutilizar tais padrões em um contexto pop.

A música pop é observada, nesse conjunto de longas-metragens, associada ao uso de alguns gêneros musicais específicos nas trilhas sonoras (bandas e nomes do rock alternativo ou de grande aceitação junto à crítica e ao público). Pode-se afirmar, então, que existe um grupo de filmes pop reconhecidos como inovadores e que apresentam novas estratégias de uso da música: a vinculação a determinados gêneros musicais atuaria como uma espécie de “unificadora” desse tipo de cinema que não se vincula a nenhum gênero cinematográfico “puro”⁹⁶.

Outra importante característica é que os filmes trazem a música em geral como um “valor agregado” (CHION, 1994, p. 5). Para o pesquisador Michel Chion, “*valor agregado* é o expressivo e informativo valor com que o som [no caso específico dessa pesquisa, a música] enriquece uma dada imagem a ponto de criar uma impressão definitiva (...) de que esta informação ou expressão emana ‘naturalmente’ daquilo que é visto, já está contida na imagem propriamente dita”⁹⁷ (1994, p. 5) (grifo do autor).

De acordo com o próprio Chion (1994), a imagem e a música não são apreendidas pelo espectador de forma separada. Ambos os elementos coexistem a partir do que o autor

⁹⁶ Os gêneros permitem a diferenciação dos filmes por tipos de narrativa e de personagens, compartilhando um sistema dramático estabelecido. Os gêneros são “um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa a que está assistindo” (TURNER, 1997: 88). Para uma discussão mais ampla sobre gêneros cinematográficos ver VUGMAN (2003), no qual o autor, tendo como aporte as discussões da crítica norte-americana Janet Staiger, afirma que não existem gêneros “puros” no cinema hollywoodiano, apenas padrões de produção; e CREEKMUR (2001), no qual o autor proclama os últimos dias do gênero no cinema hollywoodiano em virtude do excesso de música presente em todos os tipos de filme, borrando as fronteiras entre eles e os aproximando do melodrama, gênero conhecido pelo uso da música como recurso de dramatização.

⁹⁷ “*By added value I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definitive impression (...) that this information or expression ‘naturally’ comes from what is seen, and is already contained in the image itself*”.

chama de “contrato audiovisual”: tanto as imagens quanto as músicas agregam valor umas as outras, resultando um produto final diferente das imagens e / ou músicas isoladas. Chion usa o conceito de valor agregado tomando a relação de sincronismo entre a imagem e a música. Para fins dessa investigação, ampliamos o conceito para a utilização da música não só a partir de seu uso em determinada cena específica, mas na forma como ela agrega valor à narrativa fílmica como um todo, bem como ao álbum de trilha sonora no qual ela está inserida.

Dessa forma, se a música desperta emoções vagas no apreciador, as imagens servem para contextualizá-las e localizá-las na narrativa, ambas se complementando não apenas em cenas isoladas, mas tomando a narrativa como um todo. Caryl Flinn também concorda e explica:

Imagens e trilha sonora, em certo grau, possuem uma composição particular, mas quando combinadas elas formam uma nova entidade. Dessa forma, a trilha sonora não apenas torna-se um complemento harmonioso, mas uma parte integrante e inseparável das imagens. Imagens e trilha sonora são unidas de forma tão próxima que cada uma funciona através da outra. Não existe uma separação entre o que você vê ou ouve. Ao contrário, existe o que você sente e experimenta através da combinação total das imagens e trilha sonora⁹⁸ (*apud* OPPENHEIM, 2006).

A partir dessas configurações, identificamos um conjunto de filmes em que a música pop pôde ser explorada como elemento narrativo. Dentre eles, localizamos um número significativo que têm a música como “foco da ação” (SALLES, 2002). A música é o centro das atenções, sendo toda a estrutura fílmica baseada na presença dela como parte integrante da narrativa, privilegiando o espetáculo e as performances musicais em detrimento de outros aspectos cinematográficos e, conseqüentemente, sendo percebida de forma mais atenta pelo público.

Dessa forma, descartamos filmes do gênero musical, como *Dançando no escuro* (*Dancer in the dark*, 2000), *Moulin rouge* e *Chicago* (2002), para citar exemplos recentes, ou que tratem a música como tema – *Velvet goldmine* (1998), *Quase famosos*, *Hedwig: Rock, amor & traição* (*Hedwig and the angry inch*, 2000) e *Escola de rock*

⁹⁸ “Picture and track, to a certain degree, have a composition of their own but when combined they form a new entity. Thus the track becomes not only a harmonious complement but an integral inseparable part of the picture as well. Picture and track are so closely fused together that each one functions through the other. There is no separation of I see in the image and I hear on the track. Instead, there is the I feel, I experience, through the grand total of picture and track combined”.

(*School of rock*, 2003). Isso porque não apenas a temática dessas produções justifica a presença maciça das músicas nas narrativas, mas também em virtude da própria percepção delas pelos espectadores pressupor um modo peculiar de percebê-las integradas à trama dos filmes:

Existe uma diferença chave entre a música que acompanha um filme e um musical: a música de um filme é uma espécie de linguagem cinematográfica cuja partitura segue a ação da produção, enquanto os musicais criam sua própria realidade, misturando sonhos e realidade e se afastando das convenções e regras da vida cotidiana⁹⁹ (MÜLLER, 2002, p. 79).

Selecionamos, então, 10 produções que trazem a música como “elemento climático” (SALLES, 2002) e caracterizam bem este tipo de cinema realizado nas décadas de 1990 e 2000:

- *Pulp fiction: Tempo de violência* (*Pulp fiction*, EUA, 1994). O segundo filme de Quentin Tarantino é uma homenagem à literatura *pulp* dos anos 1940, narrando de forma fragmentada uma estória que envolve um gângster, um boxeador e dois assassinos profissionais. A trilha sonora traz nomes conhecidos como Chuck Berry em meio a uma série de nomes obscuros da música pop, característica peculiar do diretor, com destaque para o gênero da *surf music*. No filme, a música está presente quase que totalmente diegetizada, dando espaço para grandes silêncios “musicais” e atuando para estabelecer o gosto musical das personagens e criar um senso de nostalgia, além de procurar desdramatizar a violência amor al que permeia a narrativa;

- *Romeu + Julieta* (*William Shakespeare's Romeo & Juliet*, EUA, 1996). Dirigido pelo cineasta australiano Baz Luhrmann, o filme é uma ousada modernização de um dos textos mais clássicos do escritor inglês William Shakespeare, encenado em uma paisagem pop exagerada, cheia de cores, tiros, música e ritmo acelerado. A bem sucedida trilha sonora do filme traz nomes como The Cardigans, Radiohead, Des´ree, entre outros, e estabelece o cenário hiperbólico da produção ao marcar presença sempre em alto volume em cenas-chave e dividir espaço, sem respeitar uma hierarquia, com uma música incidental, o que aproxima o filme de uma ópera. Característica acentuada pelo embaralhamento dos conceitos de música diegética e extradiegética e pelo raro uso,

⁹⁹ “Existe una diferencia clave entre la música que acompaña a una película y un musical: la música de una película es una especie de lenguaje cinematográfico cuya partitura sigue la acción de la película, mientras que los musicales crean su propia realidad, entrelazando sueños y realidad, y apartando las convenciones y las reglas de la vida cotidiana”.

no cinema, de canções pop como *leitmotiv* (a canção “Talk Show Host”, dos ingleses do Radiohead, é utilizada mais de uma vez no filme, sendo associada à tristeza e ao isolamento de Romeu);

- *Trainspotting: Sem limites* (*Trainspotting*, ING, 1996). Dirigido por Danny Boyle, traz como tema principal as drogas ao seguir um grupo de amigos viciados em heroína e apresentando uma trilha sonora recheada de músicas eletrônicas (Underworld, Brian Eno, New Order), de nomes do *britpop*, um estilo musical característico de bandas inglesas que surgiram no começo da década de 1990 (Blur, Elastica, Pulp, Primal Scream), além de artistas consagrados do passado (Iggy Pop e Lou Reed). Assim como *Romeu + Julieta*, *Trainspotting* faz uso de uma música bastante presente, trazendo unidade à narrativa episódica do filme ao demarcar bem algumas cenas específicas;

- *Segundas intenções* (*Cruel intentions*, EUA, 1999). Dirigido pelo pouco conhecido Roger Kumble, o filme é uma modernização do romance "*Les liaisons dangereuses*", já adaptado outras vezes para o cinema. A trilha sonora apresenta uma série de músicas representativas da época do seu lançamento, trazendo nomes do *britpop*, como Placebo, Blur e The Verve, alternativos (a cantora Aimee Mann), da música eletrônica (Fatboy Slim) e do pop-rock (Couting Crows). A música pop divide a cena com uma música incidental mais presente e atua no longa-metragem de forma discreta, ora diegetizada e quase inaudível, estabelecendo uma aura jovem e contemporânea à produção, ora atuando de forma mais marcante, cíclica e de maneira extradiegética no começo e final do filme;

- *O verão de Sam* (*Summer of Sam*, EUA, 1999). Dirigido pelo polêmico cineasta Spike Lee, o filme mostra o perfil da cidade de Nova York e de seus moradores em meio à paranóia e aflição gerada pela ameaça de um onipresente *serial killer* no ano de 1977. A trilha sonora traz uma gama de nomes da época, como Marvin Gaye, Grace Jones, Abba e The Who e funciona, no geral, para estabelecer o período retratado pela trama, ora atuando diegeticamente e em um volume mais baixo nas cenas das boates, ora extradiegeticamente e em um volume mais alto, atribuindo um caráter urgente a cenas importantes como a separação do casal protagonista e o desfecho violento do filme;

- *Alta fidelidade* (*High fidelity*, EUA, ING, 2000). Dirigido por Stephen Frears, o filme é uma adaptação do livro mais famoso do escritor inglês de literatura pop, Nick Hornby,

contando a estória de um aficionado por música pop e dono de uma loja de discos antigos que entra em crise depois do fim de um relacionamento. Refletindo o fanatismo musical do protagonista, a trilha sonora traz nomes consagrados como Stevie Wonder, Bob Dylan, Elton John, Lou Reed, Elvis Costello, entre outros, e bandas contemporâneas (Belle & Sebastian, The Chemical Brothers, Stereolab), apresentando um painel do rock de língua inglesa produzido entre a década de 1960 até os anos 1990. A música é utilizada diegeticamente para estabelecer o universo pop que rodeia as personagens, criando uma paisagem sonora nostálgica que reflete a própria dinâmica da loja de discos que serve de cenário para o longa-metragem, e extradiegeticamente para acompanhar as cenas e refletir o estado anímico das personagens;

- *Donnie Darko* (EUA, 2001). Dirigido pelo estreante Richard Kelly, o filme virou *cult* e se passa na década de 1980, trazendo uma série de músicas pop de bandas da época (Echo & The Bunnymen, Duran Duran, Tears for Fears, Joy Division, INXS) embalando a estória de um garoto problemático que tem alucinações com um coelho gigante que proclama o fim do mundo. A música pop divide a cena com uma música incidental bem mais presente e aparece apenas em poucos momentos, mas de forma marcante e com grande destaque, quase majoritariamente de modo extradieético, acelerando a narrativa, estabelecendo uma dinâmica rítmica diferenciada às seqüências em questão e isolando-as do restante da narrativa;

- *Vanilla sky* (EUA, 2001). Dirigido pelo ex-jornalista Cameron Crowe, cineasta conhecido por dar grande importância às trilhas sonoras de seus filmes. Aqui, ele monta um verdadeiro painel da música alternativa do final da década de 1990 e início dos anos 2000 (Radiohead, Sigur Ros, REM, Looper, Jeff Buckley), juntamente com nomes já consagrados na década de 1970 e 1980 (Peter Gabriel, Bob Dylan, The Monkees) e outros desconhecidos do grande público (Todd Rundgren, Red House Painters) para confundir o espectador com uma estória que mistura realidade alternativa, um acidente de carro e um céu inspirado no artista impressionista Monet. Assim como em *Segundas intenções* e *Alta fidelidade*, a música pop estabelece o universo contemporâneo e urbano do filme, atuando basicamente de forma diegética, em um volume mais baixo e sem grande destaque na maioria das cenas em que está presente. Ainda assim, ela é fundamental, juntamente com a música incidental composta por Nancy Wilson, para estabelecer o tom melancólico e a confusão mental do protagonista;

- *Encontros & desencontros (Lost in Translation, EUA, 2003)*. Dirigido por Sofia Coppola, o filme desenrola-se ao som de músicas de nomes consagrados no meio alternativo e desconhecidos do grande público (Air, Phoenix, My Blood Valentine, The Jesus & Mary Chain, Kevin Shields etc.), quando somos apresentados a um ator famoso e a mulher de um fotógrafo que estão “perdidos” em Tóquio e acabam vivenciando uma relação de amor e amizade. Aqui, a música pop exerce, basicamente, uma função dramática ao atuar como música incidental atribuindo uma melancolia ao filme e estando colada ao estado anímico das personagens, reforçando o isolamento e solidão dos protagonistas. Se a narrativa e a interpretação dos atores refletem a incapacidade dos protagonistas de expressarem seus sentimentos, a música atribui uma dramaticidade à aparente frieza e distanciamento que os cerca;

- *9 canções (9 songs, ING, 2004)*. Dirigido por Michael Winterbottom, o filme causou polêmica ao revezar cenas de sexo explícito de um casal e apresentações de bandas durante a temporada inglesa de shows, que funcionam como uma espécie de “coro grego”. A trilha sonora traz bandas como Franz Ferdinand, Elbow, Black Rebel Motorcycle Club, Goldfrapp, The Dandy Warhols, Primal Scream e Super Furry Animals, expoentes do novo rock. A música pop é utilizada de forma peculiar ao não apenas comentar os diferentes estágios do relacionamento vivido pelo casal protagonista, mas sendo performada ao vivo pelas próprias bandas, transformando o longa-metragem em um misto de produção pornô e show de rock e o aproximando dos primeiros filmes pop que tinham como chamariz a aparição de artistas pop.

Mesmo constatando diferentes formas da música pop estar presente nesse conjunto de longas-metragens, esta exercendo as mais diversas funções e agregando sentidos variados a cada um deles, optamos por agrupá-los seguindo alguns modos de apreensão da música no cinema a fim de facilitar a escolha de nosso *corpus* final, já que, em virtude do tempo, a análise de todos os filmes mostrou-se impossível. A partir dessas configurações estabelecem diferenças e similaridades para que as análises finais representassem um pequeno painel de como a música é utilizada nos filmes pop contemporâneos:

- Música pop x incidental: Percebemos a coexistência entre os dois tipos de música em *Romeu + Julieta, Segundas intenções, O verão de Sam, Donnie Darko, Alta fidelidade e Vanilla Sky*;

- Música diegética x extradiegética: Enquanto a música pop está presente de forma maciçamente diegética para estabelecer o gosto das personagens em *Pulp Fiction*, *Alta fidelidade* e *9 canções*; ela atua de maneira mais marcante e trazendo uma série de significados extradiegeticamente a *Trainspotting*, *Romeu + Julieta*, *Donnie Darko* e *Encontros & desencontros*; enquanto em *Segundas intenções*, *Vanilla sky* e *O verão de Sam* ela está presente de ambas as formas em importantes momentos distintos.

Diante do exposto acima, chegamos a quatro filmes que trabalham a música de forma mais diferenciada entre si e do uso mais comum estabelecido pela música incidental:

- *Pulp Fiction*, porque, mesmo fazendo uso de grandes silêncios musicais, o filme utiliza a música de maneira marcante para desdramatizar o universo amoral do longa-metragem, além de estabelecer uma nostalgia de maneira peculiar, já que a trama representada se passa na década de 1990, mas faz uso de canções e gêneros da música pop vinculados às décadas de 1950 e 1960. Também não podemos desconsiderar o fato do filme ser dirigido por Quentin Tarantino, um importante nome do cinema da década de 1990, reconhecido, inclusive, pelo uso inteligente da música;

- *Trainspotting*, porque é outro importante filme da década de 1990 - na medida em que retrata com precisão a juventude da época e causou polêmica ao desdramatizar o uso de drogas -, devendo parte desse reconhecimento à trilha sonora recheada de *britpop* e música eletrônica. Além de utilizá-la para estabelecer um senso de contemporaneidade, ao contrário de *Pulp Fiction*, o filme faz uso abundante da música pop para atribuir uma unidade à narrativa fragmentada;

- *Donnie Darko*, porque faz uso de pouca música pop, mas de uma forma que esta esteja associada a cenas importantes do filme, isolando-as, a partir de uma gramática fílmica diferenciada, do restante da narrativa e atribuindo-lhes um caráter lírico;

- *9 canções*, pela presença das músicas performatizadas no filme pelas próprias bandas, o que acarreta em uma série de possibilidades e novos sentidos para a produção, já que essa estratégia a aproxima tanto de um musical quanto de um show de rock.

4 PREMISSAS PARA ANÁLISE DO POP NA NARRATIVA FÍLMICA

4.1 A POÉTICA DA MÚSICA POP NO CINEMA

A percepção do papel das músicas em um filme está diretamente relacionada ao posicionamento das delas na narrativa. Quais as funções que estas exercem? Fazem-se presentes na realidade espaço-temporal da obra cinematográfica ou são imperceptíveis aos ouvidos das personagens, alterando a apreensão de cenas isoladas ou do filme como um todo apenas aos olhos e ouvidos do público? Depois de discorrer sobre os papéis atribuídos à música em um filme e as mudanças de percepção, principalmente da música pop, ao longo da história do cinema, é chegada a hora de partirmos para as premissas que guiarão as análises do *corpus* da nossa pesquisa propriamente dita.

Como pressuposto metodológico para nossa análise, tomamos como aporte *A Poética do Filme*, metodologia baseada n' *A Poética*, de Aristóteles, e desenvolvida e aplicada pelo grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica, coordenado pelo professor Wilson da Silva Gomes. O arcabouço teórico escolhido reflete uma maior clareza que a metodologia permite dos recursos utilizados na composição das obras, bem como das funções e resultados obtidos pela seleção de determinados materiais fílmicos em detrimento de outros.

A partir dessa compreensão, o esclarecimento das funções e papéis exercidos pelas músicas na narrativa, um dos objetivos da pesquisa, torna-se mais evidente, facilitando o momento das análises propriamente ditas. Daí a escolha dessa metodologia específica em detrimento de outras que tomam a apreciação de um filme como um todo, dificultando o isolamento e compreensão de um recurso fílmico específico, no nosso caso, a música.

Prevendo a abordagem de obras narrativas fílmicas como textos estruturados com vistas a provocar uma série de efeitos em um apreciador possível, *A Poética do Filme* é organizada de modo a entender como um conjunto de instruções e regras é responsável por configurar os efeitos de sentido e a interpretação de um filme, assim como efeitos emocionais e sensoriais. Dessa forma, a manipulação e ordenação dos materiais expressivos cinematográficos são importantes para a elaboração de uma série de efeitos que se configuram no momento da apreciação da obra. A iluminação, fotografia, roteiro, trilha sonora, montagem, figurinos, direção de arte, efeitos especiais, interpretação dos

atores estão dispostos de forma a estabelecer essa rede de efeitos a serviço da apreciação fílmica.

Separados os recursos fílmicos em três categorias específicas (GOMES, 2004b, p. 91), parâmetros visuais (fotografia, enquadramento, escala de planos, linha de foco), sonoros (música, efeitos sonoros, diálogos) e narrativos (trama, personagens, peripécias, desenlaces), cabe ao analista investigar de que modo estes materiais manipulados no interior da obra funcionam no sentido de configurar as estratégias de produção de efeito. O objetivo dessa distinção é facilitar o trabalho do analista ao isolar os materiais expressivos que compõem o filme e instituir características e funções individuais que atuarão no conjunto da narrativa para, durante a apreciação, estabelecer os programas de efeitos desejados:

Meios são recursos ou materiais que são ordenados e dispostos com vistas à produção de efeitos na apreciação. Estratégias são tais meios enquanto estruturados, compostos e agenciados como dispositivos de forma a programar efeitos próprios da obra. Os efeitos são a efetivação de meios e estratégias sobre a apreciação, são a peça cinematográfica enquanto resultado, enquanto obra¹⁰⁰ (GOMES, 2004a, p. 41).

Os efeitos podem ser classificados a partir de três programas: cognitivo (ou comunicacional), sensorial (ou estético) e afetivo (ou sentimental ou poético). O cognitivo estabelece uma experiência conceitual ao organizar meios e materiais para produzir sentido, compor mensagens, transferir idéias ou fazer o apreciador pensar em determinadas coisas. No programa sensorial, os meios e materiais são estruturados para produzir efeitos sensoriais, causar no apreciador algum tipo de sensação. Já o poético agencia os recursos, meios e materiais para produzir efeitos emocionais ou anímicos no espectador.

Cada um desses programas demanda efeitos específicos, ainda que essa separação só seja pertinente no processo de análise. Durante o processo de manipulação dos materiais expressivos e apreciação da obra, eles estão combinados de forma a desaparecerem no emaranhado que constitui a malha fílmica, sendo difícil precisar linhas de divisão para

¹⁰⁰ “Medios son recursos o materiales que son ordenados y dispuestos en vista a la producción de efectos en la apreciación. Estrategias son tales medios estructurados, compuestos y agenciados como dispositivos, de forma de programar efectos propios de la obra. Los efectos son la efectución de medios y estrategias sobre la apreciación, son la pieza cinematográfica como resultado, como obra”.

cada programa. Dessa forma, então, evitamos fazer uma classificação rígida de quais programas os filmes analisados desenvolvem.

Nosso intuito é utilizar a metodologia como um guia de como os materiais expressivos constituintes da linguagem cinematográfica são manipulados de acordo com a convocação de um efeito no apreciador, não apontar que tipo de efeito é predominante em determinado filme, ou mesmo fazer uma classificação hierárquica de quais são os programas mais importantes na manipulação interna dos longas-metragens analisados. Nosso objetivo principal é perceber de que forma a música está presente nos filmes de modo a estabelecer um contexto pop e despertar a atenção de um espectador específico para suas funções e usos culturais nas narrativas.

A opção desenvolvida ocorre em virtude de não ser nossa intenção examinar os diversos programas de efeito presentes nos filmes analisados, nem em situações particulares, nem quando os programas marcam um estilo ou tom predominante nessas obras. Cada filme apresenta uma composição destes programas e quanto mais a obra está vinculada a um determinado gênero cinematográfico, mais claras as marcas dos programas utilizados e efeitos desejados.

A partir do próprio tipo de filme específico estudado na pesquisa, que procura não se vincular a apenas um gênero cinematográfico em particular, a tarefa de precisar quais os programas e delineamentos que dão a tônica às obras mostra-se desgastante e inútil. Cada um desses filmes usa o recurso musical – que nos interessa de maneira mais detalhada - de maneiras variadas, não compondo necessariamente um programa predominante de efeitos.

Tais condições de pesquisa nos levam a observar os programas de efeitos em situações particulares de cada filme, poupando-nos de um estudo mais detalhado de cada longa-metragem, o que impossibilitaria a viabilidade da pesquisa nesse momento em que nós não teríamos as condições necessárias para cumprir tal objetivo no atual estágio ainda preliminar da investigação.

O tempo de pesquisa foi utilizado com o intuito de indagar quais os lugares da música pop no cinema, ainda mais porque só nos foi possível identificar poucos estudos preliminares sobre o assunto que serviram de base para uma investigação criteriosa de seu uso no cinema. Logo, nestas condições, optamos por entender as possibilidades do

recurso musical nos filmes dito pop, identificando os modos de sua utilização em algumas obras reconhecidas no campo cinematográfico como aquelas que lançam mão de músicas pop para recriarem universos ficcionais pop.

Os procedimentos previstos em *A Poética do Filme* presumem uma verificação interna da obra, destinada a desvendar como as estruturas textuais do filme estão organizadas a fim de identificar e interpretar o efeito desejado. Ainda assim, nossas análises levam em consideração o contexto e elementos extratextuais. Isso acontece em virtude de uma série de fatores importantes. Inicialmente, *A Poética do Filme* nos é útil para entendermos como as músicas presentes nos longas-metragens analisados operam na narrativa fílmica, qual o lugar que elas ocupam na trama, desempenhando quais funções e procurando estabelecer quais efeitos no espectador.

A partir da recuperação de dados de estudos anteriores sobre música pop, no cinema e de forma geral, procuramos pensar possíveis resultados da utilização desse tipo de música nos filmes ao longo das análises, percebendo como as funções desempenhadas por elas estão empregadas na narrativa fílmica para a obtenção de determinados efeitos diretamente relacionados com o modo de se escutar música: o modo intelectual, físico e emocional¹⁰¹ (SILVA, 2005, p. 6-8).

O modo intelectual¹⁰² possui um caráter mais semiótico ao comunicar idéias e utilizar elementos da música (letras e gêneros musicais) para agregar novos significados à narrativa. “Esta vinculação faz com que o espectador tenha instrumentos de acompanhamento da trama além daqueles que o texto explícito fornece. Este princípio exige uma participação intelectual, ou um interpretante mais rígido, pois nos remete a um significado mais específico servindo à unidade da narrativa, ou à estrutura dramática” (SILVA, 2005, p. 8).

¹⁰¹ Podemos fazer, aqui, um paralelo com a categorização que Simon Frith (1996, p. 116-22) faz da música presente nos filmes de acordo com seu significado: a música enquanto código cultural, código dramático e código emocional. Apesar de, aparentemente, ser possível um paralelo entre os aportes da metodologia da *A Poética do Filme* e a categorização de Frith, essa não é a intenção da pesquisa.

¹⁰² De acordo com o paralelo traçado com Simon Frith, o modo de escuta intelectual se relaciona com o que o autor chama de música enquanto código cultural. “Este é o uso da música para nos localizar onde estamos, para nos revelar, da forma mais econômica possível (assim podemos acompanhar a estória), os fatos sociais e culturais básicos das imagens: lugar e período (geográfica e historicamente) e cenário social (sociológica, política e economicamente)” / “*This is the use of music to tell us where we are; to reveal as economically as possible (so we can get on with the story) the basic social and cultural facts of the images we’re seeing: place and time (geography and history), social setting (sociology and political economy)*” (FRITH, 1996, p. 120).

Nesse caso, a música representa personagens ou ações; determina um “conceito musical” para o filme; cria um senso de período histórico, geográfico e / ou cultural; providencia um subtexto ao informar ao espectador sobre eventos ou circunstâncias as quais as personagens não têm conhecimento; e estabelece o ambiente acústico e contribui para a criação de um senso de realidade espacial (no caso da música diegética).

O modo físico¹⁰³ pressupõe uma escuta através do corpo, no qual as qualidades sensoriais (altura, duração, timbre, intensidade) deixam o apreciador absorvido pela sensação proporcionada pela materialidade da música. Nesse sentido, a música determina um efeito sensorial ao estabelecer um outro nível rítmico à montagem; seguir os movimentos de câmera; estruturar cenas fragmentadas de forma uniforme e contínua; e agregar uma sensação de grandeza épica às imagens.

Por fim, o modo de escuta emocional¹⁰⁴, aquele através do qual a poética da música deixa sua marca e desperta no ouvinte sentimentos ligados às letras e melodias das canções. No cinema, o modo de escuta emocional está diretamente relacionado ao caráter situacional da música, “a forma como é geralmente trabalhada como fundo musical que contextualiza a diegese, ou a que dirige o estado psicológico do espectador para a situação dramática através da emoção, ou ainda, que faz parte desta diegese” (SILVA, 2005, p. 7).

O uso da música enfatiza e desperta interesse em determinada ação, estados de espírito e humor; tira a atenção ou serve como contraste visual para determinada ação, estado de espírito ou humor; mostra mudanças de sentimentos e emoções; e prepara o apreciador para o estado de espírito de uma determinada cena. Esse modo de escuta emocional é, inclusive, o mais presente na narrativa fílmica, sendo a habilidade em gerar respostas emocionais a principal, e para alguns, a única contribuição da música para o cinema:

¹⁰³ Seguindo o paralelo com Simon Frith, o modo de escuta físico se relacionaria com a música enquanto código dramático. A música estaria presente na narrativa fílmica para impulsioná-la ou retardá-la, ajudando o apreciador a se localizar e distanciar da estória. “A música no filme pode, por exemplo, indicar o quão rápido o tempo está passando, sugerir uma perspectiva espacial ou nos dizer o quão perto estamos da ação narrada” / “*Film music, for example, can indicate how quickly time is passing, can suggest a spatial perspective, can tell us how close we are to the action*” (FRITH, 1996, p. 122).

¹⁰⁴ Ainda comparando com Frith (1996, p. 116-9), o modo de escuta emocional se relacionaria com a música enquanto código emocional, utilizada com o objetivo de guiar a maneira como a audiência deve se portar diante de uma cena ou personagem específica, ou para estabelecer como as personagens se sentem em determinada situação.

Uma poderosa função da música no cinema é sua habilidade de gerar respostas emocionais no apreciador enquanto este assiste o filme. A música contribui ao intensificar ou abrandar o ritmo do filme. Essa é uma função tão influente que alguns críticos crêem ser a única. Esses críticos acreditam que a resposta emocional que a música produz em um espectador de cinema também pode exercer outras funções, sejam elas quais forem, na medida em que inerentemente elas derivam da emoção natural da música. Esse ponto de vista é aceitável já que muitas dessas outras funções da música no cinema produzem, indiretamente, uma vasta escala emocional para o espectador¹⁰⁵ (OPPENHEIM, 2006).

Michel Chion (1997, p. 232-236) classifica a música presente no cinema para demandar respostas emocionais em duas categorias: a música empática e a não-empática. A música empática é aquela que adere diretamente ao sentimento sugerido em uma cena ou à emoção expressa pelas personagens. As duas completam-se em busca de um efeito desejado e comum. Já a música não-empática parte de um princípio oposto ao agregar um efeito de “emoção multiplicada” atuando na cena de forma indiferente. “A música não-empática, de algum modo, corresponde a uma simples mudança de enquadramento: ao invés de ocupar toda a tela com a emoção individual de uma personagem, mostra-nos a indiferença do mundo que a rodeia. A partir dessa perspectiva, a intensidade emocional não diminui, mas se eleva a outro nível”¹⁰⁶ (CHION, 1997, p. 233).

Empática ou não, o uso da música em busca de respostas emocionais traz uma discussão pertinente à presença dela no cinema: sua adequação a determinadas cenas ou filmes. A pergunta que se faz é: qual a melhor música para representar ou despertar determinada emoção?¹⁰⁷. Russell Lack acredita que esse é um tema controverso e afirma: “Se uma música desenrola-se em virtude de seu efeito emocional, então, presumivelmente,

¹⁰⁵ “Another strong function of a film score is its ability to generate an emotional response from the viewer while he/she is watching a film. It assists in intensifying or relaxing the pace of the film. This is such a influential function, that some critics believe it to be the only one. These critics believe that the emotional response that a score generates from a viewer is also able to provide the film with other musical functions as well, since all music, whatever its other functions are, inherently presents emotion, because that is its nature. This view is acceptable, since many of the other functions, when used in the film, do indirectly produce a vast scale of emotion from the viewer”.

¹⁰⁶ “La música anempática, de algún modo, corresponde a un simple cambio de encuadre: en lugar de ocupar todo el campo con la emoción individual del personaje, nos muestra la indiferencia del mundo que le rodea. Desde esta perspectiva, la intensidad emocional no disminuye, al contrario, sino que se eleva a otro nivel”.

¹⁰⁷ Ainda que essa seja uma questão pertinente, não foi nosso objetivo, aqui, discorrer sobre o uso correto ou não de uma música selecionada para acompanhar determinada ação, ou mesmo o significado particular dessa música para que ela seja entendida como “triste”, “alegre”, “melancólica” etc. Não importa ao filme o sentimento que aquela canção desperta isoladamente, mas como esse sentimento interage com a narrativa fílmica.

existirá algum critério absoluto que determine se uma canção é apropriada ou não ao ambiente que o diretor pretende representar”¹⁰⁸ (1997, p. 19).

Partimos do princípio, no entanto, de que, se uma canção está integrada a uma cena específica, cabe a nós entendermos a função e o efeito obtido pela associação, independente de qualquer juízo de valor acerca da canção ou sua utilização. Dessa forma, apesar de as músicas despertarem reações diferentes nos indivíduos, a partir das experiências e valores pessoais de cada um, não temos a pretensão, nesse trabalho, de fazer um estudo de recepção. Como mesmo afirma Russell Lack: “Nossas experiências e preferências individuais como espectadores são anuladas em benefício de uma sujeição coletiva diante de certas convenções que hoje, através de complexas figurações ao longo da história do cinema, converteram-se em uma espécie de arquétipo”¹⁰⁹ (1997, p. 92).

De maneira resumida, podemos afirmar que, ainda que nossos gostos individuais e relações pessoais com determinadas canções ou gêneros musicais sejam relevantes para o entendimento do nosso sentido particular do filme, cuidamos para que nossa percepção particular das músicas não interferisse no entendimento dos papéis que elas exercem na narrativa fílmica.

Contexto da música pop - Também não é nosso objetivo fazer uma análise que desconsidere os filmes pop como produtos culturais inseridos em uma grande rede midiática que segue pressupostos ideológicos, culturais, sociais e econômicos que tornam uma apreciação interna limitada e insatisfatória. Segundo Simon Frith (1996, p. 49-51), os filmes são avaliados em termos de técnica, qualidade e habilidade. Questões como “o filme foi bem realizado ou interpretado?”; “o custo de produção foi bem empregado?”; “ele é realístico na medida em que as personagens e reações são críveis?” são tão relevantes quanto a própria experiência de apreciação da obra.

Os filmes são vistos como produtos de uma indústria, submetidos a convenções estilísticas e avaliados sempre em comparação a outras produções do mesmo gênero. De acordo com Pauline Reay: “É evidente que a organização da indústria e do contexto

¹⁰⁸ “Si la música se despliega por su efecto emocional, entonces, presumiblemente, existirá algún criterio absoluto que determine si una pieza es apropiada o no al ambiente que el director pretende reflejar”.

¹⁰⁹ “Nuestras experiencias y preferencias individuales como espectadores quedan anuladas en beneficio de una rendición colectiva ante ciertas convenciones que hoy, a través de las complejas figuraciones de historias cinematográficas a l largo de varias décadas, se han convertido en una especie de arquetipo”.

institucional de produção de um filme sempre teve, e continuará a ter, um efeito fundamental no tipo de música presente nas trilhas sonoras e no modo como esta é utilizada na narrativa”¹¹⁰ (2004, p. 112). Dessa forma, tratamos nosso *corpus* de pesquisa como obras fílmicas inseridas em um contexto cultural e comercial que envolve elementos complexos e cheios de imbricamentos que articulam cinema e música pop.

Seguindo essa linha de análise, os significados da música pop não estão contidos apenas na música propriamente dita, mas em vários sentidos extratextuais que estão diretamente relacionados à sua produção, endereçamento e circulação. Por isso, mesmo com todo o interesse que a pesquisa demanda a questões referentes à música pop, é importante ressaltar que nosso propósito não é fazer um estudo das músicas em si. Optamos por uma análise que leva em consideração outras questões em detrimento de uma perspectiva musicológica com base na notação musical das canções presentes nos filmes ou álbuns de trilha sonora, elegendo um estudo interdisciplinar, como destaca o musicólogo Phillip Tagg:

A explicação é que a música pop não pode ser analisada usando apenas as ferramentas tradicionais da musicologia porque ela (...) é concebida para a distribuição massiva de amplos grupos de ouvintes socialmente bastante heterogêneos e embalada e distribuída de maneira “não-escrita” viável somente em uma economia industrial e sociedade capitalista onde se torna um produto sujeita às leis do “livre” comércio¹¹¹ (TAGG, 1982, p. 4).

Dentro do possível, evitamos nos restringir apenas a interpretações sobre as funções que a música pop desempenha ou os efeitos que ela desperta no momento da apreciação fílmica propriamente dita. Como justificativa para essa postura analítica, tomamos como base a afirmação de Chion (1997, p. 192) na qual ele esclarece que apesar de a música no cinema possuir uma série de usos conscientes que podem ser aprendidos, utilizados e dominados, sua presença nos filmes não se restringe a essas funções limitadas e finitas. Jeff Smith segue o mesmo raciocínio ao destacar que parte da magia que a música pop

¹¹⁰ “What is clear is that the organization of the industry and the institucional context in which a film is produced has always had, and will continue to have, a significant effect upon the type of music used in film and the way in which it is used”.

¹¹¹ “The argument is that popular music cannot be analysed using only traditional tools of musicology because popular music (...) is conceived for mass distribution to large and often socioculturally heterogeneous groups of listeners, stored and distributed in non-written form, only possible in an industrial monetary economy where it becomes a commodity and in capitalism society, subject t the laws of ‘free’ enterprise”.

exerce no cinema advém, inclusive, da manipulação de associações preexistentes de determinadas canções ou gêneros musicais:

(...) grande parte da expressividade de trilhas sonoras baseadas na compilação de músicas pop deriva menos de suas qualidades puramente musicais e mais do sistema de alusões e associações extramusicais ativadas pela referencialidade das músicas. Em outras palavras, em virtude do maciço apoio das compilações em canções de pop e rock, os significados dessas músicas na narrativa fílmica, geralmente, dependem do sentido da música pop em uma escala social e cultural mais ampla¹¹² (1998, p. 155).

Em virtude de nosso *corpus* ser composto de longas-metragens que trazem como trilha sonora uma compilação de canções pop de diversos gêneros musicais com diferentes percepções junto a públicos variados, fatores econômicos, sociais e culturais revelam-se fundamentais, tanto para a seleção de que filmes analisar, quanto para reconhecer a complexidade e a diferença entre as análises que ora se dedicam à poética dos filmes, ora se dedicam ao contexto onde estes estão inseridos.

Nessa medida, incorporamos dados sobre a configuração e seleção das músicas que compõem o álbum de trilha sonora, a trajetória dos diretores, o orçamento, a campanha publicitária do longa-metragem etc., informações centrais sobre os modos de produção, circulação e de reconhecimento dessas obras.

A incorporação dos álbuns de trilha sonora dos filmes selecionados também é valiosa como referencial importante para as análises. Mesmo que, em determinados casos, algumas canções sequer estejam presentes na narrativa fílmica, elas agregam valor, em certo sentido, à percepção que o público segmentado e atento a aspectos da cultura pop tem do filme. A seleção das músicas que estão no álbum de trilha sonora, independente de estarem ou não presentes no longa-metragem, não deixa de ser uma estratégia comercial importante para a apreensão do filme como autêntico ou não. O próprio fato de uma produção cinematográfica ter um ou mais álbuns de trilha sonora lançados de forma vinculada ao seu título, ou mesmo não ter nenhum (caso, raro hoje em dia, de 9 canções, um dos filmes analisados), pesa nessa percepção do que é ou não autêntico.

¹¹² “much of compilation score’s expressiveness derives less from its purely musical qualities than from the system of extramusical allusions and associations activated by the score’s referentiality. In other words, because of the compilation score’s heavy reliance on pop and rock tunes, its meaning within a film is often dependent upon the meaning of pop music in the larger spheres of society and culture”.

O objetivo da pesquisa é compreender não apenas as funções ou efeitos que a música pop desempenha na narrativa fílmica, mas como questões mais relacionadas ao universo musical pop (seleção dos artistas pop e gêneros musicais presentes na trilha sonora; paisagem sonora inscrita nessas canções; título e letras, etc.) podem atuar na apreciação fílmica e no seu endereçamento.

4.2 CRÍTICAS, DEFESAS E PECULIARIDADES DA MÚSICA POP

Mesmo tendo um caráter eminentemente comercial, já discutido de forma mais aprofundada no capítulo anterior, a música pop também possui uma série de funções dentro da narrativa cinematográfica (ver Anexo A). Ela exerce, inclusive, papéis tradicionais geralmente atribuídos às músicas incidentais e, de acordo com o cineasta Martin Scorsese, “tem o potencial de atribuir aos filmes uma força e dinâmicas próprias”¹¹³ (*apud* ROMNEY & WOTTON, 1995, p.1). Mas, apesar de mais de 50 anos de presença no cinema, a utilização da música pop como recurso narrativo ainda é vista com limitações por alguns teóricos, músicos e compositores, que alardeiam as restrições mercadológicas e de natureza musicológica desse tipo de música (GORBMANN, 1987; CHION, 1994, 1997; RUSSELL, 1997).

A música pop não é moldada em função das nuances dramáticas ou narrativas do filme. Esse é o principal argumento daqueles que não a consideram como “verdadeira música de cinema” (GIORGETTE, 1998; PRENDERGAST, 1992; MÁXIMO, 2003). Ela é composta dentro de um esquema fundamentalmente vinculado à indústria fonográfica e obedecendo a pressões mercadológicas referentes a questões de gênero ou preocupadas com o esquema do *star system* vigente. Dessa forma, aspectos demográficos, tecnológicos, econômicos e culturais atrelados a ela são difíceis de serem isolados, causando rupturas que prejudicam o desenrolar da narrativa fílmica.

Enquanto a música incidental desperta o espectador para a narrativa e as respostas emocionais estabelecidas pelo filme, a música pop chama a atenção do espectador para a canção em si, evidenciando a letra, o gênero musical, as qualidades vocais e entonação do artista pop que a interpreta e, em alguns casos, a própria performance. Elementos estes considerados uma ameaça à balança música / narrativa ao atuar de forma

¹¹³ “ *has the potential to give movies a forceful, dynamic edge*”.

extratextual, acrescentando ao filme significados adicionais e fora do controle dos realizadores.

A música pop é desqualificada, assim, como elemento narrativo no cinema. A justificativa é que, no caso dela, o seu significado não depende unicamente da relação entre o som propriamente dito e o drama, mas, ainda, ao contexto social e cultural no qual está inserida.

Em determinado tipo de filme, o uso da música pop é considerado inadequado, caso de dramas de época ou épicos, por exemplo. O universo retratado por longas-metragens desses tipos, dificilmente, permite que ela contribua para o desenvolvimento da trama. Ainda assim, hoje em dia, existem casos de produções que fazem uso da música pop mesmo que o recurso pareça, a princípio, estranho por não corresponder à realidade do período histórico ou universo cultural das personagens ou trama.

Carly Flinn aceita essa utilização e afirma que “*todos os tipos de música de todas as épocas podem acompanhar qualquer estória de qualquer período. A música de cinema tem a função de ajudar no que [o compositor Peer Raben] chama de ‘originalidade aditivada’*”¹¹⁴ (apud REAY, 2004, P. 44) (grifo do autor). Essa forma inusitada de utilização de canções pop demonstra a flexibilidade do recurso e é encontrada no musical *Moulin rouge: Amor em vermelho* (*Moulin rouge*, 2001), no épico medieval *Coração de cavaleiro* (*A knight's tale*, 2001) e no recente *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, 2006), que se passa na França durante a Revolução Francesa.

Já em produções contemporâneas ou que retratam algum período pós-década de 1950, a presença da música pop é perfeitamente aceitável, cumprindo com as funções tradicionais de tal recurso sonoro e acrescentando uma aura própria e referências culturais ao filme. O *status* icônico de algumas canções e dos artistas pop que as interpretam ajuda esses filmes a capturarem e cristalizarem o momento de sua criação, estabelecendo um autêntico senso histórico e cultural ao solicitar da audiência um vocabulário e experiência compartilhados necessários para a compreensão da associação música / filme:

¹¹⁴ “*all styles of music from all periods can accompany any story of any period. Film music should aim for what he calls an ‘additive originality’*”.

Ao contrário da música clássica, que é regularmente percebida como possuidora de um tipo de universalidade, as constantes novidades e mudanças de moda da música pop atribuem a ela uma espécie de obsolescência do idioma, que depende de certas especificidades históricas advindas de estilos individuais, performances e canções. Em virtude dessa particularidade, a música pop é especialmente eficiente em representar determinados períodos históricos¹¹⁵ (SMITH, 1998, p. 164-5).

Além de estabelecer de imediato o período histórico retratado, a música pop institui, por exemplo, o gosto cultural das personagens, criando, ainda, um importante senso de identidade cultural aos filmes. O público usa o gosto cultural das personagens para se identificar com elas, estabelecendo uma ligação imediata com o universo representado pela narrativa. “Selecionar as músicas certas para dar ao filme um apelo “atual” (que com o passar dos anos se transforma em magia nostálgica) tem se mostrado um sucesso (...). ‘É mais do que um caso de filme de hoje necessitando de música de hoje. A música pop contemporânea não conta apenas uma estória ou estabelece um sentimento; ela é a própria estória e sentimento’”¹¹⁶ (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 12).

Easy rider: Sem destino (*Easy rider*, 1969) não teria a mesma aura de contracultura se não fosse pela trilha sonora composta por canções de Jimmy Hendrix, The Byrds e Steppenwolf. Sem as canções do trio americano Bee Gees, *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday night fever*, 1977) não obteria o mesmo sucesso e nem a onda *disco* teria virado moda, talvez o filme nem mesmo tivesse sido produzido. *Trainspotting: Sem limites* (*Trainspotting*, 1996) não teria o mesmo impacto junto ao público jovem sem a música eletrônica e o *britpop* que fizeram a cabeça (e os ouvidos) da juventude na metade dos anos 1990:

Enquanto é verdade que os filmes são recheados de música pop em virtude de razões comerciais, também existem exemplos nos quais as canções pop são mais poderosas do que uma música incidental convencional, e eu acredito que esses exemplos são bem mais comuns do que a grande maioria da literatura sobre o assunto nos faz

¹¹⁵ “Unlike classical music, which is often regarded as having a kind of universality, the perpetually changing fads and fashions of popular music furnish a kind of built-in obsolescence to the idiom, which in turn imparts a certain historical specificity to individual styles, performers, and songs. Because of this specificity, popular music is an especially effective means of denoting particular time periods”.

¹¹⁶ “Picking exactly the right brand of contemporary music to give a film ‘now’ appeal (which will hopefully mature over the years into nostalgic magic) has proved a hit and miss affair in the years (...). ‘It is more than just a case of a film of today demanding the music of today. Contemporary music doesn’t merely tell a story or set a mood; it is the story. It is the mood’”.

acreditar. Algumas vezes, o uso de uma canção pop com associações extratextuais ao filme é essencial¹¹⁷ (STILWELL, 2002, p.44).

Outra questão muito citada e que pesa contra a música pop é que ela também não é composta para se adequar às imagens do filme. Ainda que uma canção tenha sido escrita originalmente para determinada produção, não existe uma preocupação formal para que ela seja utilizada de maneira sincronizada com as imagens. A relação de sincronismo ponto a ponto entre o que acontece visualmente e acusticamente não é levada, geralmente, em consideração no caso da música pop. Mesmo atribuindo um caráter rítmico às imagens, a música pop é utilizada no cinema mais comumente para desempenhar um papel dramático ou lírico, conforme as distinções propostas por Marcel Martin (2003, p. 121-2).

A música pop não é flexível e, de acordo com Russell Lack (1997, p. 284), as canções não são eficazes como interlúdios musicais, fazendo pouco ou nada para o avanço da narrativa e para nossa compreensão das personagens. K.J. Donnelly atribui essa “falha” da música pop à sua própria natureza rítmica e estrutural, que raramente se combina com a natureza das imagens, funcionando melhor em seqüências nas quais essa dinâmica não é necessária (caso dos *travellings* ou cenas com montagem acelerada). “Isso acontece em virtude do poderoso esquema rítmico e temporal da música pop, que, geralmente, sobrepõe-se às imagens quando utilizada de forma extradiegética em uma cena”¹¹⁸ (2001, p.2).

De acordo Michel Chion, a música pop no cinema só encontra sentido globalmente, levando-se em conta que estamos acostumados a uma paisagem sonora que supõe uma superposição aleatória de ritmos e de músicas. Tal fato permite ao público não estranhar a falta de sincronismo entre fragmentos muito ritmados de canções e imagens nos filmes¹¹⁹, problema que pode ser compensado, também, pela adoção de uma unidade

¹¹⁷ “While it is true that frequently films are filled with pop songs for commercial reasons, there are also examples where the pop song is more powerful than a conventional film underscore, and I would argue that these are more common than the bulk of film music literature would lead one to believe. Sometimes a popular song with extra-filmic associations is essential”.

¹¹⁸ “This is due to its own strong rhythmic and temporal schemes, which mean that it is often foregrounded when used as non-diegetic music in a sequence”.

¹¹⁹ Em virtude dessa dinâmica diferente entre os movimentos das imagens e da música pop, ainda que ambas sejam manifestações temporais narrativas baseadas na sucessão de eventos, optamos por não trabalhar com perspectivas que achamos que limitariam a compreensão do objetivo proposto. Ao invés de nos atermos ao estudo dos pontos de sincronização entre as canções e as imagens do filmes estudados, buscando a associação de cores, formas e texturas a timbres, alturas e harmonias, ou a comparação dos ritmos da música e das produções cinematográficas (trabalho exaustivo que nos levaria a resultados

estilística das músicas presente na trilha sonora, com canções da mesma época ou gênero musical:

Este procedimento, que poderia parecer o resultado de uma superposição grosseira, negligenciada e nada trabalhada de um ritmo musical e imagens em movimento, é totalmente deliberado. Cria-se, assim, um efeito de ligeira flutuação, de ligeira dispersão da atenção, já que os pontos de sincronização habituais entre o som e imagem, que normalmente são criados através da montagem e de princípios a partir de impressões rítmicas, aqui estão ausentes ou não estão operando¹²⁰ (CHION, 1997, p. 176).

Em relação às limitações de caráter musicológico, como a pobreza estrutural, harmônica e / ou melódica da música pop, os críticos ao seu uso no cinema afirmam que ela não possui nenhum valor estético e só interessa como fenômeno sociológico. Eles destacam, ainda, sua efemeridade e dependência em relação ao momento de lançamento. “A música pop é definida pelo momento. O que hoje tem grande relevância pode não ter nenhum em dez anos; pior, pode ser terrivelmente datada, causando distração ou trabalhando contra o sentimento desejado”¹²¹ (WRIGHT, 2003, p. 11).

No entanto, a música no cinema é utilizada, de forma geral, para comunicar uma série de sentimentos e emoções particulares para uma grande quantidade de pessoas que não possui, necessariamente, um conhecimento musicológico, mas compartilha uma cultura musical difundida pelos quatro cantos do mundo, o que impulsiona o seu caráter comercial. A maioria dos consumidores de música pop não está preocupada com a qualidade ou estrutura formal da mesma. O interesse desses ouvintes recai sobre fatores ideológicos, sociais e culturais na medida em que o “gosto musical” funciona como um importante posicionamento identitário ao demarcar quem somos e a qual grupo pertencemos.

A música pop é julgada e avaliada em consonância com práticas discursivas inseridas em uma cultura majoritária que a interpreta seguindo suas funções definidas social e

insatisfatórios), optamos por uma perspectiva que enfatizasse a narrativa fílmica e uma abordagem cultural da música pop.

¹²⁰ “*Este procedimiento, que podría parecer el resultado de una superposición grosera, negligente e nada trabajada, de ritmo musical e imágenes en movimiento, es totalmente deliberado. Crea un efecto de ligera flotación, de ligera dispersión de la atención, ya que los puntos de sincronización habituales entre sonido e imagen, que normalmente se intentan crear por medio del montaje y a partir de los que irradian en principio las impresiones rítmicas, aquí están ausentes o no son operativos*”.

¹²¹ “*Popular music by definition is of the moment. What has huge significance today can have little ten years hence; even worse, it can be painfully dated, potentially distracting from, or working against, the desired emotional effect*”.

psicologicamente (FRITH, 1996, p, 63). A música pop, portanto, não se enquadra no discurso da música artística organizada ao redor de uma noção particular de escolaridade musical no qual apenas as pessoas dotadas de talento ou treinamento certo podem experimentá-la e saborear do real significado da “grande” música (FRITH, 1996, p, 39).

Essa lógica segue o mesmo raciocínio desenvolvido pelos teóricos da Escola de Frankfurt, justificando uma série de preconceitos ainda enraizados na percepção da cultura contemporânea: a música incidental sinfônica e harmoniosa é apreendida como representante da “alta cultura”; enquanto isso, a música pop fica relegada à condição de objeto sem valor estético e destinado a um público mais afeito aos produtos vinculados à “baixa cultura”.

“A ênfase na melodia, a repetição harmônica e rítmica e a relativa brevidade das canções sugerem que elas são especialmente designadas para a memória restrita e as limitações cognitivas das platéias sem treinamento musical”¹²² (SMITH, 1998, p. 15). Mas essa característica, especialmente perceptível no caso da música pop, é uma das responsáveis por ela superar facilmente barreiras geográficas, ideológicas, políticas, sociais, de caráter lingüístico e, muitas vezes, resistir ao tempo exercendo uma função nostálgica no público.

Mas alguns desses preconceitos não têm fundamento algum. Os próprios filmes também são produtos culturais definidos pelo momento e sofrem as conseqüências do passar do tempo, podendo ser tão efêmeros quanto a própria música pop, o que desmistifica a tese de que a música incidental é um dos elementos que eleva os filmes à condição de objetos da “alta cultura”.

Independente da riqueza ou pobreza estrutural, rítmica, melódica ou harmônica, a música pop é extremamente eficaz em despertar emoções e sentimentos diversos no vasto público consumidor que engloba diferentes classes sociais, faixas etárias, raças, sexos ou nacionalidades. A música pop está presente maciçamente no dia-a-dia da sociedade contemporânea definindo sentimentos, estabelecendo sensações ao atuar no nosso corpo ou passando mensagens de cunho político, social e ideológico. Nada mais

¹²² “The emphasis on melody, the repetitiveness of harmonic and rhythmic patters, and the relative brevity of the pieces suggest that pop forms are especially well suited t the memory constraints and cognitive limitations of a musically untrained audience”.

natural, então, que ela seja um elemento essencial e cada vez mais presente na linguagem cinematográfica.

Sendo assim, de acordo com Simon Frith (1996, p. 107), os significados e efeitos da música não estão presentes apenas nas suas estruturas imperativas, mas também nas experiências culturais e sociais relacionadas a ela, bem como no posicionamento cultural ou social de quem a escuta. Graças a uma mudança geral no que é considerada atualmente a linguagem básica das emoções, principalmente em virtude da maior presença e importância da música pop na rotina diária, ela é tão capaz de expressar sentimentos quanto a música incidental e mais comumente aceita no cinema.

A partir dessas considerações, tentamos entender determinadas particularidades da música pop relevantes ao universo fílmico, levando em consideração normas que regem esse universo como um todo e procurando destacar similaridades e diferenças entre os distintos tipos de músicas presentes no cinema¹²³. Rick Altman (2001, p. 23-6) contrapõe, assim, algumas características essenciais que diferenciam dois modelos de música no cinema – pop e incidental - e que direcionam nossas análises: a fragmentação da música e suas diferentes formas de apreciação; os títulos e letras das canções pop; e o fato de as músicas pop serem mais facilmente difundidas e reconhecidas pelo grande público.

4.2.1 Música fragmentária e seus tipos de apreciação

A música incidental é, estruturalmente, mais maleável e suscetível a variações. A duração das notações musicais, variações, modulações, mudanças de instrumentação, registro e volume tornam esse tipo de música multifacetada e mais cadenciada, sendo mais adequada para o uso essencialmente fragmentário da música no cinema, “entrando” e “saindo” de cena quando necessária. De acordo com a pesquisadora Claudia Gorbmann (*apud* CHION, 1997, p. 124), o estilo musical suave e com motivos curtos das músicas incidentais é facilmente subordinado à narrativa fílmica e à duração das seqüências, daí a sua capacidade de ser utilizada em forma de temas e *leitmotiv*.

¹²³ Além das já citadas diferenças estruturais, as trilhas sonoras incidentais e as canções pop se baseiam em princípios diversos. Enquanto a primeira toma o *leitmotiv*, temas específicos para cada situação e/ou personagem, como principal técnica, as canções pop se apóiam, essencialmente, em questões como gênero musical e significado lingüístico das letras.

O fato da música incidental ser composta já moldada à edição das imagens também conta a seu favor e “sua forma e conteúdo são determinados exclusivamente pelas necessidades do filme”¹²⁴ (WRIGHT, 2003, p. 9). A estrutura que não se apóia em muitas repetições torna a sua audição mais difusa, encorajando uma audição mais atenta e silenciosa. A audição da música incidental é mais passiva, convidando o ouvinte a mentalizar a música e internalizar suas reações a ela, casando à perfeição com a idéia de que a música de cinema não é feita para ser ouvida. A ausência de letra também facilita para que ela passe despercebida, sem chamar tanto a atenção do espectador.

Já a música pop não possui essas características, sendo mais difícil de ser manipulada de acordo com as imagens. Sua estrutura, toda baseada na repetição melódica e da própria letra, também dificulta qualquer tipo de intervenção e a “quebra” da canção para se ajustar às imagens nem sempre é bem sucedida, razão destas serem, geralmente, adaptadas às canções e não o contrário, caso da música incidental. “Canções já gravadas são, a princípio, elementos pré-fabricados. Entram no processo de produção já concluído e as opções de manipulação são limitadas”¹²⁵ (WRIGHT, 2003, p. 9).

De acordo com essa visão, a música pop extradiegetica falharia em criar um sentido de unidade e integração audiovisual ao cinema. Daí certa irrelevância entre uma busca por pontos de sincronização rítmica entre a música e a imagem. Observa-se uma tendência, então, de que a sincronização entre a música pop e as imagens dos filmes ocorre em virtude do conteúdo lingüístico e emocional entre ambas, ou da estrutura rítmica da música e da cena como um todo.

A escuta da música em um filme é fragmentária porque demanda que ela seja separada em várias partes usadas isoladamente em determinadas seqüências. Por um lado, esse caráter fragmentário poderia pesar contra o uso da música pop nos filmes, já que são raras as ocasiões nas quais as canções são utilizadas integralmente. Mas, apesar desse fator, a música pop é beneficiada por duas razões. Em primeiro lugar, a audição de apenas alguns acordes ou o trecho de uma canção é suficiente para que nos remetamos a sua integralidade, em virtude dela ser construída, geralmente, em cima de um refrão, frase ou gancho de fácil memorização.

¹²⁴ “*its form and content determined exclusively by the needs of the production*”.

¹²⁵ “*Pre-recorded music is in principle a ‘prefabricated’ element. It enters the process already formed, and the options for manipulating it are limited*”.

Em segundo lugar, de acordo com Simon Frith (1996, p. 242-3), nos dias de hoje, nós escutamos música como um algo fragmentário e instável, graças, particularmente, ao processo de industrialização e urbanização e aos constantes avanços tecnológicos que modificam os modos de escuta (canções presentes em filmes, comerciais e programas de tevê; a escuta indiscriminada proporcionada pelas emissoras de rádio ou pelos aparelhos de CD ou MP3 *players*, por exemplo). Para Frith, a tecnologia libertou os ouvintes da completude da música:

Se a apreciação de uma canção do início ao fim hoje em dia é incomum, a exceção e não a regra, esta forma de escuta nos causa, claramente, um diferente efeito de continuidade musical. Ao mesmo tempo, em virtude de *todas* nossas experiências de tempo serem, atualmente, fragmentadas e multilineares, a música fragmentária é também uma música real¹²⁶; ela representa uma experiência compreendida através de momentos distintos¹²⁷ (FRITH, 1996, p. 243) (grifo do autor).

Isso acarreta em uma inovação no modo de se perceber a música no cinema. Os conceitos de música diegética e extradiegética são problematizados e é cada vez mais difícil de identificar com precisão como as canções estão presentes nos filmes. As canções pop são utilizadas de uma maneira que é sugerida ao público que ela está emanando de uma fonte presente na narrativa fílmica, ainda que tal afirmação não possa ser feita claramente. Corey K. Creekmur (2001, p. 401) cita o exemplo do filme *Procura-se Susan desesperadamente* (*Desperately seeking Susan*, 1985), no qual o cenário urbano do longa-metragem permite que todas as músicas presentes na trilha sonora possam ser percebidas como sendo diegéticas, ainda que nem todas sejam.

Uma outra forma de utilização da música que embaralha os modos de entendê-la como diegética ou extradiegética é o que o pesquisador Michel Chion (1997, p. 176-9) chama de “música on the air”, aquele tipo de canção que, inicialmente, emana de uma fonte visível na tela (um rádio, instrumento musical etc.) e que, graças a uma montagem paralela, costura uma série de outras cenas de maneira extradiegética. Apesar dessa tática também ser utilizada com a música incidental, ela é bastante comum às canções pop usadas em filmes do gênero *road movie* (*Easy rider*, 1969; *Thelma & Louise*, 1991;

¹²⁶ Frith usa o termo “música real” para esclarecer que os fragmentos de canções despertam sentimentos e sensações e baseiam-se nas mesmas características de uma música ouvida na íntegra.

¹²⁷ “If listening to a piece of music from beginning to end is these days unusual, the exception rather than the rule, this presumably has some effect on our sense of musical progression. At the same time, because all our experiences of time are now fragmented and multilinear, fragmented music is also realistic music; it represents experience grasped in moments”.

Priscilla: A rainha do deserto / The adventures of Priscilla: Queen of the desert, 1994)¹²⁸.

Outra característica que diferencia a música pop da incidental é sua forma de audição mais ativa. A construção das canções através de versos, refrões e pontes satisfazem uma expectativa prévia dos ouvintes ao instituir um ritmo reconhecível e estabelecer uma relação direta entre elas e o público. O próprio timbre vocal do artista pop que interpreta a música exerce papel fundamental nessa relação, sendo que o reconhecimento desse artista, muitas vezes, acontece pela voz e a forma como esta geralmente é usada, demandando certa atenção do ouvinte.

A participação do ouvinte na execução da música pop é fundamental. As melodias de fácil memorização, as letras cheias de refrões repetidos à exaustão, a curta duração e a cadência ritmada que reflete no próprio corpo do ouvinte fazem com que as canções pop peçam para ser “cantadas junto” e permaneçam na memória coletiva dos consumidores. Mesmo quando executada instrumentalmente, sem letras, refrões ou ritmo mais marcado, ainda assim, a música pop exerce essa influência mais física sobre o público.

Se a audição da música incidental pode ser considerada inconsciente, a música pop recobra a consciência do público para a música na tela, exercendo uma influência paradoxal no espectador na medida em que tenciona questões como a percepção coletiva e a percepção privada das canções. De forma geral, a música nos ajuda a entrar emocionalmente na narrativa.

Segundo Chion (1997, p. 45), ela exerce, assim, uma dupla função. Ela isola cada espectador ao estabelecer uma relação particular entre ele e o filme, afinal cada pessoa reagirá de uma forma àquela música que serve como acompanhamento, principalmente no caso da música pop que agrega outros valores diretamente relacionados à experiência de cada um; e, por outro lado, cristaliza coletivamente as reações do público, chamando a atenção para determinada situação ou personagem.

¹²⁸ A partir dessa idéia, podemos pensar a música pop como um elemento que embaralha a própria distinção entre produções que usam a música como foco da ação ou elemento climático, na medida em que os conceitos de música diegética e extradiegética são tencionados em ambos os filmes. Com o advento da música pop no cinema, não só os musicais ou produções que têm a música como tema criam um ambiente musical, mas os demais tipos de filme também se beneficiam com um contexto que possibilita o uso de canções pop sem uma justificativa aparente.

Essa dupla função é reflexo da própria relação que nós mantemos hoje com a música na nossa rotina. Por um lado, a experiência de ouvir música nos conecta com outras pessoas e nos dá acesso a um mundo coletivo. Simon Frith (2001, p. 27) afirma que “nós compramos um disco sabendo que nosso gosto é dividido – e medido pelas paradas de sucesso - e ouvimos uma estação de rádio cujo apelo é saber que o locutor pode nos fazer sentir como membros de uma ‘comunidade’”¹²⁹.

Ao mesmo tempo, os constantes avanços tecnológicos e a fragmentação do mercado da música pop tornam a experiência de audição cada vez mais individual. “(...) a industrialização da música, tanto como um processo tecnológico quanto econômico, descreve como ela passou a ser definida como uma experiência essencialmente individual, uma experiência que escolhemos para nós mesmos diante do mercado e como uma forma de autonomia cultural na vida diária”¹³⁰ (FRITH, 2001, p. 27).

Dessa forma, a música é extremamente eficiente ao evocar memórias particulares e privadas em cada ouvinte, no caso do cinema, em cada espectador, refletindo associações entre canções específicas, determinados refrões ou gêneros musicais e as lembranças individuais de cada um.

O modo como apreendemos a música no cinema não depende somente das formas convencionais de sua utilização ao longo do decorrer da história do cinema. Apesar de os usos habituais da música já estarem enraizados no imaginário do público de cinema, em virtude dos mais de 100 anos de tradição de experiência coletiva compartilhada, a reação do espectador a ela também é individualizada na medida em que nossas respostas variam de acordo com as idéias emocionais que cada canção exerce sobre nós. No caso da música pop, uma reação mais difícil de prever por causa de suas características mais suscetíveis a fatores externos:

O modo como um fragmento de uma música que acompanha uma cena nos influencia tem tanto ou mais a ver com nossas experiências mais amplas como ouvintes. Escutamos muito mais do que simplesmente música de cinema no nosso dia-a-dia, e estas experiências incorporam-se a cada nova experiência de escuta. Isso é particularmente correto quando escutamos canções conhecidas

¹²⁹ “we buy a record knowing that our taste is shared – and measured by the charts; we listen to a radio station whose appeal is that its deejay can make us feel members of a taste ‘community’”.

¹³⁰ “the industrialization of music, as both a technological and an economic process, describes how music came to be defined as an essentially individual experience, an experience that we choose for ourselves in the marketplace and as a matter of our cultural autonomy in everyday life”.

incorporadas à trilha sonora de um filme. Nossa noção de memória, baseada em um sentido comum, trata-se de uma espécie de sistema de recuperação que escolhe entre "imagens" sedimentadas e bem definidas do passado e as expõe a nossa atenção, mas isso é uma noção ingênua. A memória é muito mais sombria do que essa noção e cada lembrança está emoldurada e ligada a interesses do presente. Nosso processo de emolduração musical busca algum tipo de significado na música, uma espécie de narrativa "redentora" que nos conecta a experiências passadas, sobrepondo-se ao caráter estranho do passado. A música por si mesma carece de sentido e implicações. Sua força no cinema é derivada de seus poderosos efeitos de conotação, gerando significados secundários sem ter, necessariamente, conotações primárias. Uma canção que os espectadores consideram "triste" será considerada triste de variadas maneiras. A conotação de uma música é altamente ambiciosa, mas se vê intensificada pelo jogo de significações aparentemente inesgotável que marca a experiência de escutar música. É como se esquecêssemos que esquecemos aquilo que nos faz pensar na música em primeiro lugar.¹³¹ (LACK, 1997, p. 95).

Ainda que Lack (1997, p. 96) afirme que um filme já chegue até o espectador fechado e totalmente construído, limitando as possíveis interpretações sobre ele e apenas solicitando nossas respostas emocionais diante de certas situações, a interpretação de uma música pop em um filme não pode ser apreendida de maneira uniforme. A relação entre ela e uma seqüência não é única, conforme observa Chion (1997, p. 199): "Associar uma música a um filme conduz, em efeito, tanto a perda de certas possibilidades como a exploração de outras. Esta perda de possibilidades forma parte do ato artístico, da opção dramática"¹³². Selecionar uma canção pop para acompanhar uma cena é tão arriscado quanto optar por uma música incidental. O uso de ambas fecha algumas portas e abre outras.

¹³¹ "El modo en que nos influye un fragmento de música de ambientación tiene tanto o más que ver con nuestras experiencias más amplias como oyentes. Oímos mucho más que simplemente música de cine en nuestro día a día, y estas experiencias se incorporan a cada nueva experiencia de escucha. Esto es particularmente cierto cuando escuchamos temas populares incorporadas a la banda sonora de una película. Nuestra noción de memoria, basada en el sentido común, es que se trata de una especie de sistema de recuperación que escoge entre 'imágenes' sedimentadas y bien definidas del pasado y las expone a nuestra atención, pero esto es una ingenuidad. La memoria es mucho más opaca que todo eso y cada acto de rememoración está enmarcad y perfilado por los intereses del presente. Nuestro proceso de 'enmarcad' musical busca algún tipo de significado en la música, una especie de narrativa 'redentora' que nos conecta con experiencias pasadas, sobreponiéndose al carácter extraño del pasado. La música por sí misma carece de contenido, de implicaciones. Su fuerza en el cine deriva de sus poderosos efectos de connotación; genera cadenas de significados secundarios sin tener necesariamente ningún significado o connotación primarios. Una pieza musical que los espectadores consideran 'triste' será considerada triste en un centenar de formas diferentes. La connotación de la música es altamente ambiciosa, pero se ve redoblada por el juego de connotaciones aparentemente inagotable que marca la experiencia de escuchar música. Es como se olvidáramos que hemos olvidado lo primero en lo que nos hizo pensar la música".

¹³² "Asociar música a un filme conduce, en efecto, tanto a cerrar ciertas posibilidades como explotar otras. Esta pérdida de posibilidades forma parte del acto artístico, de la opción dramática".

4.2.2 Canções previamente conhecidas

De acordo com Russell Lack (1997, p. 292), a música é um dos recursos mais poderosos e ambíguos da narrativa cinematográfica. Por isso, o autor reforça certo cuidado na hora de selecionar uma canção para acompanhar determinada cena, principalmente se for uma música que já faça parte do repertório cultural do público consumidor de cinema.

Se uma canção pop escrita originalmente para um filme já traz em si uma carga cultural, em virtude do gênero musical e do artista que a interpreta, o que dirá uma canção que já vem sendo executada há anos e é referência no universo pop, agregando ao longa-metragem uma série de significados difíceis de serem obtidos de outra forma.

Daí a importância que os catálogos das gravadoras vêm adquirindo no universo cinematográfico, afinal a música pop tem mais de 50 anos, um repertório ilimitado de canções dos mais vários gêneros musicais e presença constante no cinema. “Por mais de meio século, o repertório de momentos pop memoráveis no cinema tem aumentado de uma forma que já superam os ilustrados pela música incidental mais tradicional”¹³³ (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 2).

É, justamente, em virtude desse vasto repertório que a música pop, de acordo com Ney Carrasco, deve ser utilizada com cautela, não atendendo somente a demandas comerciais, mas tendo sempre a narrativa fílmica como principal foco. Para Carrasco (2003, p. 106), a música original tem a seu favor “a condição de inédita e, conseqüentemente, sua associação ao elemento dramático ou narrativo está despida de significações preestabelecidas”. Mas o pesquisador não descarta a utilização de canções de domínio público, apenas atenta para o fato de que a seleção das músicas deve ser criteriosa, uma vez que seu uso implica uma associação imediata entre elas e a ação representada:

A utilização de música não-original em qualquer contexto dramático-musical ou audiovisual é algo que exige certa atenção. Quando inserida nesse novo contexto, a música traz toda uma carga significativa exterior. Quanto mais conhecida do público, maior será sua interferência. É por isso que sua escolha deve ser bem planejada, de modo a atender às necessidades específicas de cada caso. A interferência da música não-original poderá, assim, ser canalizada de

¹³³ “For nearly half a century, the repertoire of memorable pop moments in film has been mushrooming, until they can be fairly said to outnumber the more traditional canon of musical epiphanies on screen”.

modo a contribuir para a composição dramático-musical ou audiovisual (CARRASCO, 2003, p. 129).

Mesmo com o uso cuidadoso proposto por Ney Carrasco, Michel Chion (1997, p. 288) procura desmistificar tais restrições à presença de canções pop conhecidas, afirmando que, mesmo fazendo parte da narrativa fílmica, não percebemos a música como um recurso exclusivo do universo do filme, mas como um elemento que sobrevive muito bem fora desse contexto.

De acordo com Chion, da mesma forma que uma música conhecida traz novos valores a um filme, ela também pode estar totalmente vinculada a ele, caso uma pessoa venha conhecê-la através desse filme em particular. A simplicidade estrutural da canção pop (composta basicamente de pontes e refrões e com uma importante carga lírica em virtude de seu conteúdo lingüístico) é facilmente gravada na memória e associa-se para sempre com um momento determinado da existência, para logo em seguida encerrar em si mesma esse destino.

No caso dos filmes, a música é associada à determinada ação, situação ou personagem e, se for conhecida, agrega ao filme seu significado “original”, qual o momento ou situação de nossas vidas que está relacionado a elas. Ela agrega uma série de sentimentos e associações prévias desenvolvidas ao longo de anos de execução radiofônica, por exemplo. “O gancho emocional em potencial dessas associações já estabelecidas é considerável e bem maior do que qualquer música incidental original poderia exercer. A canção certa no lugar certo pode ser uma estratégia poderosa, possibilitando que o filme se aproveite de um trabalho já feito pela canção”¹³⁴ (WRIGHT, 2003, p. 12).

Ao invés de ser prejudicial à narrativa, como apontam alguns pesquisadores, essa carga cultural prévia pode trabalhar a favor do filme, rompendo, inclusive, com a falsa idéia de hierarquia das imagens sobre a música, promovendo uma equivalência entre as duas instâncias.

Ao contrário de uma relação nociva na qual a carga cultural da música prejudica a narrativa, as canções pop de maneira alguma negam a unidade da obra cinematográfica

¹³⁴ “*The potential emotional punch of those established associations is considerable, and arguably greater than a virgin score could hope to elicit. The right song in the right place can be an extremely powerful device, which enables a film to effectively build on the work that the song has already done*”.

ao incorporar significados extratextuais. A vinculação de música pop preexistente a uma cena implica uma série de combinações infinitas e uma múltipla troca, não só o filme incorpora os significados contidos na canção, como esta adquire novos contornos presentes no filme:

Fora do contexto mágico do cinema, essa música deve ser reconhecida como uma coisa completamente distinta, suscetível, certamente - por associação, reflexo condicionado e capacidade de despertar memórias -, de evocar o filme à pessoa que a descobriu através deste, mas que se converte, ao mesmo tempo, em algo novo e indefinitivamente disponível. A música é uma atriz, nem mais nem menos. Um ator, salvo raras exceções, não está definitivamente ligado a um único filme¹³⁵ (CHION, 1997, p. 251).

Mas, caso o uso do recurso seja bem sucedido, é difícil imaginar uma outra associação para determinada música que não àquela presente no filme. O contexto musical perde espaço para a associação estabelecida pelo cinema, conforme exemplifica Russell Lack:

Enquanto a música contribui para nossa "leitura" da narrativa de um filme, o uso cada vez maior de músicas pré-gravadas ao longo dos últimos 30 anos, sejam clássicas ou pop, ameaça distorcer nosso sentido do contexto musical no cinema. [O diretor americano] Quentin Tarantino afirma que algumas canções pop foram utilizadas com tanto êxito pelo cinema que, em certo sentido, alguns filmes impedem qualquer outra associação e se "apropriam" da canção. A julgar pelo sucesso de venda de álbuns de trilha sonora de longas-metragens como *Cães de aluguel* e *Pulp fiction*, é provável que ele tenha razão. As cenas desses filmes se tornaram tão conhecidas que, muitas vezes, são vistas e ouvidas como "referências" que representam toda a produção¹³⁶ (1997, p. 97).

Para os pesquisadores Jonathan Romney e Adrian Wotton (1995, p. 2-5), cada espectador vai ao cinema com uma bagagem própria e, conseqüentemente, o uso da música pop no cinema não significa nada sem antes ser filtrada pelo conhecimento prévio do público dos códigos culturais não só do próprio universo cinematográfico,

¹³⁵ “Fuera de este contexto mágico, esa música debe ser reconocida como una cosa completamente distinta, susceptible, ciertamente – por asociación, reflejo condicionado y capacidad de despertar recuerdos -, de evocar el filme a la persona que la haya descubierto con éste pero que se convierte al mismo tiempo en algo nuevo e indefinidamente disponible. La música es una actriz, ni más ni menos. Un actor, salvo excepciones, no está definitivamente ligado a un solo filme”.

¹³⁶ “Mientras que la música contribuye nuestra ‘lectura’ de la narrativa de una película, el uso cada vez mayor de músicas pregrabadas a lo largo de los últimos treinta años, ya sean clásicas o pop, amenaza con abrumar nuestro sentido del contexto musical. Quentin Tarantino asegura que algunas canciones pop han sido utilizadas con tanto éxito en el cine que en cierto sentido, la película emborrona cualquier otra asociación y se ‘apropia’ de la canción. A juzgar por el éxito de ventas de bandas sonoras como las de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*, es probable que tenga toda la razón. Los fragmentos de estas películas han acabado sendo tan conocidos que a menudo se oyen y ven como ‘referencias’ que atesoran el resto de la película”.

mas da cultura pop em geral. Daí a importância de como esses filmes e músicas são embalados e para que tipo de público são endereçados:

O que é mais marcante é como a maioria dos filmes que usa música pop atualmente apela para específicas áreas de conhecimento – para o apego do espectador a gêneros cinematográficos e musicais distintos – como se cada filme fosse endereçado exclusivamente para os *habitués* de uma prateleira em particular de uma loja de departamento cuja clientela é cada vez mais fragmentada. (...) Atualmente, a fragmentação do mercado pop é refletida na forma como cada filme ou gênero evoca não uma audiência universal, mas uma série de “micro comunidades”, cada uma possuindo, ou querendo possuir, sua própria cultura particular.¹³⁷ (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 5).

É bastante comum vermos alguns gêneros cinematográficos associados a gêneros musicais. Assim como os gêneros cinematográficos, os gêneros musicais refletem o papel dos rótulos na organização da cultura popular de forma geral.

Essa organização é refletida, segundo Simon Frith (1996), desde o processo de vendas, passando pelo modo e o processo de tocar a música, até o processo auditivo, refletindo a importância que convenções mercadológicas, conhecimento musical, atitudes ideológicas e a própria apreensão pelos ouvintes é significativa na maneira como definimos a música: “(...) os gêneros da música pop são construídos – e devem ser entendidos – *dentro* de um processo comercial e cultural”¹³⁸ (FRITH, 1996, p. 88-9) (grifo do autor).

Ainda de acordo com Frith (1996, p. 91-4), a partir da concepção de gênero proposta por Franco Fabbri, os gêneros musicais são entendidos a partir de uma série de regras definidas e socialmente aceitas. As regras técnicas e formais estabelecem as convenções no modo de tocar – que instrumentos devem ser usados e como devem soar, as regras rítmicas e melódicas da música e a relação entre os vários elementos que a compõem (letra, voz etc.).

As regras semióticas são responsáveis pelas estratégias de produção de sentido e pelo modo como a música é entendida como “autêntica” ou “cooptada”, assim como pelas

¹³⁷ “What is remarkable, though, is how most of the films now using pop songs appeal to specific areas of knowledge, to the viewer’s adherence to distinct genres of music or film – as if each film exclusively addressed *habitués* of one particular rack in a megastore house clientele is fragmented as never before. (...) Now, however, the fragmentation of the pop market is reflected in the way that individual films or genres invoke not a universal audience, but a series of “micro-communities”, each other possessing, or aspiring to possess, its own cultural consensus”.

¹³⁸ “popular music genres are constructed – and must be understood – within a commercial/cultural process”

diferenças de disposição entre os modos de enunciação, as temáticas e as letras de um gênero para outro. As regras de comportamento referem-se aos aspectos gestuais, tanto dos músicos, dentro ou fora dos palcos, como da audiência e o modo como ela se porta diante de determinado estilo musical.

A imagem social de um músico e como este se comporta diante de alguns posicionamentos sociais, políticos e econômicos refletem as regras sociais e ideológicas. Por fim, as regras comerciais e jurídicas atribuem os significados de produção de um gênero musical a partir da relação entre os músicos e as gravadoras, por exemplo.

De maneira resumida, os gêneros musicais são determinados por “traços estilísticos presentes na obra musical” e “outros atributos estilísticos, não essencialmente musicais”, como estilos visuais associados a alguns gêneros específicos: “Os aspectos estilísticos musicais e visuais combinam-se, produzindo efeitos ideológicos específicos, isto é, um conjunto de associações que situa o gênero dentro de um grupo mais amplo de constituintes musicais” (SHUKER, 1999, p. 143).

A importância dos gêneros musicais para o entendimento da música pop deve ser avaliada a partir da afirmação de Frith: “Ao examinarmos como os elementos da música pop funcionam (o som, a letra, a voz, a batida), nós sempre devemos considerar sua configuração em um gênero: os prazeres da música pop só podem ser entendidos como os prazeres de um gênero; e os prazeres de um gênero só podem ser entendidos como estruturas sociais”¹³⁹ (1996, p. 90).

A partir dessas convenções, tanto dos gêneros cinematográficos quanto dos musicais, filmes de ação ou suspense, dramas ou filmes alternativos começam a utilizar a música pop como um elemento que agrega uma dimensão extra às produções. Filmes de ação, aventura e terror geralmente optam por artistas pop e bandas de rock e subgêneros com uma sonoridade mais pesada (*heavy metal, hardcore, punk rock*, música eletrônica etc.). O ritmo estabelecido e pelas guitarras e pelas batidas da bateria atua diretamente no ritmo do próprio filme, além de reforçar o espetáculo das cenas de ação.

¹³⁹ “*In examining how the elements of popular music work (the sound, the lyric, the voice, the beat) we always have to take account of their genre coding: popular musical pleasures can only be understood as genre pleasures; and genre pleasures can only be understood as socially structured*”.

Produções com temática racial trazem como trilha sonora músicas de rap, hip-hop, funk, criando um vínculo imediato com caráter étnico e politizado desses gêneros que, geralmente, apelam para letras e uma paisagem sonora que denunciam uma série de injustiças sociais. Os romances e comédias românticas apostam em nomes alternativos do pop e rock ou mais reconhecidos pelo grande público, estabelecendo uma relação entre a entonação vocal, as melodias e letras das canções, enquanto o cinema independente prefere arriscar nomes mais desconhecidos e do cenário pop alternativo.

Essas relações partem dos próprios cenários projetados pelas músicas - cenários urbanos, contemporâneos, populares, sofisticados, politizados, alienantes etc. presentes de diferentes formas na música pop como um todo e em determinados gêneros musicais de maneira específica. A significação entre gêneros musicais e cinematográficos já está bem estabelecida e “a facilidade com que nos adaptamos a deusas musicais nunca antes ouvidas imediatamente nos localiza no mundo dos faroestes, suspenses, épicos ou filmes de ficção científica, testemunhando a força associativa que existe entre música e gênero cinematográfico”¹⁴⁰ (INGLIS, 2003a, p. 6).

Essa estratégia tem como função principal criar um elo com um determinado público que, se não se interessar pela estória ou temática do filme, irá se interessar pelo menos pela trilha sonora. As décadas de 1990 e 2000 vivem assim um grande paradoxo. Enquanto alguns produtores continuam a tratar a música pop como uma ferramenta para atrair o público ou como forma de *merchandising*, um grupo seletivo de diretores trabalha com ela de uma maneira original e legítima o seu uso como uma tática válida. Dessa forma:

(...) a música pop transforma-se em um elemento central entre as opções da estética cinematográfica muito mais do que pura e simplesmente um objeto de promoção dos filmes. Então, a estratégia estética dominante nos anos 1990 era integrar a música pop aos filmes dramáticos tanto como elemento de divulgação e / ou como um componente funcional do mundo fílmico e / ou como forma de atração¹⁴¹ (DONNELLY, 2001, p. 154).

¹⁴⁰ “the ease with which we adapt to previously unheard musical cues to immediately locate ourselves within the world of the western, the thriller, the epic or the science fiction fantasy testifies to the strength of associations that exist between music and genre”.

¹⁴¹ “Pop songs had become a central constituent of cinema’s aesthetic options rather than purely and simply promotional objects for films. So, the dominant aesthetic strategy in the 1990s was one of integrating pop songs with dramatic films both in the capacity of a publicity device and/or a functioning component of the film world and/or as an attraction in its own right”.

Dessa forma, se um terror recorre a uma banda de punk como Ramones, um longa-metragem protagonizado pelo astro de ação Vin Diesel faz uso de nomes do rock e da música eletrônica, como a banda Queens of The Stone Age e do DJ Moby, respectivamente. Se um filme com temática social do cineasta Spike Lee usa uma música de protesto como “Fight the power”, de uma banda engajada de rap como o Public Enemy, uma produção de época sobre os conflitos entre americanos e irlandeses na Nova York do século 19 recorre ao som politizado da banda pop irlandesa U2. Enquanto uma comédia romântica estrelada pela dupla Julia Roberts e Hugh Grant traz como trilha sonora músicas pop da *boyband* Boyzone e da cantora *pop-country* Shania Twain, um drama voltado para o público jovem aposta as fichas em um álbum repleto de nomes do rock e do pop mais alternativos ou artistas do passado – bandas como The Shins, Coldplay ou a dupla Simon & Garfunkel¹⁴².

Esses exemplos só reforçam o fato de que uma canção, ainda que composta originalmente para o longa-metragem, funciona diferentemente de uma música incidental e traz algumas similaridades com o uso de uma música preexistente, desconstruindo alguns preconceitos acerca da presença de canções conhecidas na narrativa fílmica.

4.2.3 Títulos e letras das canções pop

As músicas incidentais alcançam uma combinação audiovisual através da junção da emoção contida em algumas texturas musicais e o conteúdo específico de algumas seqüências. O sincronismo entre imagem e som é essencial para o entendimento de como a música é utilizada no filme e seus significados são mais dependentes das imagens e situações ilustradas.

Em relação à música pop, os significados das canções estão diretamente relacionados a seus gêneros musicais, intérpretes e, principalmente, conteúdo lingüístico, isto é, títulos e letras. “Títulos e letras dominam tão fortemente a avaliação do público em relação ao conteúdo emotivo e / ou narrativo que, raramente, uma canção pop possui um significado separado de seu teor lingüístico”¹⁴³ (ALTMAN, 2001, p. 24). Simon Frith

¹⁴² Filmes citados respectivamente: *Cemitério maldito* (*Pet cemetery*, 1989); *Triplo X* (*XXX*, 2002); *Faça a coisa certa* (*Do the right thing*, 1989); *Gangues de Nova York* (*Gangs of New York*, 2002); *Um lugar chamado Notting Hill* (*Notting Hill*, 1999); *Hora de voltar* (*Garden state*, 2004).

¹⁴³ “Titles and lyrics so dominate public evaluation of a popular song’s emotive or narrative content that a song rarely signifies separately from its linguistic content”.

(196, p. 159) concorda ao afirmar que as letras são importantes porque é através delas que as pessoas escutam e avaliam as canções.

Nos filmes, os títulos e letras das canções funcionam como comentadores da ação, uma espécie de coro grego, ora de forma irônica, ora melancólica, capturando a emoção particular de cenas específicas e contribuindo para uma identidade coletiva do filme, tornando-se uma parte fundamental da significação fílmica. Não só o conteúdo das músicas é utilizado como fonte de alusão humorística ou melancólica, mas as próprias referências extramusicais que as canções trazem sobre a cultura pop também contribuem para o significado do filme.

Jeff Smith considera, inclusive, que essa tendência de “a música pop ser utilizada como forma de comentário irônico pode ser vista como uma configuração particular da cultura pós-moderna, no qual um modo bastante consciente do significado textual endereçado é situado em uma rede maior de referências intertextuais”¹⁴⁴ (2001, p. 407-8):

(...) ao fazer referência a certos títulos, letras ou artistas pop, os diretores criam uma espécie de sistema de comunicação musical duplo que acrescenta e realça um largo padrão de alusões à literatura, arte, cultura pop e cinema. Assim como esse amplo sistema, os padrões de alusões musicais podem se imbricar com maiores configurações textuais das personagens, tema do filme ou expressões autorais¹⁴⁵ (SMITH, 1998, p. 184-5).

Ainda de acordo com Smith (2001, p. 418), contudo, esse tipo de uso da música pop deve ser cauteloso. Se a canção não for conhecida do público, a função estabelecida de comentário falha e a presença da canção ilustrando determinada cena perde o sentido.

A favor da música pop está a capacidade de o público reconhecê-la apenas através do título e do refrão, não sendo necessário o entendimento de toda a letra da música, tarefa muitas vezes impossível, já que, a depender do gênero musical, a compreensão da letra da música é irrelevante. Jeff Smith explica:

(...) se uma canção já é bastante conhecida do público, então o conhecimento de sua letra torna-se mais uma questão de reconhecimento

¹⁴⁴ “the use of songs as ironic commentary may be viewed as a particular configuration of postmodern culture, where a very self-conscious mode of textual address is situated within a larger network of intertextual reference”.

¹⁴⁵ “by alluding to particular titles, lyrics, or performers, filmmakers created a kind of two-tiered system of musical communication that augmented and enhanced a larger pattern of allusions to literature, art, popular culture, and cinema. Like this larger system, the patterns of musical allusions could be interwoven with the text’s larger configurations of character, theme, and authorial expression”.

do que cognição. Ao invés de decifrar a letra da música, a audiência simplesmente aplica o conhecimento prévio sobre ela - título ou refrão - para o contexto dramático específico que é retratado no filme. Assim, o público não precisa ter um total entendimento da letra da canção, mas simplesmente o mínimo de informação oferecida pelo título da canção¹⁴⁶ (2001, p. 418).

É importante ressaltarmos que, de acordo com Simon Frith, o entendimento de uma canção pop não pode se dar através apenas da compreensão da sua letra de forma isolada. Segundo o autor, o mais relevante é como a música pop estabelece uma comunicação e articula um sentimento.

A letra de uma canção diz tanto sobre quem a interpreta como sobre a audiência a qual é endereçada, sendo um aspecto importante da convenção de um gênero musical e funcionando mais de forma contextualizada do que de forma isolada. A letra de uma canção deve ser compreendida a partir do universo das letras de canções, não de forma única e fechada em si mesma:

Assim que entendemos que a análise da letra de uma canção não é apenas a análise de suas palavras, mas de palavras performatizadas, várias novas possibilidades analíticas se abrirão. As letras das canções são formas de retórica ou oratória, então temos que tratá-las como uma relação persuasiva estabelecida entre o cantor e o ouvinte. A partir dessa perspectiva, uma canção não existe para comunicar o significado de palavras, ao contrário, as palavras existem para comunicar o significado da canção¹⁴⁷ (FRITH, 1996, p. 166).

Outra possibilidade que, de acordo com Jeff Smith (1998, p. 166), pode tornar inadequado o uso de canções pop nos filmes é a capacidade destas, em virtude de suas letras e títulos, não apenas distrair a atenção do público da narrativa fílmica, mas criar associações diferentes daquelas intencionadas pelos produtores e cineastas.

As músicas pop são influenciadas por vários aspectos – culturais, econômicos, sociais etc. – e não é nada difícil que o entendimento que o amplo público tenha delas seja diverso daquele pretendido inicialmente pelos realizadores do filme. A solução, muitas

¹⁴⁶ “if the song is already well-know, then the matter of song lyrics becomes more a question of recognition than cognition. Instead of deciphering lyrics, viewers simply apply what they already know – a title or chorus – to the specific dramatic context that is depicted in the film. Thus one need not have a thorough understanding of the song’s lyrics, but simply the minimal information supplied by the song’s title”.

¹⁴⁷ “Once we grasp that the issue in lyrical analysis is not words, but words in performance, then various new analytical possibilities open up. Lyrics, that is, are a form of rethoric or oratory; we have to treat them in terms of the persuasive relationship set up between singer and listener. From this perspective, a song doesn’t exist to convey the meaning of the words; rather, the words exist to convey the meaning of the song”.

vezes, é apelar para o entendimento que o senso comum tem daquela canção, buscando uma associação mais coletiva dos significados musicais.

Mesmo como essa restrição, a possibilidade de comentário que as canções pop agregam ao cinema gera uma prática hoje comum: filmes que têm o mesmo título de uma canção. Entre alguns exemplos estão *Conta comigo (Standy by me, 1986)*, *Veludo azul (Blue velvet, 1986)*, *Uma linda mulher (Pretty woman, 1990)*, *Quando um homem ama uma mulher (When a man loves a woman, 1994)*, *Um dia especial (One fine day, 1996)*, e tantos outros:

Para todos esses filmes, o já familiar título das canções funciona como primeiro atrativo para as platéias, prometendo a elas a chance de escutar mais uma vez essas canções favoritas do passado, mesmo que, talvez, em uma nova versão interpretada por uma revelação pop. Em muitos casos, essas canções conhecidas resumem a trama ou apresentam o "conceito" do filme: a narrativa meramente reitera a já bastante conhecida mensagem da canção¹⁴⁸ (CREEKMUR, 2001, p. 382).

Para Jeff Smith (2001, p. 413), o uso do nome de uma canção conhecida como título de um filme traz vantagens diretas à sua campanha publicitária. O título da canção estabelece uma ligação com o público familiarizado com a canção e atribui de imediato certo ar de nostalgia juntamente com os fãs da música.

O fato de a música pop estar cada vez mais presente na rotina diária das pessoas só facilita essa estratégia, na medida em que os próprios produtores e cineastas também são ouvintes e conhecedores dos significados contidos nos títulos e letras das canções. “Como qualquer outra pessoa, os cineastas frequentemente se lembram de determinados momentos e lugares fazendo associações com canções pop contemporâneas, sempre admitindo a influência que elas exercem no seu trabalho”¹⁴⁹ (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 12).

A relação da música e letra de uma canção funciona da mesma forma que a associação entre a própria música e imagem, só possuindo sentido durante o período de tempo no

¹⁴⁸ “For all these movies, the already familiar title provides the first draw for the audience, promising at the very least the chance to hear an old favorite once more, though perhaps in a new version by an up-and-coming performer. In many cases, the familiar song even summarizes the plot or announces the “high concept” of the film: the narrative merely reiterates the well-know message of the song”.

¹⁴⁹ “Like everyone else, film directors frequently remember times and places by their associations with contemporary pop songs, and freely admit to the influence this has upon their work”.

qual estão vinculadas uma a outra. De qualquer outra forma, esse sentido opera globalmente, sem que haja uma semelhança ou afinidade sincrônica explícita.

É esse arcabouço de informações que nos direciona para as questões que devem estar presentes e problematizadas nos exercícios analíticos a seguir: a influência das letras e títulos e a audição ativa da música pop que chama a atenção mais para a canção do que para a narrativa; a controvérsia acerca do uso de canções preexistentes ou compostas originalmente para os longas-metragens; e a limitação da utilização da música pop como elemento fragmentário que dá suporte à unidade rítmica do filme.

Ressaltamos a importação de uma análise textual e extratextual para um maior entendimento das funções narrativas da música pop e uma contextualização dos aspectos culturais, econômicos, estéticos e sociais que definem os modos de produção e endereçamento do nosso *corpus*, possibilitando uma compreensão mais rica do uso do recurso fílmico “música pop” no cinema contemporâneo.

5 A POÉTICA DA MÚSICA POP NO CINEMA: CASOS EXEMPLARES

5.1 PULP FICTION: TEMPO DE VIOLÊNCIA

Pulp fiction: Tempo de violência (*Pulp fiction*, EUA, 1994) é considerado um marco do cinema da década de 1990 ao apostar em uma narrativa estilosa e episódica e aprimorar um modo de narrar que influenciaria uma leva de filmes posteriores, abrindo caminho para um cinema violento, com diálogos afinados e referências à cultura pop.

Pulp fiction: Tempo de violência representou uma espécie de troca de guarda no portal do cinema americano jovem. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg e George Lucas, que saíram das escolas de cinema para liderar a renovação de Hollywood na década de 1970, já eram senhores respeitáveis, realizando filmes igualmente comportados, quando o ex-atendente de videolocadora Quentin Tarantino surgiu no cenário pop com *Cães de Aluguel* (1992) para lembrar-lhes que a criatividade continuava a ser mais importante do que dinheiro e prestígio (RIZZO, 1999, p. 54).

Realizado com um orçamento reduzido para os padrões da indústria cinematográfica americana (8 milhões de dólares) e produzido por uma companhia independente (a Jersey Films), *Pulp fiction* foi um dos filmes que ajudou a consolidar a distribuidora Miramax Films - tendo rendido mais de 200 milhões de dólares ao redor do mundo. Além de ter dado visibilidade e respaldo a Miramax, estabeleceu ainda o cinema independente americano como um dos mais prolíficos em idéias criativas, jovens realizadores e inovações narrativas.

Segundo longa-metragem de Quentin Tarantino, realizado após o bem recebido *Cães de aluguel* (*Reservoir dogs*, 1992), o filme segue a mesma linha da estréia do diretor: é apoiado em uma violência extrema e representada de maneira bastante peculiar, de forma a não despertar nenhum julgamento sobre ela no espectador. Essa “naturalização” da violência é embalada e permeada de referências à cultura pop, diálogos banais e protagonizado por personagens sempre às voltas com roubos, assaltos, seqüestros, tráfico de drogas e outras situações do mundo do crime. Uma nova roupagem mais pop, isto é, cheia de referências e elementos fílmicos expressivos, dada a um gênero tradicional, os filmes de gângsteres, também se configura como uma das estratégias de *Pulp fiction*.

Bastante premiado¹⁵⁰, *Pulp fiction* apresenta uma narrativa entrecortada, episódica e dividida em três partes ("Vincent Vega & a esposa de Marsellus Wallace"; "O Relógio de Ouro"; e "A Situação Bonnie"), no qual os princípios de causa e efeito seguem preceitos temporais particulares. Ao contrário da maioria dos longas-metragens narrativos, o filme não se apóia em uma trama única que precisa ser solucionada, mas traz várias linhas de enredo e micro-narrativas que se cruzam, sendo que cada "episódio" funciona isoladamente, mesmo que esteja ligado, direta ou indiretamente, a situações representadas nas outras partes.

"Vincent Vega & a esposa de Marsellus Wallace" mostra o desenrolar de um encontro entre o assassino profissional Vincent Vega (John Travolta) e a esposa de seu chefe, Mia (Uma Thurman). "O Relógio de Ouro" retrata a estória de Butch (Bruce Willis), boxeador que se mete em apuros ao vencer uma luta combinada. Por fim, "A Situação Bonnie" apresenta a trajetória de uma "missão" de Vincent e Jules (Samuel L. Jackson) que mistura uma cobrança que termina em matança, um banco de carro sujo de sangue e o assalto a uma lanchonete.

O foco da ação recai sobre os diálogos, sempre em primeiro plano e funcionando de forma a desdramatizar a violência do filme, ainda que esta esteja sempre presente e represente o cerne do desenlace dos conflitos dramáticos de *Pulp fiction*. Outro importante elemento são as citações constantes que permeiam toda a narrativa através de referências a seriados de televisão, ao universo cinematográfico e à literatura *pulp*¹⁵¹ que dá nome ao longa-metragem.

Essas citações funcionam como comentário irônico e desviam o foco da ação. Os diálogos quebram o horizonte de expectativas do espectador, que não espera ver discussões banais em situações-limite de extrema violência: citação de trechos da Bíblia, conversas sobre hambúrgueres, *milk-shakes*, *piercings*, silêncios constrangedores, intervenções divinas e massagens nos pés. "É provável que nunca antes um repertório tão vasto de cultura inútil tenha se prestado à construção de um filme de narrativa complexa e sofisticada, em que não se sabe direito qual é o tempo

¹⁵⁰ Entre outros, o filme recebeu prêmios e indicações em várias categorias do Oscar, Globo de Ouro, BAFTA, *Independent Spirit Awards*, César, *MTV Movie Awards* e ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1994.

¹⁵¹ "Revista ou livro sensacionalista, que é geralmente publicado e impresso em material de segunda classe", conforme explica a abertura do filme. Os temas e gêneros desse tipo de literatura variam desde tramas cômicas, policiais e até de ficção científica.

presente e em que meia dúzia de histórias se entrelaça de modo insólito e surpreendente” (RIZZO, 1999, p. 55).

Tarantino demonstra toda sua “memória cinematográfica” de quem já foi assistente de locadora e consumiu todo tipo de filme. Ele evita seguir modelos narrativos clássicos e realiza um trabalho cheio de intertextualidades, criando um elo com um espectador que se delicia a cada nova referência, um público especializado que está sempre em busca de filmes que se configurem mais como exercícios estilísticos do que como narrativas convencionais.

Para se desfrutar *Pulp fiction* há que se ter certa fraqueza pela cultura pop, constante objeto de paródia desse filme, porém sem se limitar a ridicularizar suas fontes de inspiração. Tarantino deve ter visto um incontável número de filmes antes de se tornar diretor. Sua mente deve se parecer com o restaurante onde Vincent leva Mia: as mesas são réplicas de automóveis da década de 1950, os garçons e garçonetes são duplês de ícones pop (Marilyn Monroe, James Dean, Mamie van Doren e Buddy Holly). Vincent e Mia participam de um concurso de *twist* e a forma como um barrigudo e maduro John Travolta dança é uma brilhante homenagem a seus primeiros filmes e a *Os embalos de sábado à noite* (1977)¹⁵² (MÜLLER, 2002, p. 237).

Trilha sonora *pulp* e gosto musical - A própria trilha sonora pop reforça essa característica - de *Pulp fiction* especificamente e do cinema de Tarantino de forma geral -, funcionando mais para reforçar o apego da produção à cultura pop do que estando a serviço da ação e contribuindo para o desenvolvimento da narrativa fílmica.

A estratégia é criar uma espécie de anticlímax ao utilizar a música como forma de desdramatização, naturalização e estetização da violência, fazendo-se presente mais como elemento de contextualização do que interferindo diretamente na ação (e seu uso quase totalmente diegético confirma essa idéia). A trilha sonora se apóia no uso de músicas que não são, geralmente, associadas ao tipo de narrativa empregada no filme, mas que se caracterizam por ser quase uma “assinatura artística” do diretor (gêneros musicais datados e artistas esquecidos pelo público): “Tarantino adotou um caminho alternativo para o uso da música nos seus filmes, escolhendo a utilização de um

¹⁵² “Para disfrutar de *Pulp Fiction* hay que sentir cierta debilidad por la cultura pop, constante objeto de parodia de esta cinta, aunque no se limita a ridiculizar las fuentes de su inspiración. Tarantino debió de haber visto incontables películas antes de dirigir. El interior de su cabeza debe de parecerse al restaurante al que Vincent lleva a Mia: las mesas son cabriolés de la década de 1950, los camareros y camareras son dobles de los iconos pop: Marilyn Monroe, James Dean, Marie van Doren y Buddy Holly. Vincent y Mia participan en un concurso de *twist*. La forma en que el fofo y maduro John Travolta baila es un brillante homenaje a sus primeras películas y a *Fiebre de sábado noche* (1977)”.

repertório musical relativamente desconhecido ao invés de um compositor ou canções bastante conhecidas”¹⁵³ (REAY, 2004, p. 108).

Ao invés de recorrer a uma música incidental mais tradicional, ou a canções características do *Tip Pan Alley* comuns aos filmes de gângsteres e narrativas *noir*, a trilha sonora de *Pulp fiction* evita fazer uso de gêneros musicais facilmente associados a determinados gêneros cinematográficos - sonoridades pesadas para produções de ação, aventura ou terror e baladas para comédias ou romances, por exemplo.

Tarantino revira seu catálogo pessoal de discos antigos e escolhe uma série de músicas nada óbvias para acompanhar sua mistura de estilos e estórias: baladas de Al Green (“Let’s stay together”) e Ricky Nelson (“Lonesome town”); o *funk* de Kool & The Gang (“Jungle boogie”); o *twist* de Chuck Berry (“You never can tell”); um *cover* de Neil Diamond na versão da banda Urge Overkill (“Girl, you’ll be a woman soon”); e o som nostálgico da *surf music* da geração de bandas da década de 1950 e 1960, The Tornados, The Centurians, The Revels, entre outras.

A estratégia de reunir nomes e estilos musicais do passado tão díspares confere a *Pulp fiction* uma aura de autenticidade e o diferencia de imediato das trilhas sonoras convencionais, despertando na audiência uma espécie de “identidade subcultural” ao estabelecer ou reforçar determinadas características das personagens (SMITH, 1998, p. 165) Esse é um dos fatores que faz com que os trabalhos de Tarantino sejam esperados com anseio pelo público interessado em saber quais as músicas que estarão presentes na trilha sonora e como elas estão dispostas na narrativa.

O próprio álbum de trilha sonora funciona de forma a “vender” essa imagem do filme. Além das canções escolhidas pelo próprio diretor, que constantemente afirma em entrevistas que antes mesmo de começar a escrever o roteiro seleciona as canções que estarão presentes no filme, as músicas estão dispostas no álbum na mesma ordem que aparecem no longa-metragem, sempre intercaladas por diálogos das personagens e associando de forma eficaz a trilha sonora ao filme.

Michel Chion (1997, p. 254) concorda ao afirmar que, a partir do momento em que ouvimos diálogos e ruídos presentes no longa-metragem, não podemos escutar aquelas

¹⁵³ “Tarantino has taken an alternative approach to the use of music in his films, choosing to use relatively unknown archive music rather than a composer, or well-known pop songs”.

músicas como outras destinadas apenas à apreciação auditiva desvinculada de qualquer relação com imagens do cinema, por exemplo. O talento para selecionar a trilha sonora e vinculá-la de forma indissociável ao filme é reconhecido como uma das peculiaridades do diretor:

Como [o diretor ítalo-americano Martin] Scorsese, Tarantino possui conhecimento musical¹⁵⁴ e entende a magia e o poderoso poder nostálgico da música pop. Como [o diretor americano] Philip Kaufman, ele sabe o exato lugar onde a inserção de uma canção em um filme pode moldar e mudar a natureza da ação representada na tela e que a relação entre música e ação não precisa ser harmônica¹⁵⁵ (KERMODE, 1995, p. 17).

A desarmonia entre a música e a ação – já que, na maioria das vezes, ela apenas contextualiza e não intervêm na narrativa - é, inclusive, umas das principais características de *Pulp fiction*. O volume baixo do uso de algumas músicas reflete essa desarmonia e atribui à música um caráter, eventualmente, coadjuvante. As músicas não estão somente a serviço da ação ou narrativa e são utilizadas tanto para desempenhar as funções tradicionais de uma música incidental - criando um clima de suspense ou tornando claro ao espectador o estado de espírito das personagens, por exemplo - quanto para estabelecer um senso musical próprio ao filme e o gosto cultural das personagens, sempre interessadas em demonstrar “bagagem cultural”, o que pode ser percebido nos diálogos¹⁵⁶ do filme:

Mia: *Você não adora voltar do banheiro e encontrar sua comida esperando?*

Vincent: *Tivemos sorte de a comida chegar. Buddy Holly é um garçom fraquinho. Talvez seja melhor do lado da Marilyn Monroe.*

Mia: *Há duas Monroe.*

Vincent: *Não. Aquela é a Marilyn Monroe. Aquela é a Mamie Van Doren. Não vejo a Jayne Mansfield, ela deve estar de folga.*

Mia: *Você é muito esperto.*

¹⁵⁴ Conhecimento musical está empregado, aqui, no sentido de bagagem e repertório musical, não conhecimento musicológico.

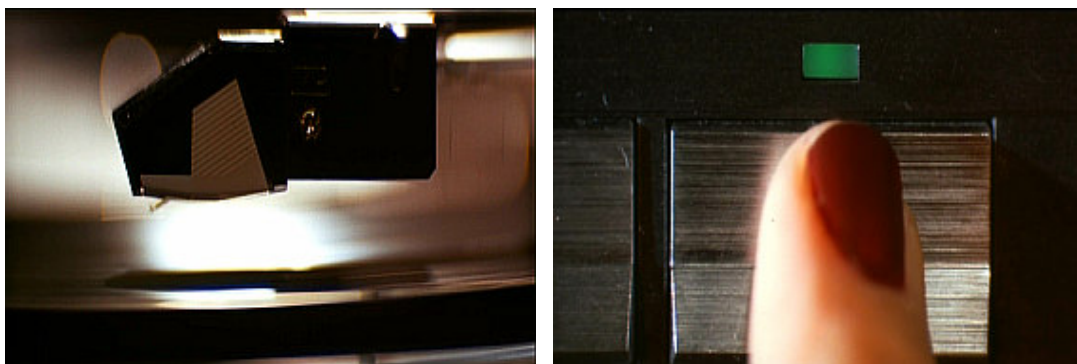
¹⁵⁵ “Like Scorsese, Tarantino is musically literate, and understands the magical, nostalgic power of pop. Like Philip Kaufman, he knows that the exact placement of a song within a movie can shape and change the nature of the on-screen story, and that the relationship between music and action does not have to be harmonious”.

¹⁵⁶ Tradução do DVD.

Vincent: *Tenho meus momentos.*

Daí a seleção de canções antigas e, geralmente, desconhecidas, que trazem outro benefício, conforme explica Pauline Reay (2004, p109): “A vantagem de se usar músicas relativamente desconhecidas é que elas são apresentadas a uma nova audiência que não possui nenhuma associação prévia com elas”¹⁵⁷. Como o diretor explica, ele costuma usar músicas do tipo que ele mesmo escuta e o gosto nostálgico das personagens reflete o seu próprio gosto musical: “Eu não gosto muito de usar músicas novas porque eu prefiro selecionar coisas que conheço”¹⁵⁸ (TARANTINO *apud* ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 127).

Uma das estratégias de *Pulp fiction* para vincular a música ao gosto musical das personagens é a sua maciça utilização diegética. A importância da música na narrativa pode ser percebida pela forma como, quando possível, a sua fonte ganha destaque na tela através do enquadramento da agulha sendo retirada do disco ou do botão *play* sendo apertado (Figuras 1 e 2). As canções são inseridas na narrativa de maneira bastante tradicional e associadas, no caso da música pop, aos primeiros filmes que as utilizaram nas décadas de 1950 e 1960, nas quais as canções só marcavam presença através de intervenções de performances ao vivo e execuções radiofônicas.



Figuras 1 e 2

Com exceção das músicas que acompanham a seqüência que mostra Vincent dirigindo drogado (“Bullwinkle part II”) e os créditos finais (“Surf rider”), todas as outras são

¹⁵⁷ “The advantages of using relatively unknown music is that it brings the music to a new audience who do not have their own associations with the songs”.

¹⁵⁸ “I don’t like using new music that much because I want to pick what I know”.

explicitamente ou supostamente diegéticas. A princípio “Misirlou”, que ilustra os créditos iniciais, aparenta ser extradiegética, mas os efeitos sonoros de uma estação de rádio sendo mudada e a canção “Jungle boogie” surgindo após a sintonização em uma nova estação sugerem que o uso das duas músicas seja diegético. Essa suspeita é confirmada após o término dos créditos. Na cena seguinte acompanhamos uma conversa entre Vincent e Jules em um carro e a canção que emana do rádio do veículo é, justamente, “Jungle boogie”.

Essa forma de uso em *Pulp fiction*, no qual a percepção da música pelo espectador fica distorcida, funciona de maneira a confundir os conceitos de diegético e extradiegético em relação ao ambiente sonoro, prática bastante recorrente no cinema atual e que ajuda a criar o conceito musical dos filmes.

A partir daí, a música diegética está presente em *Pulp fiction* outras tantas vezes: “Let's stay together” toca no bar de Marsellus Wallace (Ving Rhames) enquanto este suborna Butch para perder uma luta de boxe; “Bustin' surfboards” toca na casa do traficante Lance quando Vincent está lá para comprar drogas (o aumento e diminuição do volume da música à medida que os dois entram e saem do escritório de Lance estabelece a canção como diegética); “If love is a red dress” toca na loja de eletrodomésticos usados em que Butch entra ao fugir de Marsellus; entre outros exemplos. O ambiente musical está criado e se faz presente ao longo de todo o filme, justificando a presença dessas músicas e estabelecendo uma relação entre elas e o longa-metragem.

Nostalgia e surf music - O uso inusitado da música pop pode ser percebido em *Pulp fiction* de várias formas. A principal delas é que a música não é utilizada com a preocupação de instituir um senso de contemporaneidade à narrativa, nem estabelecer um período específico para o desenrolar da trama¹⁵⁹. Muito pelo contrário, a seleção de canções antigas, não necessariamente sucessos do passado, atribui um caráter particular e diferenciado ao universo representado, reforçando a característica cíclica e peculiar da música pop, fazendo uma reverência ao passado.

¹⁵⁹ Apesar da falta de indicadores específicos, subentende-se que a trama se passa em meados da década de 1990, período do lançamento do filme. O uso de aparelhos celulares em algumas cenas ajuda a localizar a trama do filme no início dos anos 1990.

Os figurinos e aparência das personagens (a peruca preta usada por Mia, o cabelo e as costeletas *black power* de Jules); o uso explícito do efeito *chroma-key*¹⁶⁰ nas cenas nas quais as personagens dirigem carros; e a fotografia e a direção de arte que remetem a filmes antigos ajudam a construir a embalagem nostálgica de *Pulp fiction*. Juntamente com a música, esses elementos fílmicos apelam para um senso de nostalgia que funciona como uma estratégia do próprio longa-metragem ao idealizar uma era que não representa o espaço-temporal no qual a trama se desenrola (a própria tática de inserção diegética mais convencional das músicas e comum aos primeiros filmes pop reforça essa característica).

O uso da música pop descolada da tradicional função de estabelecer um período atribui ao filme uma característica atemporal, já que ele não se vincula a uma época específica. Essa estratégia possibilita que *Pulp fiction* escape do destino da maioria das produções cinematográficas que utiliza a música pop como demarcadora temporal, correndo o risco de, com o passar dos anos, ficarem datadas e perderem grande parte de seu caráter contemporâneo.

A música como demarcadora de um período específico só aparece no filme em uma única seqüência, mesmo assim em conformidade com a estratégia saudosista do longa-metragem. Quando Vincent leva Mia ao restaurante Jack Rabbit Slims, canções dos anos 1950 ajudam a compor o cenário extravagante do lugar. Todo o local é decorado com pôsteres de filmes da época, as mesas são, na verdade, automóveis antigos, os garçons e garçonetes se vestem como ícones cinematográficos e musicais do período. Um longo *travelling*, com a canção “Waintin' in school” sendo tocado ao fundo por um cantor dublê de Ricky Nelson, acompanha a entrada de Vincent no lugar, servindo para mostrar ao espectador a fidelidade da caracterização do restaurante (ver Seqüência 1).

Uma série de outras canções da época é tocada durante a seqüência, sempre com a intenção de reforçar a ambientação do local: “Lonesome town”, de Ricky Nelson; “Ace of spades”, de Link Wray; “Rumble”, de Link Wray & His Ray Men; “Since I first met you”, de The Robins; e “Teenagers in love”, de Woody Thorne.

¹⁶⁰ Efeito que permite separar eletronicamente os fundos de enquadramento em que prevalece determinada cor.

Seqüência 1:



A utilização de músicas instrumentais ligadas ao gênero *surf music*¹⁶¹ também se configura como uma peculiaridade de *Pulp fiction*. Ao invés de apostar em uma música incidental original para o acompanhamento de determinadas cenas, *Pulp fiction* faz uso do som das guitarras da *surf music* para ilustrar a maioria das cenas do filme. A escolha é explicada pelo próprio diretor, que prefere ter o maior controle possível sobre suas obras: “Eu fico um pouco nervoso com a idéia de trabalhar com um compositor porque eu não gosto de ceder tanto controle. (...) *Pulp fiction* faz uso de música incidental, mas, novamente, eu não trabalhei com um compositor. Nós usamos muita *surf music* como acompanhamento”¹⁶² (TARANTINO *apud* ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 127).

¹⁶¹ Fenômeno cultural influente relacionado a meados das décadas de 1950 e 1960 e associado ao estado norte-americano da Califórnia, a *surf music* é um estilo musical basicamente orientada pelo som reverberante das guitarras que evoca as ondas e o *surf*. De acordo com Roy Shuker (1999, p. 271), “a *surf music* era uma música californiana agradável, que falava do sol, da praia, do sexo (indiretamente), dos carros velhos com motor envenenado e das corridas de *dragsters*. A *surf music* foi a trilha sonora para os filmes de praia da época e para os documentários que celebravam o surf e seu estilo de vida”.

¹⁶² “I’m a little nervous about the idea of working with a composer because I don’t like living up that much control. (...) *Pulp Fiction* has score but again I didn’t work with a composer. We used *surf music* a lot as score”.

De imediato, essa escolha vai de encontro ao preconceito difundido ainda nos primórdios do cinema de que a música deve passar despercebida e não interferir na narrativa. Ainda que as músicas do gênero *surf music* presentes no filme não tenham letra, o ritmo cadenciado, a instrumentação marcante (guitarras, bateria e saxofone sempre presentes) e a estrutura melódica repetitiva chamam a atenção do espectador e estabelecem uma paisagem sonora ao relacionar a narrativa e o ambiente californiano sugerido pelo estilo musical. Essa paisagem estabelecida pelo gênero musical funciona, ainda, para reforçar o gosto das personagens e justificar a sua associação à trama, já que o filme se passa em Los Angeles, na Califórnia, um dos berços da *surf music*.

A abertura do longa-metragem já passa uma idéia de como o gênero musical será utilizado em *Pulp fiction*. Um casal está sentado em uma cafeteria conversando sobre quais são os melhores lugares para se cometer um assalto. Durante a conversa, eles chegam à conclusão que lanchonetes e restaurantes são os melhores locais e decidem começar pela cafeteria onde se encontram. Assim que eles anunciam o assalto, a câmera congela e a música “Misirlou”, de Dirk Dale & His Del-Tones, entra anunciando os créditos e a urgência da cena.

A *surf music* instrumental e com ritmo acelerado marcado pela guitarra, saxofone, bateria e teclados introduz o universo musical do filme e adianta que, apesar de não ser uma produção sobre praias ensolaradas, paqueras de verão, biquínis e camisas floridas, temas geralmente associados ao estilo musical, o gênero estará presente ao longo de toda a narrativa. Sua função é seguir os passos da ação, estabelecer o gosto musical das personagens e atribuir uma dinâmica acelerada e diferenciada às imagens.

Como atesta Claudia Gorbman (*apud* REAY, 2004, p. 62), tal fato acontece porque as músicas que acompanham os créditos iniciais e finais são de extrema importância ao servirem como uma moldura sonora do filme. Elas chamam mais facilmente a atenção do espectador ao introduzirem e encerrarem a narrativa, identificarem o gênero cinematográfico e estabelecerem estado de espírito geral dos filmes.

Ao finalizar *Pulp fiction* com outra música instrumental associada à *surf music*, “Surf rider”, do The Lively Ones, fica clara a iniciativa de se estabelecer uma relação entre o gênero musical e a produção, aquilo que Michel Chion (1994, p.5) chama de “valor agregado”.

Dessa forma, o início e o final de *Pulp fiction* estabelecem uma ligação entre a paisagem sonora configurada pela *surf music* e o universo violento do longa-metragem. Assim, ao escutarmos as canções de *surf* instrumental “Bustin’ surfboards”, do The Tornados”, “Bullwinkle part II”, do The Centurians, ou “Comanche”, do The Revels, ilustrando cenas no qual personagens compram e injetam drogas ou sofrem violência sexual, não estranhamos a relação criada entre esses atos e o gênero musical que os acompanha. Essa utilização rompe com nossas expectativas em relação à associação entre os gêneros cinematográfico e musical.

Emoção e ritmo - Essa associação do filme com a *surf music* é importante porque é através dela que é revelada uma das características principais do uso da música em *Pulp fiction*. A gramática do filme esquivava-se de adotar uma das mais tradicionais e comuns funções da música no cinema: estabelecer a emoção da cena ao despertar algum sentimento no espectador. Ainda que o uso de algumas músicas comente de alguma forma a ação (em especial as canções) ou atribua um caráter de urgência e euforia a determinadas seqüências, elas não são empregadas com o objetivo de demandar uma resposta emocional do espectador, refletindo comoção, tristeza, melancolia, alegria ou qualquer outro sentimento.

A própria noção de nostalgia que a trilha sonora transmite não está relacionada aos desenlaces da narrativa fílmica, por exemplo, mas a uma estratégia mais complexa de inserir a produção em um contexto pós-moderno: “Graças à inclusão desses artistas [menos conhecidos] em filmes com sensibilidades pós-modernas que desafiam o ataque do tempo, as trilhas sonoras podem ter um sucesso espetacular, como no caso de *Cães de aluguel* e *Pulp fiction*”¹⁶³ (LACK, 1997, p. 283).

Isso fica evidente na medida em que o filme evita usar a música em seqüências com maior carga dramática, preferindo utilizá-las na passagem de cenas, casos da mudança dos capítulos, ou como pano de fundo diegético de cenas banais nas quais os diálogos triviais se destacam.

Um exemplo é a cena na qual Vincent tenta salvar Mia de uma overdose sem nenhuma intervenção musical. A tensão está toda na situação em si e no modo de narrar

¹⁶³ “Gracias a la inclusión de estos artistas en películas en las que las sensibilidades posmodernas desafían el ataque del tiempo, la banda sonora puede tener un éxito espectacular, como en el caso de *Reservoir Dogs* e *Pulp Fiction*”.

estabelecido pela gramática fílmica¹⁶⁴ para construir a seqüência. A montagem paralela de Vincent levando Mia inconsciente ao traficante que lhe vendeu a droga, enquanto este assiste tranqüilamente à televisão. A câmera nervosa que acompanha as personagens enquanto estas decidem o que fazer para salvar Mia da overdose, como se a câmera fosse mais uma participante da ação. O suspense criado pelos cortes secos (o *close* no rosto desacordado de Mia, a agulha na mão de Vincent, a marca vermelha no peito de Mia, a ansiedade da mulher de Lance) e a contagem regressiva antes de Vincent injetar adrenalina no coração de Mia. O silêncio quebrado apenas pelos diálogos e efeitos sonoros dramáticos (o barulho do carro de Vincent atravessando o jardim e batendo na casa de Lance e o ruído surdo da agulha sendo enfiada no peito de Mia). E a interpretação histérica dos atores.

Outro exemplo é quando Vincent é assassinado sem a menor dramaticidade por Butch. Depois de fugir, logo após matar o oponente de luta, o boxeador briga com a namorada por ela esqueceu um relógio com significado emotivo para ele em casa. Ele decide voltar ao apartamento para buscar o artefato e lá mata o capanga Vincent. A cena é filmada de modo bastante silencioso, com apenas alguns discretos ruídos diegéticos (passos, a porta se abrindo, o barulho do pacote de torradas sendo aberto etc.), criando, em um primeiro momento, um clima de tensão: “será que Butch corre perigo ao voltar ao apartamento?”.

Depois que Butch entra no apartamento e não percebe a presença de ninguém, o silêncio representa a tranqüilidade do boxeador, até que ele vê uma metralhadora em cima da pia da cozinha. Vincent sai do banheiro e os dois se entreolham. O silêncio continua e só é quebrado com o barulho da torradeira e, em seguida, da metralhadora disparando tiros em Vincent. A morte de Vincent é fria e direta, sem sentimentos despertados pelo uso de uma música com carga melodramática ou que atribua um caráter lírico ou épico à cena, o que causa certo estranhamento já que o gângster é o que mais próximo que temos de um protagonista.

Mesmo sendo um filme com temática violenta que envolve assaltos, assassinatos e crimes, a música em *Pulp fiction* não está a serviço do suspense, como seria de se esperar. Quando muito, as canções pop ou o *surf* instrumental funcionam de forma

¹⁶⁴ Gramática fílmica é utilizado como sinônimo de modo de narrar, a disposição e a escolha de determinados materiais fílmicos em detrimento de outros. A gramática fílmica nada mais é, então, do que os elementos da linguagem cinematográfica que estão presentes (e de que forma) nas narrativas.

irônica pelo inusitado da combinação do gênero musical com situações insólitas, caso do surf instrumental “Comanche” que toca ao fundo na cena em que Marsellus Wallace é estuprado no sótão da loja de eletrodomésticos antigos.

A intenção não é atribuir uma “tonalidade humana” às cenas, conforme estabelece o teórico Marcel Martin (2003, p. 121-6), mas “estetizar” e trazer um lirismo a elas destacando-as do restante do filme ao atribuí-las uma plasticidade própria, em consonância com o modo de narrar e a escolha dos materiais fílmicos utilizados nessas seqüências (uma montagem que pressupõe planos e enquadramentos que fogem do modelo clássico de narrativa e diálogos rápidos que compõem a unidade dramática da obra).

A música pop de *Pulp fiction* seria o que Michel Chion (1997, p. 233) chama de “música não-empática” ao buscar um distanciamento com a emoção da cena e desdramatizar as ações representadas, banalizando, nesse caso, uma violência “naturalizada” e livre de julgamentos. “Nessas circunstâncias, a música parece estar inconsciente ou indiferente à situação dramática representada na tela. O poder emocional da música não-empática deriva da sua ausência de emoção, a sensação de que ela permanece felizmente ignorante em relação às tragédias humanas que acompanha”¹⁶⁵ (*apud* SMITH, 2001, p. 409).

Em resumo, ao buscar uma espécie de “não-emoção”, esse tipo de uso da música desperta um sentimento diferenciado, que estabelece certo distanciamento entre a ação e o espectador, demandando uma menor participação emotiva da audiência. A trilha sonora de *Pulp fiction* funciona de acordo com o conceito de “música ambiente” definido por Alan Vallely (1998): “a música não está diretamente relacionada a nenhuma personagem ou ação representada na tela, mas trabalha com o objetivo de enfatizar um cenário”¹⁶⁶. No caso do longa-metragem, uma música que não está preocupada em destacar uma ambientação realística, mas aquela sugerida pela proposta nostálgica do filme.

¹⁶⁵ “In such instances, the music appears to be unaware of or indifferent to the dramatic situation depicted onscreen. The emotional power of anempathetic music comes from its very emotionlessness, the sense that it remains blissfully ignorant of the human calamities it accompanies”.

¹⁶⁶ “music that does not directly relate to any character or action on the screen, but rather emphasizes the setting”.

Outra função comum da música preterida em *Pulp fiction* é o estabelecimento do ritmo da edição em conformidade com o ritmo da música. O filme tem seu ritmo próprio e diferenciado, nunca se rendendo a cadência mais compassada das músicas pop da trilha sonora ao fazer uso de uma montagem que remeta a uma edição mais acelerada e picotada ditada apenas pela música. Nem mesmo nas cenas nas quais as canções se fazem mais presentes, ganhando uma existência amplificada e independente e interrompendo a narrativa ao instaurar um senso de espetáculo que suplanta a ação, o ritmo das imagens confunde-se com o da música. A maneira de Tarantino filmar as cenas não abre espaço para que isso aconteça, conforme esclarece o próprio:

Parece algo como “Vamos colocar uma música conhecida aqui – vamos colocar ‘Pretty woman’ na trilha sonora ou alguma outra canção antiga que todo mundo conheça e depois construir uma seqüência em cima dessa canção...”. É a forma mais preguiçosa de filmar – a não ser que você esteja fazendo por uma razão específica, eu não acho que deva ser feito¹⁶⁷ (TARANTINO *apud* ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 139).

A gramática de *Pulp fiction* evita os cortes excessivos e privilegia os planos-sequência, sendo o ritmo estabelecido pelo movimento interno das imagens, não pelas batidas da música.

A cena do concurso de *twist* é um exemplo. Mia obriga Vincent a participar de um concurso de dança no restaurante Jack Rabbit Slims ao som de “You can never tell”, de Chuck Berry. A câmera começa fixa, enquadrando Vincent e Mia em um plano aberto. Os cortes são poucos e o ritmo é ditado pelos movimentos que a câmera faz para acompanhar os passos das personagens (ver Seqüência 2). Ainda que a seqüência possa ser assistida de forma isolada da narrativa, ela é filmada de modo a se evitar cair na armadilha de editar as imagens de acordo com o ritmo da música e inseri-las no filme de maneira a chamar mais atenção do que a trama representada.

Seqüência 2:

¹⁶⁷ “It’s like, ‘Let’s put a familiar song in – let’s put ‘Pretty Woman’ on the soundtrack or some old ditty that everyone knows and then build a little montage around that song...’It’s mostly lazy film-making unless you’re doing it for a specific reason, I don’t think you should do it”.



A cena em que Vincent se droga ao som de “Bullwinkle part II”, do The Centurians, também ilustra esse posicionamento da montagem. O papel mais evidente da música é servir de forma a ligar uma série de cenas, a princípio, sem conexão do que estabelecer o ritmo da edição. É graças à presença da música que as imagens são intercaladas aleatoriamente, sem respeitar uma ordem cronológica, diminuindo a percepção da elipse temporal que envolve a seqüência: ora vemos Vincent preparando a droga para ser injetada, ora já o vemos “chapado” dirigindo seu carro em direção à casa de Mia. A sonoridade da música, aliada aos cortes *fade in / fade out* e o *close* no rosto de Vincent, reforça, inclusive, o estado lisérgico da personagem.

Associação imagens e letras – Se as principais funções da música em *Pulp fiction* são criar uma ambientação sonora peculiar ao filme e desdramatizar a ação, algumas delas, principalmente aquelas com letras, são utilizadas com o papel de exercer algum tipo de comentário sobre as personagens ou antecipar alguma ação. Como o objetivo não é fazer com que o espectador perceba o estado de espírito das personagens através da música, muito menos buscar uma identificação entre o espectador e as personagens, as canções diferenciam-se por fornecer informações veladas necessárias à compreensão de alguns significados extras contidos nas cenas, e não expressar sentimentos relevantes.

As baladas estão mais a serviço da narrativa ao se relacionarem, diretamente, com as cenas nas quais são utilizadas. Mesmo não fazendo muito uso desse recurso, ele pode ser destacado em alguns momentos nos quais as letras das canções são mais audíveis¹⁶⁸.

O primeiro momento no qual podemos perceber a utilização do recurso é no início do capítulo "Vincent Vega & a esposa de Marsellus Wallace". A canção "Let`s stay together", de Al Green, aparece logo no começo do "episódio", junto com a tela preta que demarca seu início. Ela toca de forma diegética no bar onde Marsellus suborna o boxeador Butch para perder uma luta. A câmera fica fixa em Butch quase todo o tempo enquanto Marsellus fala, *off screen*, das vantagens do boxeador aceitar o suborno.

A letra de "Let`s stay together" (Anexo B) é uma declaração no qual uma voz romântica e com uma dicção "passionalizada" pede a amada que fiquem juntos para sempre. A voz afirma que nunca vai mentir ("Eu nunca vou ser desonesto") e questiona a amada se ela terminaria o relacionamento com ele ("Por quê, por quê as pessoas rompem / Depois viram as costas e fingem / Eu não consigo entender / Você nunca faria isso comigo (faria, *baby?*)").

A letra da canção que toca ao fundo durante toda a cena, juntamente com o semblante indiferente e distante de Butch, funciona de forma irônica e estabelece a dúvida no espectador: "o boxeador vai mesmo cumprir com o combinado?". Como sabemos, logo depois, Butch não só descumpra o acordo de perder a luta, como mata o oponente. Ainda que a canção faça referência a uma relação amorosa, ela comenta, aqui, de forma sarcástica a relação de negócios entre Butch e Marsellus, antecipando a traição do boxeador.

A canção "Son of a preacher man", de Dusty Springfield, também tem um papel irônico. Ela é utilizada na cena em que Vincent vai buscar Mia, a esposa do seu chefe Marsellus Wallace, para um passeio. A música toca ao fundo enquanto Mia acompanha os passos de Vincent através de uma câmera do sistema de segurança da casa. "Son of a preacher man" é usada de forma diegética e parece tocar na cabine onde Mia observa

¹⁶⁸ Em várias ocasiões, as músicas e, conseqüentemente, suas letras estão em segundo plano e são incompreensíveis em virtude de estarem um volume abaixo aos diálogos: todas as canções que tocam na seqüência do restaurante Jack Rabbit Slims ou são usadas diegeticamente no carro de Jules e Vincent, na casa de Lance ou na loja de eletrodomésticos.

Vincent. A letra da canção (Anexo C) fala sobre uma garota seduzida pelo filho do pastor, o único homem capaz de entendê-la.

A canção estabelece a sintonia que existirá entre as personagens de Vincent e Mia e a impossibilidade de que algo entre os dois venha a acontecer: ela é a esposa do chefe de Vincent, que, segundo boatos, atirou um homem pela janela apenas por dar uma massagem nos pés dela. A música brinca um pouco com a situação. Mia só pode ser “alcançada” e “ensinada” por Marsellus, não por Vincent. Por outro lado, Vincent assume o papel da garota da canção, já que se deixará seduzir por Mia, mas terá que resistir (“Me comportar nem sempre é fácil / Não importa o quanto eu tente / Quando ele[a] começa a falar docemente / e me diz que tudo vai ficar bem / ele[a] me beija e diz que tudo vai ficar bem / Será que eu consigo escapar de novo hoje à noite?”).

Outra cena que faz uso desse jogo letra / ação narrada é quando Vincent e Mia chegam à casa de Marsellus. Enquanto Vincent vai ao banheiro e diz à sua imagem refletida no espelho que deve ir embora, estabelecendo o dilema da personagem que se sente atraído por Mia, ela coloca para tocar “Girl, you'll be a woman soon”, regravação de Neil Diamond na voz da banda Urge Overkill.

Apesar da letra (Anexo D) não fazer referência à ação propriamente dita, o título da mesma e o refrão antecipam a overdose que Mia tem ao confundir a heroína que ela encontra no paletó de Vincent com cocaína. A canção opera como uma espécie de precipitação de uma transformação da personagem, que de “garota” vira “mulher”. Essa perda de inocência da personagem rompe, inclusive, com a sintonia entre ela e Vincent, mas estabelece uma cumplicidade entre ambos: os dois decidem manter o episódio em segredo. “Girl, you'll be a woman soon” fecha um ciclo aberto por “Son of a preacher man”. Agora sim, em virtude da experiência compartilhada pelos dois, Vincent é o único que pode entender Mia.

Pulp fiction só faz uso desse jogo entre a letra das canções e a ação narrada em “Vincent Vega & a esposa de Marsellus Wallace”. Essa escolha pode ser justificada pela própria dinâmica do filme, que tem como única possibilidade de relacionamento amoroso a atração que Vincent sente por Mia retratada nesse capítulo, ainda que de forma impossível. Ao contrário da narrativa clássica, na qual o interesse romântico entre um casal é parte da própria estrutura da trama, *Pulp fiction* dispensa essa estratégia e aposta

em uma dispersão de um foco central e único para o filme. Como, a princípio, a parte na qual Vincent Vega leva Mia para jantar possui essa possibilidade de trama, digamos, mais convencional, é natural que a utilização da música siga um modo mais tradicional, ainda que, no geral, adote preceitos bem particulares no filme.

A partir de uma compreensão maior do uso da música pop no cinema contemporâneo, podemos perceber o uso da música em *Pulp fiction* a partir de um diálogo direto com duas questões inerentes à música pop: os usos culturais dos gêneros musicais e de canções já conhecidas e / ou do passado agregando valores extratextuais ao filmes.

Pulp fiction configura-se como um longa-metragem que usa tais estratégias de forma diferenciada. Primeiro, ao usar músicas do passado não para retratar um período histórico específico, mas para estabelecer um senso de nostalgia ao vincular esse passado ao gosto cultural de personagens no presente. Segundo, por relacionar um gênero musical específico – a *surf music* – à violência amoral retratada no filme quebrando o horizonte de expectativas já existente entre associação de gêneros cinematográficos e musicais e apresentando o gênero musical a toda uma nova audiência.

Outra frente percebida em relação à utilização da música no filme é que ela está presente muito mais como uma opção estética que dá um novo caráter às imagens do que como um recurso que procura estabelecer uma carga emocional no espectador. A percepção do drama e violência de *Pulp fiction* decorre do uso da música de forma desdramatizada, distanciando, ao contrário da função mais tradicional e comum, o espectador da ação representada.

Essa desdramatização possibilita uma naturalização e um distanciamento necessários entre o espectador e a ação de maneira que não exista uma demanda de julgamentos acerca da moralidade / amoralidade da violência representada pela obra. A música opera na narrativa um papel lírico mais evidente, possibilitando que o espectador assista essas cenas com um olhar diferenciado e com certo distanciamento.

5.2 TRAINSPOTTING: SEM LIMITES

“Escolha viver. Escolha um emprego. Escolha uma carreira, uma família. Escolha uma televisão enorme. Escolha lavadoras, carros, CD players e abridores de latas elétricos. Escolha saúde, colesterol baixo e plano dentário. Escolha uma hipoteca a juros fixos. Escolha sua primeira casa. Escolha seus amigos. Escolha roupas esportes e malas combinando. Escolha um terno numa variedade de tecidos. Escolha fazer concertos em casa e pensar na vida domingo de manhã. Escolha sentar-se no sofá e ficar vendo game shows chatos na TV comendo porcaria. Escolha apodrecer no final, beber num bar que envergonha os filhos egoístas que você pôs no mundo para substituí-lo. Escolha seu futuro. Escolha viver. Mas por que eu iria querer isso? Escolhi não viver. Escolhi outra coisa. E os motivos... Não há motivos. Quem precisa de motivos quando se tem heroína?”

Trainspotting: Sem limites (*Trainspotting*, ING, 1996), é dirigido pelo escocês Danny Boyle e baseado no livro homônimo do escritor Irvine Welsh. O filme começa com esse discurso de banalização da vida cotidiana moderna em oposição a uma valorização da heroína. Ou melhor, do vício da heroína, “vício sincero”, como mesmo chama o protagonista, Mark Renton (Ewan McGregor). Lançado na metade dos anos 1990, o longa-metragem é um dos mais representativos da década ao fazer uma crítica à sociedade de consumo e sem ideais, retratando uma juventude vazia e mostrando o dia-a-dia de um grupo de amigos escoceses sem grandes perspectivas e unidos pelo vício em drogas.

Segundo longa-metragem de Boyle, recém-saído do elogiado *Cova rasa* (*Shallow grave*, 1994), *Trainspotting* é um passeio pelo cotidiano de uma geração dividida entre as drogas e as facilidades que as novas tecnologias proporcionam. Rodado em 35 dias e com um orçamento de apenas 2,3 milhões de dólares, foi sucesso no Festival de Cannes, bastante elogiado pela crítica e cultuado pelo público, dando um impulso à carreira de Danny Boyle. Depois do êxito do filme, o diretor carimbou o passaporte para Hollywood, onde realizou os fracassos *Por uma vida menos ordinária* (*A life less ordinary*, 1998) e *A praia* (*The beach*, 2000).

Recheado de referências à cultura pop, desde teorias sobre os filmes de James Bond, passando por uma gramática visual que prima pelo excesso, até a própria temática

envolvendo drogas e sexo, *Trainspotting* aposta em uma série de trocadilhos visuais, um humor irônico e uma narrativa entrecortada que vai e volta no tempo, evitando uma estrutura mais convencional. Repleto de planos-sequência, angulações e movimentações inusitadas de câmera, o filme faz uso de uma fotografia estilizada e é todo construído de acordo com uma estilística própria do diretor, conhecido pelo apuro estético e empenho na hora de elaborar cenas de grande impacto visual.

Essa semelhança com a linguagem que aposta em “um senso de estilo e detalhamento presente em curtas seqüências” (DONNELLY, 2003, p. 136) e no excesso de elementos – música, efeitos de edição, fotografia com cores vibrantes, uso de filtros etc. – é o primeiro elemento que aproxima *Trainspotting* do público jovem acostumado com esse tipo de virtuosismo narrativo. “O surgimento da MTV catalisou uma nova geração que trouxe ao cinema uma linguagem ágil e cheia de firulas” (PERSON, 1999, p. 56).

Um mergulho na trilha sonora - Mas é a trilha sonora, ao acompanhar essa “embalagem pop” e ditar o ritmo acelerado do filme, que impulsiona o sucesso comercial da produção ao representar uma série de mudanças culturais que transformaram e influenciaram a juventude da década de 1990. Prova disso é que *Trainspotting* teve dois álbuns de trilha sonora lançados.

O primeiro traz as músicas presentes, diegética e extradiegeticamente, no filme e que servem como marcas para cenas específicas, dividindo o longa-metragem em espécie de capítulos e dando uma dinâmica maior ao ritmo e à montagem: “Lust for life”, de Iggy Pop, que embala o discurso de banalização da vida moderna que inicia a produção; “Deep blue sea”, de Brian Eno, que ilustra a famosa cena do “mergulho na privada”; “Perfect day”, de Lou Reed, que serve de acompanhamento para a “viagem” de Renton depois de um baque de heroína. O CD ainda traz canções de nomes relacionados à música eletrônica, como Underworld, Leftfield e Primal Scream, e do *britpop*¹⁶⁹ (Pulp, Elástica, Blur, Sleeper).

Ao usar artistas pop de renome da época na ambientação de *Trainspotting*, Danny Boyle atribui ao filme um ar de contemporaneidade e atualidade, servindo como retrato do que acontecia musicalmente na Grã-Bretanha naquele momento. O filme chama, de imediato, a atenção do público freqüentador dos clubes noturnos e apreciador da cultura

¹⁶⁹ Rótulo genérico empregado para designar uma série de bandas britânicas de pop / rock da década de 1990 que trazia uma sonoridade baseada no som das guitarras (SHUKER, 1999, p. 43-4).

da música eletrônica vinculada às novas tecnologias, a uma batida marcante e cadenciada, à ausência relativa de vocais e ao uso de *samples*¹⁷⁰.

A música eletrônica também está associada a canções que quebram com a duração padrão de 3 a 5 minutos difundida pela música pop mais atrelada aos modelos estabelecidos pela indústria fonográfica. A trilha sonora de *Trainspotting* representa bem essa vertente ao trazer algumas músicas que variam entre 6 e mais de 10 minutos (a faixa homônima do Primal Scream, composta originalmente para a produção; "For what you dream of" do Bedrock DJ, usada diegeticamente em uma boate quando Renton e Begbie saem para comemorar uma aposta em Londres; e "Born slippy" do Underworld, que encerra o filme).

O *ambient*, vertente da música eletrônica que combina elementos instrumentais suaves a sons ambiente e sintetizadores, também está presente na trilha sonora, usando, inclusive, um dos criadores do gênero: o multimídia Brian Eno. Produzido para embalar a mente com sons mais leves, o *ambient* é considerado por muitos mais como um estado de ânimo do que propriamente um estilo musical, casando à perfeição com algumas cenas surreais de *Trainspotting*: Renton mergulhando em uma privada imunda ao som de "Deep blue sea", por exemplo.

A sonoridade das bandas de *britpop* quebra a aura eletrônica do álbum, dando uma característica mais pop / rock ao trabalho e atraindo um outro público ao filme, aquele interessado na mistura de melancolia e ironia proposta nas músicas vinculadas a esse subgênero. Juntando elementos do pop / rock britânico dos anos 1960, do movimento pós-punk que caracterizou a década de 1980 e do exagero do *glam rock*, as bandas rotuladas como *britpop* dominaram as paradas britânicas nos anos 1990, inspiradas pela arrogância e constantes disputas pelo sucesso entre os membros do movimento.

Além de canções de nomes importantes do gênero - Blur ("Sing"), Pulp ("Mile end") e Elastica ("2:1") -, a trilha sonora de *Trainspotting* também traz representantes menos conhecidos do estilo, como o quarteto de Manchester, Sleeper (sucesso restrito a Grã-Bretanha), além do *debut* solo do vocalista do próprio Blur, Damon Albarn, que compôs

¹⁷⁰ Prática de "extrair trechos selecionados de trabalhos previamente gravados e usá-los como parte de um novo trabalho, usualmente como fundo sonoro de acompanhamento para novos vocais" (SHUKER, 1999, p. 251).

para o filme e canta “Closet romantic”. O uso do subgênero reflete, inclusive, o próprio comportamento arrogante das personagens.

Uma estratégia bastante comum completa o primeiro álbum de *Trainspotting*: a utilização de sucessos do passado para criar uma aura de nostalgia. O hino dançante dos anos oitenta, “Temptation”, do emblemático New Order, e as músicas dos veteranos Loud Reed e Iggy Pop, aliados a canções raras e compostas originalmente para o filme, dão um ar de credibilidade à trilha sonora, ainda que de forma calculada. A ordem das canções no álbum está na mesma seqüência de utilização no longa-metragem, estabelecendo uma relação imediata entre eles.

Podemos perceber, por parte dos produtores do filme, o cuidado de usar músicas de artistas ligados à cena *techno* da época ou representativos no cenário pop mundial, reforçando a idéia de que o uso de determinados estilos e gêneros musicais estabelecem um senso de identidade ao filme (SMITH, 1998, p. 165). Ao utilizar nomes que misturam texturas eletrônicas, melancolia e sintetizadores, trazendo influências de gêneros tão distintos como a *disco music*, o *new wave*¹⁷¹ e o punk, e consumidos por um público mais segmentado, ainda que inserido no universo da indústria fonográfica, *Trainspotting* ganha certa quantidade de *status* de subcultura e autenticidade.

Já o segundo disco da trilha sonora é derivado mais do sucesso comercial do filme e primeiro álbum do que de uma temática original que una as canções presentes no CD. Se o primeiro álbum agrega valor ao longa-metragem, sendo composto por uma série de músicas que estão relacionadas diretamente a cenas específicas, o segundo beneficia-se das imagens e temáticas da produção para justificar uma coletânea de músicas que não está, necessariamente, presente na narrativa deste. A intenção dos produtores com o lançamento de um segundo álbum de trilha sonora é clara: maximizar os lucros ao usar músicas e artistas que estão ligados, de alguma forma, ao “conceito” do longa-metragem.

¹⁷¹ O conceito de música *new wave* surgiu na virada da década de 1970 para os anos 1980 em contraposição à música punk, representando uma mistura de variados estilos, com influências do rock, disco, reggae, ska e até *heavy metal*. De acordo com Roy Shuker, “os artistas da *new wave* foram [musicalmente] inovadores e progressistas, mas não necessariamente ameaçaram as convenções. A música *new wave* era mais melódica e algumas canções valorizavam as letras” (1999, p. 203).

O que escutamos são *remixes*¹⁷² de faixas do disco anterior (novas versões de “Born slippy” do Underworld e “Nightclubbing” de Iggy Pop); músicas extras de artistas também presentes no primeiro CD (Primal Scream, Iggy Pop, Sleeper); ou a inclusão de músicas sem nenhuma relação às imagens do filme, mas que mantém uma sonoridade particular e que remete à atmosfera da produção, isto é, as duvidosas “músicas inspiradas no filme” - ou, no caso, “músicas que o diretor Danny Boyle e o produtor Andrew Macdonald queriam ter usado no filme, mas não tiveram tempo para fazê-lo”, caso de “Atmosphere” do Joy Division e “Golden years” de David Bowie. Podemos observar, ainda, uma prática bastante comum hoje em dia: a inserção de diálogos do filme na trilha sonora, neste caso um *remixe* intitulado “Choose life” e feito pelo PF Project a partir do antológico discurso anticonsumista que abre o filme.

Em relação ao longa-metragem, uma de suas características é que ele usa a música de forma essencialmente extradiegética, ainda que em algumas cenas ela apareça diegeticamente, caso das seqüências que se passam em boates. Mesmo que a utilização da música seja extradiegética, ela está presente para ambientar e contextualizar a trama em meados da década de 1990 e representar o gosto musical das personagens. Juntamente com a gramática fílmica (edição arrojada, fotografia e direção de arte muito expressivas) e os figurinos das personagens, basicamente camisetas, calça *jeans* e tênis, as canções estabelecem o universo jovem da trama e fazem a associação entre sexo, drogas e música pop.

A música pop trabalha, juntamente com as referências à cultura pop, como uma estratégia de aproximação do público jovem. Além desse valor agregado que os gêneros da música eletrônica e do *britpop* trazem à narrativa, a música em *Trainspotting* está presente cumprindo duas funções principais: atribuir certa unidade à fragmentação narrativa e acentuar a dramaticidade de algumas cenas.

Unidade à narrativa – O primeiro papel mais evidente da música em *Trainspotting* é sua importância para a estrutura adotada pela narrativa. A utilização de uma gama de elementos visuais e sonoros transforma o longa-metragem em um filme que prima pelo excesso. Os enquadramentos trazem sempre vários elementos e a narrativa parece construída de forma minimalista, imperando o princípio da causalidade. Uma cena ou diálogo sempre leva a outro, não importando sua temporalidade (*flashback* ou

¹⁷² Releituras das músicas com novos elementos eletrônicos, geralmente feitas por Djs renomados.

flashforward) ou espacialidade, passando a impressão de que nenhuma cena ou diálogo poderia ser suprimido e que a trama foi construída a partir da edição. Essa característica facilita uma série de brincadeiras de montagem que remetem a trocadilhos visuais, reforçando o caráter irônico do protagonista e, conseqüentemente, da narrativa.

A música, aliada à narração em *off* de Renton, possibilita unidade à montagem picotada adotada pela gramática fílmica. É a narração de Renton que conduz todo o filme, pontua-o com críticas à sociedade e um modo peculiar de se encarar a vida, o que resvala para uma série de piadas visuais elaboradas a partir de uma montagem que impede a dissociação entre o que está sendo dito por ele e visto pelo apreciador.

Essa associação entre som e imagem permite certa brincadeira que permeia essa narração em determinados pontos, como quando Renton fala diretamente para o público (no discurso final do filme), ou quando ele fala sobre ele mesmo como se fosse outra pessoa (quando ele conhece Diane numa boate). Os vários cortes secos e elipses temporais em consonância direta com a narração em *off* corroboram essa característica do longa-metragem.

Outra função importante da narração em *off* é permitir uma linearidade ao filme, já que a montagem muitas vezes insere *flashbacks* ou *flashfowards* sem maiores explicações, ainda que não possamos considerá-la uma narrativa caótica. A linearidade existe, mas é a narração em *off* que a torna mais perceptível ao espectador ao contextualizar as várias quebras de continuidade. É a narração de Renton que costura a montagem alternada do filme, que sempre procura acompanhar o que está acontecendo às personagens secundárias. O espectador pode ficar, assim, por dentro da estrutura da trama e não se perder diante dos excessos narrativos do estilo peculiar de Danny Boyle.

Se a narração em *off* conduz a ação e guia o olhar do espectador, fazendo com que essa “bagunça” narrativa tenha um sentido, a música funciona de modo a prestar auxílio a essa tarefa, vazando de uma cena a outra e complementando o sentido da trama. O caráter essencialmente extradiegético da música reforça essa característica, não existindo uma preocupação com uma justificativa aparente para as canções estarem presentes na narrativa. O apego do filme à paisagem sonora (predominância de músicas eletrônicas e do subgênero *britpop*) estabelecida ainda no início da produção é essencial nesse sentido. Uma série de exemplos ilustra esse papel mais estrutural da música em

Trainspotting, atribuindo ordem a um mosaico de cenas e seqüências nas quais a montagem paralela prevalece.

A música desempenha um papel-chave em *Trainspotting*. Em algumas cenas, ela funciona como uma marca, de maneira que o filme parece ser dividido em capítulos, cada um deles tendo uma música específica e dando uma dinâmica maior ao ritmo e à montagem. A música pop auxilia, ainda, para que as imagens ganhem uma plasticidade diferenciada, reforçando o caráter estetizante da gramática fílmica.

É o caso do início do filme, quando somos apresentados às personagens principais ao som de “Lust for life”, de Iggy Pop. A música aparece logo na abertura de *Trainspotting* e introduz a paisagem sonora da produção, além de apresentar os cinco amigos que vivem na Escócia em um universo cercado de vícios: o protagonista que narra o filme, Renton; Sick Boy (Jonny Lee Miller), obcecado pelos filmes de James Bond; Spud (Ewen Bremner), espécie de personagem que funciona como alívio cômico; Begbie (Robert Carlyle), viciado em violência; e Tommy (Kevin McKidd), viciado em sua namorada e que, depois de ser abandonado por ela, vicia-se também em heroína. O longa-metragem demarca quais são as personagens principais congelando a imagem e colocando seus nomes na tela, na forma de intertítulos (figura 3 e 4).

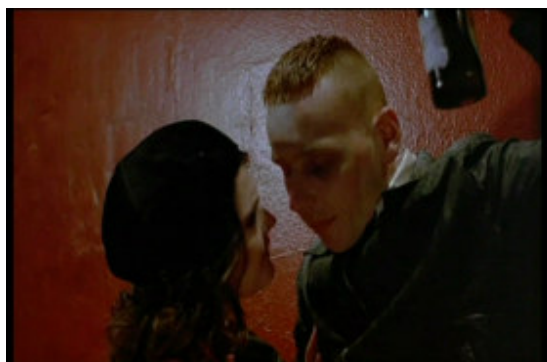


Figuras 3 e 4

Além da linearidade à cena, cheia de idas e vindas na narrativa e conduzida basicamente pela narração em *off* que comenta diretamente a ação e as *gags* visuais, “Lust for Life” atua diretamente sobre o ritmo da montagem. As batidas aceleradas da canção interferem na edição e atribuem uma urgência à cena, principalmente à fuga de Renton. A apresentação das personagens ganha uma dinâmica diferente, acelerada e cheia de

vigor que caracteriza o restante do filme, dono de uma edição rápida, eficaz e condizente com a curta duração da produção. O fato de essa seqüência antecipar os créditos iniciais de *Trainspotting* reforça a importância da mesma para estabelecer o conceito, a gramática fílmica e a estrutura narrativa fragmentária do filme. A letra da canção (Anexo E) reflete, ainda, diretamente sobre o comportamento irresponsável e de risco das personagens, cheias de “tesão pela vida”.

Seqüência 3:



A utilização de “Atomic”, dos britânicos do Sleeper, segue função semelhante. A letra da canção (Anexo F) mantém uma relação direta com a ação, representando o desejo que Renton sente por Diane – a canção entra exatamente no momento em que ele vê a garota e sente atração por ela - e a importância que o sexo tem na vida daquelas personagens: “transe comigo esta noite / transe bem comigo esta noite”.

A partir daí a música ilustra toda a seqüência, da paquera até a consumação do sexo entre os dois. A canção cumpre o papel de também fornecer unidade à montagem paralela que acompanha o desfecho de todos os casais presentes na boate, comparando a atuação entre eles: enquanto Renton transa pela primeira vez com Diane, Spud decepciona a namorada e Tommy briga com Lisa (Seqüência 3).

O encerramento do filme ao som de “Born slippy”, do Underworld, também cumpre esse papel de atribuir linearidade e unidade à produção, ainda que essa característica seja percebida de forma mais ampla, não apenas restrita à seqüência.

Ao finalizar *Trainspotting* com uma música eletrônica que estabelece o ritmo da ação e com uma narração em *off* que remete ao discurso que abre o longa-metragem, percebe-se que a sonoridade da música age diretamente como um valor agregado, estabelecendo a paisagem sonora do filme. A utilização da música eletrônica com batidas marcadas e aceleradas não interfere apenas na cadência da edição, mas no próprio conceito musical do filme, fator de forte influência para que o espectador perceba uma unidade sonora.

O título de “Born slippy” ainda é relevante para a cena. Renton decide roubar o dinheiro de uma transação de drogas que ele fez juntamente com os amigos. Ele acorda no meio da noite, tira a bolsa com o dinheiro dos braços de Begbie e “sai de mansinho” traindo seus amigos e demonstrando ter um caráter “escorregadio” e que não merece confiança.

De modo geral, essa ironia da música que age diretamente sobre a ação e agrega sentidos extratextuais às cenas através das letras ou títulos é bem marcante em *Trainspotting*. Além dos exemplos citados, outras músicas exercem papel semelhante.

Na famosa seqüência em que Renton mergulha em uma privada imunda em busca de dois supositórios de droga, a música “Deep blue day”, de Brian Eno, é utilizada de maneira sarcástica: quando Renton mergulha na privada o vemos nadando em uma água límpida e cristalina (figura 5 e 6). Nesse momento, o espectador toma tal cena como

uma alucinação da personagem e a sonoridade etérea e doce da música, baseada em uma instrumentação que mistura cordas e sintetizadores, atribui um caráter irreal às imagens.



Figuras 5 e 6

Outros dois casos são a utilização de “Think about the way”, do Ice Mc, e “Perfect day”, de Lou Reed. A primeira é utilizada ironicamente quando Renton decide tentar a sorte em Londres, arranjando um emprego e assumindo responsabilidades, “pensando no rumo” que deve tomar. As imagens escuras, cinzentas e que mostram pessoas se drogando, associadas pelo filme à ambientação e à juventude escocesa, dão lugar à claridade, pessoas sorrindo, turistas e símbolos conhecidos da capital da Inglaterra. A música é alegre e dançante e, por um momento, *Trainspotting* apresenta uma gramática semelhante a de um vídeo institucional, com uma câmera que parece amadora e mostra Londres como um local de salvação, ainda que a estratégia seja irônica.

“Perfect Day” faz uso do título, da letra (Anexo G) e da sonoridade para comentar a ação. A canção toca na cena em que Renton se droga logo após ter sido absolvido de um julgamento em virtude de um assalto. O título e a letra fazem referência ao “dia perfeito” de Renton, que “viaja” ao levar um baque de heroína.

A música é associada ao vício de Renton e, juntamente, com a sonoridade melancólica do piano e bateria, aliada ao vocal arrastado de Lou Reed, estabelece o estado de letargia da personagem, reforçado pela utilização da câmera subjetiva e pelas bordas vermelhas que tomam a tela representando um tapete. Representar o estado anímico de Renton estabelece uma outra característica da utilização da música em *Trainspotting*: acentuar a dramaticidade da trama.

Dramaticidade pop – Uma importante característica de *Trainspotting* é que, apesar da temática pesada, o longa-metragem não tem como objetivo central suscitar polêmicas ou discussões acerca do uso de drogas. Mesmo não sendo uma apologia às drogas, nem procurando discriminá-las, o filme retrata os viciados como pessoas imaturas, inseqüentes e que não terminam bem. A redenção de Renton, por exemplo, só acontece quando ele decide largar as drogas: a retomada do discurso inicial pela personagem encerra o filme de forma cíclica e reforça as mudanças vividas por ele perante sua própria trajetória.

Trainspotting apresenta certo tom de crítica a alguns vícios considerados legais ou “socialmente aceitos”, como a mãe do próprio Renton, viciada em Vallium, e ao sistema de saúde britânico, que permite que os viciados troquem drogas com doentes e aposentados. A ilegalidade das drogas também é questionada quando Renton afirma que injetaria até vitamina C no seu corpo, caso fosse ilegal. Mas, apesar desses recursos remeterem à transmissão de uma mensagem, *Trainspotting* não é um filme que se proponha a difundir uma idéia pré-concebida sobre as drogas, mas apenas contar uma estória de forma estilizada.

Mesmo sendo vendido, à época de seu lançamento, como a metáfora de uma geração contemporânea retratada como sem objetivos e rumo certo na vida, *Trainspotting* usa como estratégia elementos que buscam, justamente, uma aproximação com esse público, confuso diante da perda de valores do mundo moderno em detrimento à valorização do sucesso e das pessoas que atingem o *status* de vencedoras.

A música pop é um desses elementos, ajudando a atribuir um caráter mais cômico ao filme, abrandando a temática pesada que poderia adotar um caminho mais sério e sóbrio. Caso, por exemplo, de *Réquiem para um sonho* (*Requiem for a dream*, 2000), filme de Darren Aronofsky que também fala sobre vícios e usa uma música essencialmente eletrônica, pesada e claustrofóbica para reforçar o caráter deprimente da produção, estabelecido pela narrativa que não mostra saída para as personagens.

O uso de algumas canções que apelam para a ironia e com uma sonoridade que remete ao cômico são importantes para reforçar esse caminho seguido por *Trainspotting*. “Carmen Mabañera” funciona nesse sentido. Utilizada como pano de fundo no momento em que Renton decide deixar o vício e conta ao espectador quais os

procedimentos necessários para a desintoxicação, a música reflete um sarcasmo narrativo ao caçoar, de certa forma, da decisão da personagem, antecipando que Renton não terá sucesso na empreitada.

“Trainspotting”, música instrumental do Primal Scream, também cumpre um papel mais comum à música incidental, apenas pontuando a trama, representando a falta de ideal das personagens, que passam a maior parte do tempo atirando em cães nos parques ou observando trens passarem (daí o título do filme, em referência a um costume comum aos ingleses). “Mile end”, do Pulp, “For what you dream of”, do Bedrock Dj, e “2:1”, do Elastica, cumprem função semelhante, não interferindo diretamente na narrativa, mas trabalhando como pano de fundo para esse humor peculiar do filme, particularidade percebida também pela própria irreverência vinculada às bandas.

Tal característica aproxima *Trainspotting* dos filmes que utilizam música incidental para acompanhar a narrativa de forma mais discreta. Ainda que o uso de algumas canções seja bem marcado e interfira de maneira evidente no ritmo e ação, em vários momentos *Trainspotting* utiliza a música pop como acompanhamento e pano de fundo.

As músicas estão presentes na íntegra e aumentam e diminuem de volume de acordo com a importância e o papel que elas cumprem na cena. Não são poucos os exemplos em que as canções aparecem de modo marcante estabelecendo uma relação com a cena e depois vazando para cenas seguintes de maneira mais discreta até sumirem por completo.

Os diálogos e narração em *off*, por exemplo, sempre se fazem mais evidentes do que as canções. O próprio uso de “Lust for life”, “Trainspotting”, “Perfect day” e “Born slippy” seguem essa particularidade. Assim como “A final hit”, do Leftfield, presente quando Renton discursa sobre sua “última picada” enquanto ele e os amigos estão em um trem a caminho de realizarem uma transação com drogas em Londres.

Nesse sentido, *Trainspotting* vale-se de uma estratégia semelhante à adotada em *Pulp fiction*. Se no filme de Quentin Tarantino, a *surf music* é utilizada como música incidental e está a serviço de uma desdramatização da violência, em *Trainspotting*, a música eletrônica e o *britpop* servem de pano de fundo para uma desdramatização do uso de drogas. A música está a serviço da narrativa com a intenção de estabelecer a catarse das personagens ao se drogarem e uma espécie de auto-afirmação das mesmas:

elas se drogam para se sentir superiores. A diferença entre a proposta de *Pulp fiction* e de *Trainspotting* é que, se no primeiro a música não está associada ao drama, no filme de Danny Boyle ela cumpre o papel de acentuar a dramaticidade em vários momentos.

Um desses momentos mais expressivos é quando Renton sofre alucinações em virtude do processo de desintoxicação. “Dark and long”, do Underworld, acompanha toda a seqüência e as batidas eletrônicas e contínuas e a sonoridade acelerada e nervosa da música, juntamente com câmeras subjetivas e grandes angulares, reforçam o caráter confuso da personagem (Seqüência 4).

Novamente temos a música fornecendo linearidade à ação e atuando diretamente no ritmo da montagem. A câmera movimenta-se de forma mais rápida, os cortes são mais freqüentes. Em algumas tomadas são utilizadas lente grande angular e câmera subjetiva, tornando o ritmo da cena mais vertiginoso, acompanhado pela música que reforça a tensão.

Em virtude dos sintomas da abstinência, Renton tem uma série de delírios com todas as outras personagens do filme: seus pais, que participam de um *game show* que tem como tema a AIDS, adiantando um tema que será mostrado adiante (quando Renton faz um exame e, logo depois, descobre que seu amigo Tommy se contaminou com o vírus em virtude do vício); seus amigos, Tommy, Begbie, Spud, Sick Boy e sua namorada; e o bebê morto de Allison, que caminha em sua direção e parece ameaçá-lo.

A gramática fílmica utiliza, aqui, uma estratégia de aproximação com o público ao colocar a câmera o mais perto possível de Renton e usar a música para expressar a dramaticidade da cena, que ganha um tom exagerado e agitado ao explorar a sensibilidade da personagem. O espectador sente a dor e o desespero de Renton, que grita, esperneia e tenta fugir dos delírios se enrolando nos lençóis durante o processo “sombrio e longo” da desintoxicação.

“Dark and long” acompanha todo esse processo, aumentando e diminuindo de volume e estabelecendo o drama na medida em que a ação é mais dramática. As alucinações e desespero da personagem, o momento em que ele faz o teste para saber se contraiu o HIV e quando a personagem se sente solitária em um bingo (a câmera estática e as pessoas se movimentando em *fastforward* enquanto Renton permanece parado reforçam essa solidão).

Seqüência 4:



Outras duas canções marcam presença cumprindo a função de acentuar a dramaticidade da cena, atuando através da letra e / ou da sonoridade para expressar o sentimento das personagens ou demandar uma emoção específica no espectador: “Nightclubbing”, de Iggy Pop, e “Sing”, do Blur.

A primeira aparece quando as personagens decidem voltar às drogas em virtude de problemas pessoais: Renton envolveu-se com uma menor de idade, Tommy levou um

fora de Lisa e decide experimentar heroína e Spud também decepciona a namorada. A música estabelece o mau humor das personagens através da sonoridade sombria e voz melancólica de Iggy Pop e representa certo ressentimento de Renton, que afirma que voltar às drogas não é uma opção covarde. “Nightclubbing” dá, também, unidade à narrativa, acompanhando as cenas da volta dos amigos à marginalidade, roubando receitas médicas e televisões de asilos e mostrando a falta de perspectiva e de futuro das personagens.

“Sing”, do Blur, também é utilizada nesse momento de “descida ao inferno” das personagens. O tom melancólico, a tristeza do piano e do vocal de Damon Albarn, a bateria e guitarras que atribuem dramaticidade e a letra (Anexo H) da canção refletem sobre a solidão de Renton, que não pode sentir por estar anestesiado. A função principal dessas canções é atribuir humanidade às personagens, despertando simpatia e aproximando-os do espectador.

Trainspotting usa a música pop de diversas formas, não se restringindo a seguir apenas um caminho específico. Em primeiro lugar, o uso da música eletrônica e do *britpop* cumpre uma função bem comum à música pop: contextualizar a ambientação e época da trama e refletir o gosto cultural das personagens.

As canções também estão a serviço da unidade narrativa, fornecendo, juntamente com a narração em *off*, uma linearidade às cenas dispersas e a estrutura fragmentária do longa-metragem. Característica que fica mais evidente com a utilização essencialmente extradiegética da música, que vaza de uma cena a outra e proporciona essa ligação imediata entre elas.

A música atua também sobre a montagem e ritmo de *Trainspotting*. Ainda que os cortes e movimentação de câmera de algumas seqüências não sigam propriamente as batidas marcadas ou estrutura mais melódica das músicas, elas influenciam o compasso dessas cenas, auxiliando para que estas ganhem, aliada a gramática fílmica excessiva, uma plasticidade estetizante e lírica característica da estilística do diretor.

Trainspotting também utiliza a música como pano de fundo, pontuando algumas cenas sem necessariamente interferir na ação, peculiaridade que é bem mais evidente no uso da música incidental. Essa particularidade é percebida através da presença mais discreta

de algumas canções, utilizadas na passagem de cenas ou perdendo espaço para os diálogos.

Um outro caminho seguido pelo conceito musical do filme é acentuar a dramaticidade de alguns momentos mais importantes, principalmente aqueles que representam uma percepção mais subjetiva das personagens, sempre que elas estão drogadas. Ainda que o filme tenha como princípio desdramatizar o uso das drogas, não solicitando o julgamento do espectador sobre a temática, em determinados momentos, a música está presente para atribuir uma tonalidade mais humana às cenas e despertar uma simpatia pelas personagens.

Mesmo seguindo alguns preceitos mais tradicionais do uso da música, *Trainspotting* beneficia-se da utilização da música pop. As letras, os títulos, a sonoridade das canções e o uso de determinados gêneros musicais são importantes elementos que agregam significados extratextuais e dão um tom cômico e irônico ao filme, evitando que a temática das drogas seja apreendida de forma pesada e séria.

5.3 DONNIE DARKO

Donnie Darko (EUA, 2001) é o que os críticos chamam de *cult*¹⁷³. Possui uma trama complexa que envolve universos paralelos, questionamentos existenciais, alucinações, viagens no tempo e elementos sobrenaturais. Traz um elenco de nomes mistos, bem conhecidos do público (Drew Barrymore, Noah Wyle, Mary McDonnell, Patrick Swayze, Katherine Ross) e novatos desconhecidos (Jake Gyllenhaal, Maggie Gyllenhaal, Jena Malone). É dirigido por um estreante que também assina o roteiro (Richard Kelly). É uma produção independente¹⁷⁴ barata para os padrões do cinema americano, tendo custado apenas 4,5 milhões de dólares e sido filmado em pouco mais de vinte dias. E ainda possui uma ambientação jovem e traz como trilha sonora uma série de canções de bandas famosas da década de 1980.

Outra característica que influenciou para a aura *cult* adquirida pelo filme é a dificuldade do público em enquadrá-lo em um gênero cinematográfico específico. A estória, que se passa em uma pequena cidade qualquer dos EUA, no ano de 1988, é sobre Donnie Darko (Jake Gyllenhaal), garoto problemático, sonâmbulo e que tem alucinações com um coelho gigante que decreta o fim do mundo e fala sobre viagens no tempo.

Ao redor do garoto circula uma variedade de personagens com maior ou menor importância para a trama: os pais de Donnie; a irmã mais velha que está prestes a entrar na faculdade; a irmã mais nova preocupada com a apresentação de dança do grupo “As Iluminadas”; a terapeuta, os professores e os colegas de colégio de Donnie; um guru de auto-ajuda que “auxilia” as pessoas a superarem seus medos; além de uma garota recém-chegada à cidade e que desperta o interesse amoroso do rapaz.

A trama começa quando Donnie Darko escapa de uma morte trágica em virtude de um problema de sonambulismo. Ele costuma passear à noite pelas colinas ao redor da

¹⁷³ O termo *cult* é utilizado em relação a produtos culturais que tenham grupos de fãs dedicados que cultuam esses artefatos à medida que o tempo passa e eles ganham um *status* diferenciado da época em que foram lançados. Existem vários exemplos de *cult*, desde filmes, revistas em quadrinhos, discos etc. No caso do cinema, podemos citar produções que viraram *cult* por diversas razões: *Blade runner: O caçador de andróides* (*Blade runner*, 1982) foi um fracasso de público e crítica na época do lançamento, mas a temática pessimista, a direção de arte futurística e uma revisão da crítica tornaram o filme de Ridley Scott um *cult*; a participação do astro pop David Bowie e da atriz francesa Catherine Deneuve, a trilha sonora que mesclava o rock gótico da banda Bauhaus com o clássico de Bach e Schubert, o visual sombrio e a temática do vampirismo fizeram de *Fome de viver* (*The hunger*, 1983) um *cult*; entre vários outros exemplos.

¹⁷⁴ *Donnie Darko* recebeu 3 indicações ao *Independent Spirit Awards*, nas seguintes categorias: Melhor Filme de Estréia, Melhor Roteiro de Estréia e Melhor Ator (Jake Gyllenhaal).

cidade ou por um campo de golfe freqüentado pelos pais de seus colegas. Em uma dessas noites, uma turbina de avião cai em cima da casa de Darko, destruindo, especificamente, seu quarto. Salvo pelo distúrbio do sono, o garoto passa a sofrer alucinações com um coelho gigante que decreta o fim do mundo e fala sobre viagens no tempo. Com a trama estabelecida, Darko passa a sofrer as conseqüências de suas alucinações, realizando tarefas destruidoras sob as ordens do coelho Frank e a tentar entender as circunstâncias dos acontecimentos que estão se desenrolando ao seu redor.

De forma resumida, *Donnie Darko* apresenta elementos característicos de gêneros como a ficção científica, terror e drama. As viagens no tempo, o universo paralelo e o clima existencialista advêm da ficção científica. O elemento sobrenatural e o assustador coelho gigante são características do gênero terror. Já os conflitos de Donnie Darko com os pais, professores e amigos configuram-se como particularidades do drama. A gramática fílmica ajuda a estabelecer essa mistura de gêneros: os efeitos especiais, a fotografia escura com poucos contrastes, a música incidental melancólica, o roteiro que cria um suspense sobre o desencadear da ação. Todos esses elementos unidos misturam características de vários gêneros.

Essa mistura de elementos de diferentes gêneros, aliada à complexidade do roteiro e às citações pop, apelam diretamente ao público jovem. *Donnie Darko* traz referências diretas, inseridas nos diálogos ou como informações presentes na narrativa e direção de arte, a filmes (*A morte do demônio*, *De volta para o futuro*), desenhos animados (os garotos discutem sobre a sexualidade dos Smurfs), seriados de televisão (*Married with children*), histórias em quadrinhos e política, estabelecendo uma conexão com o público interessado nessas referências e situando o cenário e época retratados pelo filme, o final dos anos 1980. A trilha sonora também desempenha papel essencial, tanto na contextualização da trama, como na constituição desse apelo junto ao público a que se destina o longa-metragem.

Bandas oitentistas – Uma primeira característica da trilha sonora de *Donnie Darko* é que ela não se baseia exclusivamente na utilização de músicas pop. Apesar de algumas canções marcarem forte presença ao longo do filme, ele também faz uso de música incidental composta originalmente por Michael Andrews para a produção. O longa-metragem teve, inclusive, o lançamento de duas versões para o álbum de trilha sonora: um álbum duplo contendo as compilações de música pop, juntamente com a música

incidental, e um simples, apenas com a música incidental original. Tal fato aconteceu em virtude do sucesso do filme junto ao público¹⁷⁵.

Aproveitando o cenário da década de 1980, no qual a estória se desenrola, a trilha sonora apela diretamente para a nostalgia do espectador¹⁷⁶ ao selecionar uma série de bandas tradicionais do pop / rock que fizeram bastante sucesso na época. Apesar de ser fiel à sonoridade do período retratado, a trilha não se limita a fazer uso apenas de bandas americanas, em consonância com o cenário onde a trama é representada. As canções escolhidas pelos supervisores da trilha Manish Raval e Tom Wolve são, predominantemente, de bandas inglesas (Joy Division, Echo & The Bunnymen, Duran Duran, Tears For Fears) e australianas (INXS e The Church), a exceção são os californianos do Oingo Boingo e os texanos da banda de *thrash metal* Pantera (creditados no filme como The Dead Green Mummies¹⁷⁷).

Essa opção demonstra não só a influência da música inglesa e australiana no cenário musical americano, como evidencia o caráter global da música pop, independente do país de origem e língua na qual foi composta, ela tem livre acesso ao redor do mundo. Funciona, também, como estratégia comercial¹⁷⁸, em virtude das bandas e canções selecionadas serem bastante relevantes para o período retratado pelo filme ao estabelecerem o estilo visual e musical da época, através de videoclipes inovadores e com grande repercussão na nascente *Music Television*. A preocupação principal é buscar uma sonoridade da década de forma geral, não do ano de 1988 especificamente.

Essa intenção é percebida pela própria escolha das canções das bandas. Ao invés de optar por músicas obscuras e menos conhecidas, o que refletiria o caráter alternativo do

¹⁷⁵ Nos comentários do DVD, o diretor Richard Kelly lamenta o fato de o orçamento da produção não permitir o lançamento de um álbum de trilha sonora. Os dois álbuns só foram lançados posteriormente, em virtude do sucesso do filme no circuito alternativo. O êxito da produção foi tamanho que o longa-metragem chegou até mesmo a ganhar uma nova versão com o corte do diretor, lançada não apenas em DVD, como de costume, mas também nos cinemas.

¹⁷⁶ O apelo não é só ao espectador que viveu essa época, mas, também, às novas gerações já que, desde o início dos anos 2000, existe uma curiosidade e saudosismo em relação à década de 1980. Na própria época de lançamento do filme, algumas das bandas presentes na trilha sonora viviam o auge de suas revisitações, com a estética dos anos 1980 sendo, novamente, trazida à tona, influenciando, inclusive, o novo rock surgido no início dos anos 2000.

¹⁷⁷ A própria banda Pantera escolheu o nome The Dead Green Mummies, em virtude deles não quererem ser creditados no filme pela música "Proud to be loud", do álbum *Power metal*, renegado pela banda juntamente com todo o material que eles gravaram antes da década de 1990.

¹⁷⁸ Aqui, podemos perceber uma estratégia comercial que não está, inicialmente, vinculada ao lançamento de um álbum de trilha sonora (já que o álbum só veio depois da boa recepção do filme), mas a uma campanha de *marketing* do próprio longa-metragem em sintonia com a atmosfera alternativa da produção.

filme, a produção só traz grandes sucessos e as canções de maior êxito dessas bandas: “Never tear us apart”, do INXS; “Head over heels”, do duo Tears For Fears; “Under the milky way”, do The Church; “Notorious”, do Duran Duran; “Stay”, do Oingo Boingo; “Love will tear us apart”, do Joy Division; “The killing moon”, do Echo and The Bunnymen; além da versão original e da regravação de “Mad world”, do Tears For Fears e do cantor Gary Rules, respectivamente.

O fato de as bandas presentes na trilha sonora só terem alcançado sucesso na própria década de 1980 também é relevante, estabelecendo uma maior vinculação do filme com o período. Apesar de alguns desses nomes terem continuado a lançar álbuns nos anos posteriores, não conseguiram manter o respaldo e sucesso de outrora.

Além da coincidência proposital do período das canções, todas elas também apresentam uma sonoridade bastante peculiar à década de 1980: um som mais atmosférico e soturno, característico do estilo pós-punk, *new wave*, *new romantic*¹⁷⁹ e gótico¹⁸⁰, ao qual as bandas da trilha sonora estavam vinculadas à época, com músicas que trocavam as guitarras pela marcação dos sintetizadores e batidas eletrônicas e traziam letras hedonistas e / ou existencialistas, ancoradas por vozes melancólicas. Tudo em conformidade com a atmosfera de *Donnie Darko*, filme cheio de personagens esquisitas e à margem da sociedade¹⁸¹. Não por acaso, as letras das canções são importantes comentadores sobre a ação representada, como discorreremos mais adiante.

As canções presentes em *Donnie Darko* influenciam o ritmo do filme, atuando de maneira marcante em cenas isoladas ou tecendo comentários sobre a ação, com letras que fazem referências a situações e circunstâncias presentes no longa-metragem. Não apenas as letras, mas a própria sonoridade das músicas, apoiadas em vocais distorcidos,

¹⁷⁹ “Rótulo muito genérico, que designa as bandas britânicas baseadas no som do sintetizador, que surgiram em meados dos anos 1980. Essas bandas fizeram sucesso no mercado norte-americano, em parte por causa de sua ampla divulgação na MTV. O uso do termo é cambiável com o *new pop* (britânico). Muitas vezes, os *new romantics* usavam roupas extravagantes, maquiagem e trajes de época, como Adam and the Ants. Além desse grupo, os principais representantes do movimento são Soft Cell, Duran Duran, Culture Club, Howard Jones e Human League” (SHUKER, 1999, p. 203).

¹⁸⁰ Gênero musical associado a um estilo subcultural britânico, o *gothic rock* trazia músicas sombrias, introspectivas e dominadas pela angústia e uma visão negativa da sociedade contemporânea, com elementos musicais e instrumentações bem características: baixo fraco, toque de bateria forte, efeitos sonoros eletrônicos, vocais mais falados do que cantados e com um timbre profundo e dramático. Aliado a esses elementos sonoros, as bandas góticas também possuíam um forte apelo visual, sempre com roupas pretas e um excesso de maquiagem fácil que acentuava as olheiras, por exemplo. (SHUKER, 1999, p. 149-50).

¹⁸¹ Conforme o próprio Richard Kelly afirma nos comentários do DVD, a opção era por canções que estivessem em sintonia com “o sentido do filme”.

sintetizadores e interpretações marcantes, agem diretamente no sentido do filme, contribuindo para a aura melancólica e triste da produção.

Música incidental X trilha pop - A divisão entre as funções da música incidental e a trilha sonora pop em *Donnie Darko* é bastante marcada e perceptível. A música composta por Michael Andrews assume funções mais tradicionais, procurando despertar no espectador um estado anímico que o predisponha a entrar na atmosfera bizarra e melancólica do longa-metragem. Ora ela estabelece o suspense de algumas cenas, como quando Donnie Darko e Gretchen invadem a casa da “Vovó Morte”, já no final do filme. Ora institui um clima de tristeza, quase depressivo, representando não só o estado de espírito de Donnie Darko, como a confusão mental da personagem e, porque não, do espectador.

A música incidental está sempre com as personagens e o espectador, sendo apoiada por melodias marcadas por vozes etéreas e lamuriosas, mas sem apelar para uma dramaticidade excessiva. Fica evidente sua utilização de maneira empática, de acordo com o conceito de Michel Chion, em busca de um efeito poético que desperte certa melancolia e tristeza no espectador. O seu uso essencialmente extradieético estabelece uma atuação mais expressiva e menos de contextualização, agindo de forma diferenciada ao não estar presente no mundo da narrativa.

As canções em *Donnie Darko* já assumem papéis distintos. Primeiro, servem para localizar a época do filme, estabelecer o gosto cultural das personagens, já que eventualmente são utilizadas de forma diegética contextualizando a ação, e representar o aspecto juvenil não só das personagens como da própria produção. Ao contrário da música incidental, bem mais presente no decorrer do filme, as canções são utilizadas apenas em cenas específicas e com grande destaque, estabelecendo um caráter lírico às cenas e uma dramaticidade mais evidente. Apenas durante a festa de Halloween, quando a ação começa a se encaminhar para o desfecho, a música pop aparece com menos destaque, sendo utilizada diegeticamente como pano de fundo.

A gramática fílmica dispensada nessas cenas, juntamente com a presença das músicas, funcionam quase a isolá-las do restante da narrativa, atribuindo uma plasticidade diferenciada e evidenciando um uso estetizante e expressivo da música, bem como a importância dessas cenas para a trama. O volume da música aumenta, os outros

elementos sonoros (vozes, diálogos, efeitos) desaparecem, a montagem, angulações, planos, enquadramentos e movimentação de câmera assumem uma outra dinâmica (Figuras 7 e 8). Ora as imagens aparecem em câmera lenta, ora são aceleradas.



Figuras 7 e 8

O discurso fílmico incita uma maior percepção das canções, fazendo com que o espectador tenha consciência da presença delas na ação, estabelecendo uma relação entre a narrativa, as letras e os gêneros musicais das canções. Elas não atuam nas cenas como elementos secundários, mas como instrumentos fundamentais para a apreciação das seqüências de maneira, se não isolada, pelo menos destacada do restante do mecanismo do longa-metragem, funcionando quase como uma moldura desses momentos. Os cortes dão lugar a movimentos de câmera, a entrada das canções acontece em angulações inusitadas e o ritmo nunca é o mesmo das cenas nas quais elas estão ausentes. A montagem dessas cenas é claramente ditada pelas canções: ainda que o ritmo das imagens não, necessariamente, acompanhe o da música, fica evidente a influência que ambas as instâncias exercem uma sobre a outra.

A música pop assume uma função lírica ao diferenciar essas cenas da realidade espaço-temporal do filme e instituir uma grandeza épica às mesmas ao atribuir um senso de espetáculo à ação. Muito mais do que estabelecer um sentimento no público sobre a ação ou o estado de espírito das personagens, as canções pop de *Donnie Darko* estão mais preocupadas em ajudar na construção de um sentido às cenas, determinando a importância destas para o estabelecimento da atmosfera do filme e o desenrolar da narrativa.

Até mesmo os momentos de localização da música pop na estrutura fílmica evidenciam essa predisposição para uma ruptura na hierarquia imagem / música, proporcionando um equilíbrio entre essas duas instâncias e sendo um elemento fundamental em seqüências-chave. A música pop disputa o mesmo espaço que as imagens na narrativa em momentos importantes como a cena de abertura, apresentando o protagonista e a família dele, ou quando somos apresentados ao ambiente colegial e professores de *Donnie Darko*.

Outras ocasiões cujo papel da música pop é de destaque são quando, através de uma montagem paralela, vemos o adolescente queimando a casa do guru de auto-ajuda e quando ele percebe, durante a festa de Halloween, que o desenlace dos acontecimentos que o atormentam está próximo. Uma outra canção, “Mad world”, no final do filme, funciona como epílogo do longa-metragem, mostrando a tomada de consciência das personagens sobre os fatos curiosos que estavam acontecendo na pequena cidade e estabelecendo a unidade lógica da seqüência, como veremos mais adiante.

A pouca quantidade de canções presentes ao longo de *Donnie Darko* e o fato delas serem tocadas quase que na íntegra, permite-nos fazer uma análise pormenorizada de cada cena isoladamente, destacando não só as funções desempenhadas, como outros aspectos relevantes. O primeiro deles seria uma aproximação com a linguagem dos videoclipes - ainda que essa linguagem pressuponha diferentes formas de associação entre imagem / música. A gramática fílmica utilizada nessas cenas atribui um caráter isolado a elas e destaca a presença das canções, ao invés de relegá-las apenas a um papel secundário de mero acompanhamento.

Lua mortal - A primeira canção utilizada é “The killing moon”, do Echo and The Bunnymen¹⁸². O nome da banda já se configura como uma associação irônica, “o Eco e o Homem-Coelho”: o filme narra a estória de um garoto que tem alucinações com um homem fantasiado de coelho. O título da canção também é irônico, “A lua mortal”. Na cena inicial somos apresentados ao protagonista quando este acorda no meio de uma estrada em uma colina.

¹⁸² Na versão do diretor, o longa-metragem abre com “Never tear us apart”, do INXS, demonstrando que, em vez de uma preocupação com a sincronia das imagens e da canção, Richard Kelly está mais interessado no sentido e contexto da música.

O título da canção, de imediato, estabelece um comentário sobre o fato de o sonâmbulo Donnie ter dormido no meio de uma estrada. A letra da canção (Anexo I) também faz alusão ao fato de que os principais acontecimentos do filme se desenrolarão à noite. As alucinações de Donnie com o coelho gigante, as “tarefas” que o coelho Frank ordena que o garoto exerça, o momento quando Donnie percebe seu papel na “conspiração” espaço-temporal: “Debaixo do céu estrelado, eu te vejo / então você me beija cruelmente / seus lábios são um mundo mágico / seu céu todo coberto de jóias / a noite mortal logo chegará”.

Seqüência 5:



A música é utilizada de forma extradiegética e aparece logo após o surgimento do título do filme, passando a acompanhar a descida do protagonista de bicicleta do alto da colina para sua casa, apresentando o cenário onde se desenrolará a ação (Seqüência 5). Os cortes são poucos e a câmera parece seguir, como uma observadora, a trajetória de Donnie até que ele cruze com todos os membros da sua família e entre em casa, quando a música diminui de volume e passa de extradiegética para diegética, tocando em algum

aparelho de som localizado na cozinha da casa. O cenário ointentista e a atmosfera do filme estão instituídos.

A próxima canção utilizada é “Head over heels”, do Tears For Fears, que acompanha a primeira vez em que vemos Donnie ir à escola, após um acidente inusitado: uma turbina de avião cai em cima de seu quarto. É a partir desse acidente - ninguém sabe de onde veio a turbina - que a atmosfera de mistério é instaurada no filme. A canção aparece de forma bem marcada e, assim como a anterior, tem como função apresentar um determinado cenário importante de *Donnie Darko*, a escola onde se desenrola parte da ação.

A música começa a tocar extradiegeticamente assim que a porta do ônibus escolar onde Donnie se encontra abre, juntamente com o toque do sino do colégio. A partir daí, a câmera passa a percorrer os corredores e salas do colégio, introduzindo algumas personagens que farão parte deste cenário: a professora de literatura, o professor de física, o coordenador, a professora conservadora e o guru de auto-ajuda, alguns alunos e a garota por quem Donnie se apaixona (Seqüência 6).

“Head over heels” impõe um ritmo particular à montagem da seqüência. As personagens parecem desfilar pelas imagens, ora de forma lenta ou acelerada. Novamente, o diretor faz uso de poucos cortes, recorrendo a planos-sequências e movimentos rápidos de câmera subjetiva que acompanham o olhar das personagens, atribuindo uma mobilidade diferenciada à cena.

Mais uma vez o próprio nome da banda se configura como um comentário, Tears For Fears (Lágrimas de Medo), corroborando com o clima de suspense¹⁸³. A letra da canção (Anexo J) também se coloca como importante elemento. “Head over heels” antecipa o momento em que Donnie Darko conhece a nova aluna do colégio que desperta o interesse amoroso do adolescente, Gretchen. A música fala sobre admiração e a dificuldade de controlarmos nossos atos.

Seqüência 6:

¹⁸³ Ainda que *Donnie Darko* não possa ser enquadrado como um filme de terror padrão, alguns elementos se configuram para que a trama possua alguns toques de mistério e suspense.



O título “De ponta-cabeça” estabelece a confusão da personagem e antecipa uma série de elementos presentes ao longo do filme (a própria angulação da câmera quando a música entra remete ao título da canção). Como a própria relação entre Donnie e Gretchen, fator principal da dramaturgia que dita o desfecho da trama, estabelecido pelo trecho “Eu estou perdido em admiração, como posso precisar tanto de você?”. É para salvar a garota que Donnie usa o “portal do tempo” que possibilita as mudanças dos fatos e fecha o ciclo aberto pela queda da turbina no quarto.

A canção também antecipa a dúvida sobre a consciência que a personagem tem sobre os atos que comete sobre as ordens do coelho Frank, um exemplo é quando ele coloca fogo na casa do guru de auto-ajuda: “Eu fiz fogo e o assisti queimar (yeah)”. Além da responsabilidade de Donnie em, no futuro, optar por fechar o ciclo da trama, matando Frank, abrindo mão de sua própria vida e salvando Gretchen ao mudar os acontecimentos. O trecho “É difícil ser um homem com uma arma nas mãos” reflete essa relação.

Festa de Halloween - Outra cena que utiliza bem destacadamente a música pop é o concurso de novos talentos que acontece na escola. A cena em questão usa duas canções distintas para apresentar uma montagem paralela de duas seqüências, mas que representam um importante momento para a continuidade da trama, estabelecendo a relação causa / efeito da narrativa.

Durante a cena, enquanto o grupo “As Iluminadas” – do qual a irmã mais nova de Donnie participa - vence o concurso, possibilitando uma futura viagem para Los Angeles (relacionada à turbina que cai no quarto do protagonista), Donnie provoca um incêndio na casa do guru de auto-ajuda, revelando que o mesmo está envolvido com pornografia infantil.

A seqüência começa quando Donnie deixa Gretchen dormindo no cinema e executa mais uma ordem do coelho Frank. Logo em seguida, vemos a apresentação da garota Cherita no concurso de novos talentos. A música que toca diegeticamente ao fundo é a canção “For whom the bell tolls”, que serve de fundo para a participação da garota no concurso. Em um determinado momento, a música vaza para a cena em que Donnie chega à casa do guru.

Por um instante, o foco da ação deixa Donnie e se centra na apresentação de “As Iluminadas” ao som de “Notorious”¹⁸⁴, da banda inglesa Duran Duran. A canção toma conta da tela e dita a edição. Os planos revezam-se entre a dança das meninas e a reação da platéia: os pais e a irmã mais velha de Donnie, a professora de inglês, a professora e

¹⁸⁴ Nos comentários do DVD, o diretor Richard Kelly afirma que, inicialmente, a canção que ilustraria a cena de dança seria “West End Girls”, do Pet Shop Boys. Em virtude da falta de acordo entre a gravadora detentora dos direitos autorais da canção e a produtora do filme, a música não pôde ser utilizada no longa-metragem.

coreógrafa do grupo etc. Os cortes são secos e o enquadramento foca ora planos gerais das garotas dançando, ora planos mais detalhados da dança ou da platéia.

Quando Donnie, já colocando fogo na casa do guru, volta a ser o centro da narrativa, a música do Duran Duran gradativamente diminui de volume e uma música incidental assume seu lugar, criando uma unidade entre as cenas do concurso, agora editadas em câmera lenta, e o incêndio provocado por Donnie. A transição de uma música para outra estabelece a montagem paralela que dá unidade à narrativa e reflete a ignorância do guru de auto-ajuda sobre o que lhe espera. Apresentando animado o concurso de talentos, ele não desconfia que sua casa esteja em chamas e que seu “segredo” (o envolvimento com pornografia infantil) será revelado.

Essa transição funciona, também, como uma troca de papéis. Se antes “Notorious” contextualizava e dava um caráter de espetacularização à cena, comentando sobre o segredo do guru e seu caráter (Anexo K)¹⁸⁵, a música incidental, agora, segue o clima sonoro sombrio e melancólico do longa-metragem.

As próximas três canções estão presentes em seqüência, diegeticamente, na cena da festa de Halloween que Donnie e sua irmã mais velha promovem para comemorar a entrada dela na Universidade de Harvard. Além de estabelecerem o contexto da festa, com muitos jovens e bebida, as canções também atuam como comentadoras da narrativa ou mesmo estabelecendo uma dinâmica diferente à cena.

A primeira delas é “Proud to be loud”, do The Dead Green Mummies. O volume da canção é baixo e a letra quase inaudível, não interferindo na narrativa, mesmo porque o gênero ao qual ela faz parte – o *thrash metal*¹⁸⁶ – pressupõe um modo de cantar no qual a letra, apesar de importante para o sentido da canção, fica em segundo plano em relação ao ritmo e à sonoridade barulhenta dos instrumentos. Dessa forma, apenas o nome da banda (As Múmias Verdes Mortas) e o título da canção, “Orgulhoso de ser

¹⁸⁵ A letra de “Notorious” menciona segredos e mentiras que serão revelados por garotos ou a fragilidade de um bandido, podendo ser relacionada diretamente à falta de caráter do guru de auto-ajuda interpretado por Patrick Swayze.

¹⁸⁶ “Influente subgênero do *heavy metal* (...), o *thrash* desenvolveu-se fora do *hardcore* e do *punk*, tornando-se um termo jornalístico conveniente para o *heavy metal* não pertencente ao universo musical vigente, baseado na guitarra, tocada de modo muito rápido e bastante alto. Da mesma forma que o *heavy metal*, o *thrash* foi acusado de ser depressivo (encorajando o suicídio de adolescentes), associado ao satanismo, a concertos violentos e a um público predominantemente masculino. Os adeptos do *thrash* são atraídos pelo volume e pelo ritmo da música, mas também pelas letras dedicadas aos problemas do subgênero, relativas tanto ao plano geral quanto ao plano pessoal e pela falta da imagem comercializada das bandas de *thrash*” (SHUKER, 1999, p. 279).

barulhento”, constituem uma forma de comentário. É uma festa à fantasia de Halloween, cheia de jovens barulhentos e em busca de diversão.

Já “Love will tears us apart” agrega um comentário mais pertinente à cena. A letra da canção (Anexo L) também é quase inaudível, sendo perceptível apenas o refrão repetido à exaustão, “O amor vai nos separar”. Ainda assim, esse refrão traz uma carga de sentido extratextual à cena. A música toca quando Donnie abre a porta da casa para uma aflita Gretchen, que fugiu de casa após o sumiço da mãe. A canção aumenta e diminui de volume à medida que o foco da ação está no quarto onde Donnie e Gretchen conversam (quando escutamos apenas uma espécie de ruído que remete à música), ou na sala e cozinha onde ela é mais presente e audível.

O fato de “Love will tears us apart” ser a música mais famosa da banda inglesa Joy Division, cujo suicídio do vocalista no começo da década de 1980 levou o grupo ao fim, adiciona um valor cultural ao filme e, de certa forma, antecipa o desfecho trágico de Donnie Darko, que abre mão de sua vida para salvar a amada Gretchen. A relação entre o título e refrão da canção, “O amor vai nos separar”, e o desenlace dos acontecimentos é imediata e a frase dita pela própria Gretchen sela o destino dela e de Donnie: “Acho que algumas pessoas nasceram destinadas à tragédia”.

Se “Proud to be loud” e “Love will tears us apart” estão presentes mais como pano de fundo, ambas subordinadas aos diálogos e ruídos, a última canção utilizada na seqüência da festa de Halloween possui um destaque maior. “Under the milky way”, dos australianos do The Church, começa a tocar quando Donnie e Gretchen descem do quarto. A câmera lenta já indica uma mudança na importância da música para o estabelecimento da gramática fílmica da cena em relação às outras usadas na seqüência da festa. O volume da canção está mais alto, os ruídos da festa estão em segundo plano e os diálogos só aparecem depois de algum tempo, já no final da cena.

A própria música, juntamente com os movimentos giratórios de câmera lenta / acelerada e os efeitos especiais, reflete a confusão mental de Donnie, que percebe que só a Vovó-Morte pode responder suas perguntas. A letra (Anexo M) é mais audível e comenta a ação. O próprio título da canção, “Under the milky way” antecipa que a ação terá seu desfecho “Sob a Via Láctea”, comentando, ainda, sobre o pouco tempo que resta para Donnie descobrir o que está acontecendo (“Eu não tenho tempo para consultas

privadas”), sobre o que o garoto procura e irá encontrar (“Eu gostaria de saber o que você estava procurando/ Eu poderia saber o que você ia encontrar”), ou mesmo sobre as visões de Donnie com o portal do tempo (“É algo bastante peculiar / Algo branco e cintilante / Que traz você para cá independente de seu destino / Sob a Via Láctea”).

A última música pop presente em *Donnie Darko* é “Mad world”, regravação da banda Tears For Fears. A releitura feita pelo cantor Gary Jules deixa de lado os sintetizadores e batidas sincopadas da versão original da dupla inglesa e apela para a melodia advinda apenas de um piano e da voz melancólica do cantor. “Mad world” funciona como uma espécie de epílogo de *Donnie Darko*, costurando, através de uma movimentação leve da câmera e de cortes disfarçados de *fade in / fade out*, a reação das personagens aos acontecimentos que acabaram de se desenrolar.

A canção entra em cena, já no final do filme, logo após a queda da turbina do avião sobre o quarto de Donnie. O garoto consegue desvendar o mistério em torno de suas alucinações e sobre a viagem no tempo. Depois que, acidentalmente, o namorado da sua irmã mais velha atropela e mata Gretchen, Donnie o mata com um tiro no olho ao perceber que ele é o Frank fantasiado de coelho das alucinações.

O enigma do filme fica evidente quando Donnie volta no tempo para o dia em que a turbina de um avião caiu em seu quarto e muda os acontecimentos. A turbina pertencia ao avião que sua mãe e irmã mais nova pegaram para voltar da apresentação d’“As Iluminadas”, em Los Angeles. E o fim do mundo proclamado por Frank nada mais era do que a própria morte de Donnie.

A câmera acelerada volta a narrativa e vários eventos que aconteceram após a queda da turbina aparecem rapidamente e de trás para frente. A mesma cena da queda da turbina é novamente mostrada, sendo que a turbina destruindo o quarto de Donnie é vista dessa vez, não apenas sugerida como no início do filme.

Na seqüência, o epílogo - já ao som de “Mad world” - começa mostrando os “rostos familiares” da psicóloga e professores de Donnie, o guru de auto-ajuda, a professora conservadora, a colega Cherita e Frank e os desenhos para sua fantasia na festa de Halloween, um coelho cinza gigante e com uma máscara metálica; o corpo de Donnie Darko sendo retirado de casa e os rostos dos membros de sua família, sempre em

câmera lenta e com uma leve movimentação da câmera da esquerda para a direita (Seqüência 7).

Seqüência 7:



A letra da canção (Anexo N) faz referência ao “Mundo louco” que cerca essas personagens, as lágrimas que saem de seus olhos, os rostos sem expressão, a ausência de um amanhã, sonhos com mortes e pessoas andando em círculos. O comentário da letra sobre a narrativa é imediato, acentuando a tristeza da canção e do desfecho do filme.

O uso da música, juntamente com a gramática da edição da cena, leva o espectador a crer que as personagens tomaram consciência dos acontecimentos mesmo com o retorno de Donnie no tempo. A psicóloga de Donnie acorda assustada, o guru de auto-ajuda chora de maneira culpada, a professora conservadora expressa medo e choque e Frank possui um olhar assustado e passa a mão sobre o olho onde levou (levaria, no futuro) um tiro de Donnie. “Mad world” encerra a narrativa cíclica do filme e resume a atmosfera do longa-metragem.

De forma resumida, *Donnie Darko* estabelece uma série de relações entre a música pop presente no filme e a narrativa. Ela exerce funções mais convencionais, como o estabelecimento do contexto temporal e cultural do filme, sendo os gêneros e nomes pop utilizados na trilha sonora essenciais para o cumprimento desse papel. E outras de maior destaque, estabelecendo o ritmo das cenas e isolando-as em termos da gramática fílmica do restante da narrativa, inclusive, ao agregar a esses momentos um importante valor cultural advindo da seleção das músicas e bandas que ilustram essas cenas particulares. Os locais de entrada das canções são importantes, por exemplo, para que elas fiquem mais evidentes – elas sempre aparecem juntamente com cortes e / ou mudanças de planos inusitados.

As canções dividem espaço com as músicas incidentais compostas para a produção, mas ganham evidência ao comentarem a ação através das letras e atribuírem uma dinâmica diferenciada às cenas, estabelecendo uma dramaticidade e importância que elas não teriam sem as canções. O caráter lírico e estetizante da música pop é a principal característica de *Donnie Darko*, já que ela está presente em cenas-chave. Outra particularidade é que, ainda que exerçam um papel poético, as canções não estão a serviço da narrativa, necessariamente, para despertar uma emoção no espectador, papel que cabe, aqui, de forma mais explícita, à música incidental.

5.4 9 CANÇÕES

9 canções (*9 songs*, ING, 2004) leva às últimas conseqüências a máxima “sexo, drogas & rock’n’roll”. Rodado com câmeras digitais, baixo orçamento e em poucos dias, a produção do diretor inglês Michael Winterbottom reveza-se entre mostrar cenas de sexo explícito e apresentações de bandas do novo rock inglês e americano. O filme narra a trajetória e intimidade do começo, meio e fim do relacionamento do casal Matt (Kieran O'Brien) e Lisa (Margot Stillely). Ele é inglês e ela, americana. Os dois se conhecem durante um concerto de rock na agitada temporada de shows londrina e começam a ter um relacionamento. A partir daí, o foco da narrativa divide-se entre o relacionamento propriamente do casal e a ida do mesmo para diferentes apresentações musicais.

Narrado em *off* e através de *flashbacks* por Matt, durante uma excursão deste a trabalho no gelado continente da Antártida, *9 canções* possui uma gramática fílmica quase documental. Câmera na mão, tremida e com livre movimentação, funcionando quase como uma observadora da intimidade do casal. A fotografia é naturalista e sem intervenções de filtros ou de uma paleta de cores. A montagem é abrupta, baseada em cortes secos, com movimentações rápida de câmera (agilidade atribuída ao formato digital adotado) e evitando angulações clássicas como o plano campo / contracampo.

A demarcação temporal não é clara - apenas os *fades* e as músicas que entram antes das apresentações utilizados na passagem das seqüências dão a idéia de uma demarcação temporal, ainda que imprecisa. E as cenas são filmadas de forma fragmentária, sem uma relação causa / efeito precisa entre elas. A união entre as cenas de sexo e as apresentações musicais só possuem uma relação direta em um determinado momento, quando Matt e Lisa têm um pequeno desentendimento e ele acaba indo para um dos shows sozinho.

A narrativa é linear, ainda que se divida entre as cenas de sexo, as apresentações musicais e as na Antártida, cabendo à narração em *off* fazer a conexão entre as linhas da trama através de metáforas sobre solidão, vastidão, gelo e sexo, por exemplo. Ela também é enxuta, direta e sem perder tempo com informações que dispersem o foco do casal central, sendo focada apenas nos acontecimentos relacionados ao romance de Matt e Lisa. A forma como o casal se conhece é apenas sugerida e a representação da rotina deles é mais importante, por exemplo, do que momentos de grande dramaticidade. As

cenar de sexo são filmadas de forma naturalista - sem glamorização ou estetização das imagens – e sem pudor, com detalhes e *closes* das partes íntimas dos atores e dos atos sexuais, representando a relação através do ponto de vista do narrador, Matt.

Já a escolha das canções mostra-se importante tanto para o desenrolar da história, como para a embalagem *cult* do filme, demonstrando a própria preocupação de Michael Winterbottom com a utilização da música como elemento narrativo. Diretor que passeia por vários gêneros, Winterbottom tem como uma das marcas unificadora de seu trabalho o uso da música pop nos filmes.

O beijo da borboleta (*Butterfly kiss*, 1995) usa canções da banda irlandesa Cranberries para ilustrar a história de um casal de lésbicas *serial killer*. O drama sobre a guerra da Bósnia, *Bem-vindo a Sarajevo* (*Welcome to Sarajevo*, 1997) tem uma trilha sonora composta de bandas-referência do *britpop*: Blur, Happy Mondays, Stone Roses e Teenage Fan Club. O drama *Encontros & desencontros* (*Wonderland*, 1999) usa música incidental composta pelo pianista Michael Nyman (presente também na trilha sonora de *9 canções*). *A festa nunca termina* (*24 hour party people*, 2002) mistura a linguagem ficcional e documental para retratar um período caro à música inglesa e o surgimento / desaparecimento de grandes bandas pop como Joy Division, New Order e Happy Mondays, na década de 1980. A trilha sonora traz uma compilação de importantes músicas da época. Já a ficção científica *Código 46* (*Code 46*, 2003) termina de forma melancólica ao som de “Warning sign”, da banda inglesa Coldplay.

Cenário musical alternativo - Em *9 canções*, a preocupação com a seleção das canções é ainda mais evidente, já que elas representam parte importante da narrativa. Ainda que o filme não possa ser classificado como um exemplar do gênero musical, a música faz parte da ação do longa-metragem, refletindo, paralelamente, o estágio do relacionamento do casal, ora demonstrando sintonia com os pensamentos das personagens através das letras das canções, ora estabelecendo o nível da relação entre eles em virtude da sonoridade das bandas que estão se apresentando. Daí a importância da presença de nomes do “novo rock”¹⁸⁷ inglês e americano, como Franz Ferdinand, Elbow, Black Rebel Motorcycle Club, Von Bondies, ou bandas já consagradas no

¹⁸⁷ Rótulo utilizado pela imprensa para designar uma série de bandas surgidas no final dos anos 1990 e início de 2000 e que misturam em suas composições e batidas influências das décadas de 1970 e 1980.

cenário musical alternativo – Primal Scream, Super Furry Animals e The Dandy Warhols.

A presença desses nomes alternativos da música pop dá ao longa-metragem uma sonoridade bem particular e um importante impulso comercial que atinge diretamente o seu público-alvo, como explica Lee Barron de forma geral: “Primeiro, o uso de bandas alternativas empresta um elemento controverso e uma credibilidade cultural a um filme. Segundo, (...), se os fãs constituem uma comunidade alternativa social (e subcultural) caracterizada pelo consumo induzido, a chance de se chamar a atenção dessas comunidades de fãs [com essa sonoridade peculiar] é potencialmente muito lucrativa”¹⁸⁸ (2003, p. 211).

Esse apanhado de bandas do cenário independente está de acordo, inclusive, com o caráter alternativo do filme. Produzido pela Revolution Films Production, *9 canções* fez parte da seleção oficial do Festival de Cannes de 2004, na França, e ganhou o prêmio de melhor fotografia no Festival de San Sebastián no mesmo ano. Teve ainda grande parte dos diálogos improvisados e uma equipe reduzida, principalmente nas cenas que mostram a intimidade do casal – apenas o diretor, o câmera, o responsável pelo som e os dois atores ficavam presentes no *set* de filmagens.

Outro fato curioso, e raro hoje em dia, é que o filme não teve um álbum de trilha sonora lançado, ainda que a música seja um dos destaques do longa-metragem, confirmando a aura experimental da obra, filmada mais como um exercício estilístico do que como um produto vinculado a uma indústria cultural.

9 canções usa a música para buscar, a princípio, uma paisagem sonora jovem e um conceito diretamente relacionado ao cenário musical do rock alternativo. As bandas que se apresentam no decorrer dos poucos mais de 60 minutos do filme possuem diferentes sonoridades e influências diversas de importantes nomes do cenário pop mundial.

Os norte-americanos do Black Rebel Motorcycle Club buscam um som mais cru e baseado nos *riffs* sujos de guitarras de bandas britânicas da década de 1980, como Jesus & Mary Chain e My Bloody Valentine. O quarteto americano Von Bondies traz uma

¹⁸⁸ “*First, such performers lend a controversial ‘edge’ and cultural credibility to the film. Secondly, (...), if fandom constitutes an alternative social (and subcultural) community characterised by informed cultural consumption, the opportunity to tap into this fan community is potentially very profitable*”.

sonoridade que mistura elementos do blues e do punk. Já os ingleses do Elbow apostam em canções mais melódicas, guiadas pela voz melancólica do vocalista Guy Garvey e com guitarras menos marcantes.

Os ingleses do Primal Scream, uma das mais relevantes bandas do nascente *britpop* da década de 1990, apresentam diversas influências, do rock gótico do Jesus and Mary Chain (o fundador do Primal Scream, Bobby Gillespie, era baterista da banda em meados dos anos 1980), passando pelo punk e rock mais pesado de bandas como Stooges, Rolling Stones e New York Dolls, até chegar ao início da década de 1990, misturando pop e rock com elementos da música eletrônica (*dance*, *dub*¹⁸⁹, *techno*¹⁹⁰, *acid house*¹⁹¹).

Já a banda surgida em meados dos anos 1990, The Dandy Warhols, traz influências do rock psicodélico do Velvet Underground, enquanto o Super Furry Animals, banda do País de Gales, também surgida na década de 1990, mistura elementos do *power pop*¹⁹², punk, *techno* e rock progressivo¹⁹³, criando um som melódico e irreverente. Uma das bandas mais novas presentes no filme são os escoceses do Franz Ferdinand, nome que estourou no cenário musical mundial na época de lançamento de *9 canções* e que sofre influências diretas de grupos pós-punks e *new wave* dos anos 1980, como Talking Heads e Gang of Four.

A partir desse conjunto de bandas, *9 canções* estabelece sua paisagem sonora e um conceito musical para a trilha musical que demarca bem seu público, um espectador fã desses nomes específicos ou da sonoridade que eles representam, ou interessados na música alternativa britânica e americana. Ou seja, bandas que, na época do lançamento

¹⁸⁹ Vertente do reggae, gênero nascido em meados da década de 1950 graças à mistura de estilos como a música *folk* jamaicana, o jazz, ritmos africanos e caribenhos e o *rhythm'n'blues* de New Orleans.

¹⁹⁰ “Nos anos 1980, a música *techno* apareceu como um estilo musical (...) associado às novas tecnologias sonoras e de composição que utilizavam o computador. (...) A música *techno* associou-se intimamente a um ambiente social específico, sendo a principal música tocada nas grandes festas – *raves* (...). Na maioria dos casos, as características musicais do tecno são a batida marcante e o uso do ritmo como ferramenta hipnótica (...), criada muitas vezes inteiramente por meios eletrônicos; a falta relativa de vocais; e o significativo uso de *samplers*” (SHUKER, 1999, p. 273).

¹⁹¹ Variante da *house music* em que os músicos utilizam um equipamento específico – o Roland 303 – baterias eletrônicas e sintetizadores similares para obter uma música impulsionada pelos ritmos pulsantes da música disco, com ênfase menor nas letras e com uma preocupação maior com a atmosfera e ritmo.

¹⁹² A origem do estilo está ligada a melodias agressivas e guitarras distorcidas e barulhentas de bandas inglesas e americanas dos anos 1960, como Beatles, Who e Byrds, entre outras.

¹⁹³ Subgênero que, inicialmente, associou-se ao movimento de contracultura no final da década de 1960, caracterizando-se “pelo uso de imagens fantásticas e obscuras, misturando convenções de estilos incompatíveis. (...) Basicamente, o rock progressivo não é uma música dançante; desse modo, evita a batida padrão do rock, considerando o timbre e a textura mais importantes” (SHUKER, 1999, p. 244).

do filme, ainda não estavam ligadas a nenhuma *major* da indústria fonográfica, nem possuíam fácil aceitação junto ao grande público. Uma audiência jovem que também se identificará com os dilemas das personagens e não, necessariamente, irá se chocar ou incomodar com as cenas de sexo explícito que intercalam a narrativa.

Performance e narrativa - *9 canções* desperta a curiosidade desse espectador para as próprias performances dessas bandas, filmadas como shows de rock, ora centradas no desempenho musical em si, com ênfase nos integrantes da banda, instrumentos e movimentação no palco, ora nas reações da platéia.

Essa peculiaridade do filme permite-nos perceber como essas bandas trabalham - na maneira como elas performatizam de forma midiaticizada¹⁹⁴ as músicas - configurações como os gêneros musicais as quais se enquadram e as próprias características individuais dos artistas, além de mais uma série de questões ligadas ao cenário musical e aspectos mercadológicos da indústria fonográfica.

A performance musical é um ato de comunicação que pressupõe não só uma relação entre intérprete e ouvinte, bem como entre produto e consumidor. Nesse sentido, a performance aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da canção. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical. Assim, podemos defini-la como um processo de produção de sentido e conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais, ritualizações e comportamentos mercadológicos partilhados por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais (JANOTTI JUNIOR, 2005, p. 10b).

O filme cria um elo entre o espectador e essas apresentações musicais. Destacam-se o cenário onde elas ocorrem (sempre no Brixton Academy, em Londres) e o modo como os artistas se comportam no palco – principalmente os vocalistas, que, de acordo com a lógica da cultura pop, geralmente, ganham mais atenção da mídia e dos fãs. Também é importante as vestimentas e figurinos, os recursos utilizados no palco (iluminação criando o clima das performances e projeções em telões), bem como a forma que

¹⁹⁴ De acordo com Anno Mungen (2003, p. 61-62), seguindo um paralelo com Simon Frith (1996, p. 226), existem três diferentes formas de abordagem em relação à percepção da música: primeiro, a música como texto escrito, ela é, antes de tudo, uma partitura; a música como performance, a partir de sua execução em um palco, concerto, show, ópera etc.; e, por fim, música como gravação, a performance midiaticizada da música através de fitas cassete, discos de vinil, CDs, aparelhos de MP3 e meios audiovisuais como a televisão, cinema e Dvds.

público assiste essas performances e, no caso do longa-metragem, como elas se conectam à narrativa fílmica.

Se a inserção delas à narrativa desempenha papel importante para o desenvolvimento da trama, a forma como essas performances estão configuradas e são apresentadas ao espectador do filme diz muito a respeito da maneira como essas bandas estão associadas a determinados gêneros musicais, são embaladas mercadologicamente e consumidas pelo público.

A gramática fílmica utilizada nas cenas dos shows é uma resposta a essas questões. Ainda que, de certo modo, presas à narrativa fílmica e filmadas em grande parte a partir da perspectiva da platéia, sempre que possível mostrando a reação do casal às apresentações, essas cenas podem muito bem ser apreendidas de forma isolada, como se tivessem sido retiradas de um Dvd ao vivo dessas bandas.

As performances representam, assim, o modo como as bandas são consumidas pelo público jovem adulto. A iluminação, os movimentos de câmera que procuram acompanhar a maneira como o público se comporta durante as apresentações, os cortes rápidos ou os planos contemplativos e a própria maneira como os músicos se comportam no palco são indicadores dos gêneros musicais e da forma como essas bandas são embaladas para o mercado consumidor (figuras 9, 10, 11 e 12).

Esse modo de narrar está vinculado à própria sonoridade das canções. Músicas mais agitadas, como “Whatever happened to my rock’n’roll” e “Love burns”, do Black Rebel Motorcycle Club, “C’mon, C’mon”, do Von Bondies, e “Jacqueline”, do Franz Ferdinand, pedem um modo de filmar mais acelerado, com cortes rápidos e muita movimentação de câmera acompanhando a pulsação da platéia.

Já músicas mais melódicas e configuradas como baladas, nas quais o ritmo é preterido pela letra e voz dos músicos, o modo de narrar é mais contemplativo. Os cortes são mais compassados e existe uma valorização da interpretação do vocalista, caso de “Fallen angels”, do Elbow e “You were the last high”, do The Dandy Warhols.

Dessa forma, se durante a apresentação de bandas com uma sonoridade mais pesada e marcada pelas guitarras ou batidas eletrônicas, a edição é mais frenética e picotada, o

som mais melódico pede por uma montagem menos ritmada. Essa característica traz um elemento bastante peculiar a *9 canções*.



Figuras 9, 10, 11 e 12

Na grande maioria dos filmes, a música é analisada a partir de dois focos gerais: “como a música opera a partir do contexto das imagens as quais ela se combina e de que maneira ela se expressa em relação ao filme?”¹⁹⁵ (MUNGEN, 2003, p. 65). Na obra de *Winterbottom*, as imagens é que estão a serviço da música, ainda que limitadas às cenas dos shows e mesmo que estas sempre estejam preocupadas em determinar a presença do casal.

Quando o casal está no foco das lentes durante as apresentações, a fotografia é mais escura, suja e granulada, representando uma maior aproximação entre a narrativa e eles, como se os mesmos estivessem sendo observados, diferenciando-os do restante do público. Esse modo diferente de filmar estabelece os mesmos como protagonistas da ação, ainda que eles sejam meros espectadores dos shows.

¹⁹⁵ “*how does the music work within the context of the images with which it is combined, and what does the music express in relation to the film?*”.

Nessas cenas, as imagens estão à disposição para ilustrar as canções, os códigos referentes aos seus gêneros musicais e a performance de palco dos músicos. O conceito hierárquico difundido pelo cinema de música subordinada à imagem perde o sentido, mesmo que, em alguns momentos, essas músicas exerçam, também, funções clássicas da narrativa fílmica.

As músicas do filme de Michael Winterbottom estão presentes na narrativa de modo maciçamente diegético. Essa forma de utilização cumpre uma série de funções, estabelecendo o contexto cultural do filme e o gosto musical das personagens, além de funcionar como um marcador do período, meados dos anos 2000. Esse papel fica mais evidente na medida em que parte da diversão do casal é ir a shows e na própria importância que a música tem na relação dos dois, afinal eles se conheceram durante uma apresentação musical. Essa característica aproxima *9 canções* dos primeiros filmes pop ainda da década de 1950, que utilizam performances ao vivo de artistas pop como principal atração.

Além das nove canções do título, o filme traz outras músicas pop diegéticas ou extradiegéticas que estabelecem essa característica musical do casal. Em determinado momento, os dois se drogam e dançam ao som de um *remix* da *world music*¹⁹⁶ “Madan”, do africano Salif Keita. Lisa fala, enquanto dança, que “só as pessoas tristes não sabem dançar”. Outro exemplo é quando, durante uma breve viagem dos dois a uma praia, toca “Michael”, música dos escoceses do Franz Ferdinand, no rádio do carro.

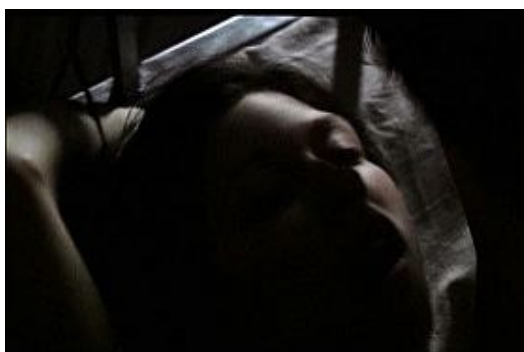
Em algumas cenas, as músicas também servem para atribuir uma unidade ao filme. Logo na primeira apresentação, por exemplo, quando Matt conhece Lisa, as imagens da banda Black Rebel Motorcycle Club, tocando “Whatever happened to rock’n’roll?”, são intercaladas com imagens rápidas do casal fazendo sexo (Seqüência 8).

O uso de “Horse tears” do duo *electro pop*¹⁹⁷ Goldfrapp também cumpre essa função ao ilustrar vários momentos do casal, desde quando eles saem até a hora em que chegam a um espetáculo erótico e quando Lisa se masturba sozinha em casa. A languidez da voz da cantora Allison Goldfrapp, o tom melancólico e cheio de eroticidade e a letra da canção (Anexo O) reforçam, ainda, a sensualidade e a emoção da cena.

¹⁹⁶ Rótulo genérico aplicado à música popular originada fora do contexto anglo-americano.

¹⁹⁷ Estilo que mistura elementos do rock, pop e música eletrônica.

Seqüência 8:



A unidade sonora do filme recai também sobre a música incidental de Michael Nyman, pianista minimalista de renome que já compôs trilha sonora para filmes tão díspares quanto as obras do diretor inglês Peter Greenaway e a ficção científica hollywoodiana *Gattaca: Experiência genética* (*Gattaca*, 1997). Além de pontuar cenas ao decorrer de todo o filme, atribuindo uma emoção discreta e certa melancolia ao longa-metragem narrado sob o ponto de vista das lembranças de Matt, a música de Nyman serve de pano de fundo para um dos momentos-chave de *9 canções*.

Ela é a penúltima das nove canções do título e intercala cenas do hotel onde Matt e Lisa se hospedam para comemorar um ano de relacionamento, mostrando imagens da Antártida, do concerto do pianista e do jantar no qual Lisa revela que está voltando para os Estados Unidos (Seqüência 9). O uso da música de Nyman expressa até a importância da ocasião do aniversário da relação. Ao invés de irem a mais um show de

música pop, o casal opta por um programa mais sofisticado e considerado maduro, o concerto de um renomado pianista.

Seqüência 9:



As nove canções – Além de atribuir um caráter estético ao longa-metragem, ao usar a música como um importante demarcador cultural, estabelecendo o gosto musical não apenas das personagens, mas do próprio público e refletir uma escolha proposital de determinada sonoridade alternativa, as canções do filme estão diretamente relacionadas à narrativa e buscam, assim, despertar uma emoção no espectador.

A música de *9 canções* é, dessa forma, empática e está colada nas personagens. A própria escolha das nove canções é reflexo dessa característica do filme. Elas estão presentes na narrativa de acordo com o estágio do relacionamento do casal, estabelecendo o estado anímico dos dois e interferindo na ação como uma espécie de “coro grego”, seja através das letras ou simplesmente da sonoridade das canções.

A primeira canção presente no filme é “Whatever happened to my rock’n’roll”, do Black Rebel Motorcycle Club. Ela aparece logo após o título do longa-metragem e ilustra o momento em que Matt e Lisa se conhecem. Os dois são mostrados lado a lado durante o show da banda e a letra (Anexo P), que fala sobre desejo, estabelece a atração entre os dois, que flertam um com o outro: “Você quer uma parte de mim / Você me quer por completo”; “Ela quer sua imagem / Ela quer seu beijo / Ela quer entrar na sua cabeça e dizer como ela é”.

“Whatever happened to my rock’n’roll” é uma canção acelerada, marcada por *riffs* sujos de guitarra e pela bateria pulsante. Essa característica da música é representada pela própria reação da platéia, o público dança e canta junto, enquanto a gramática fílmica simula o estado de êxtase da audiência. A edição é rápida, com cortes secos e muita movimentação da câmera, que é tremida e pula junto com o público. A iluminação do show também estabelece um ritmo para a edição e a cadência da música contamina as cenas de sexo que intercalam o show. A metáfora entre a movimentação do sexo e a movimentação do rock é instaurada e está presente durante o restante do filme.

Na canção seguinte, “C’mon, C’mon”, do Von Bondies, a relação entre Matt e Lisa já está estabelecida. O casal é mostrado sorrindo e juntos na platéia. A música é marcada pelo vocal ligeiro, pelas guitarras, baixo e bateria que diminuem e aceleram o ritmo e animam o público. A edição é ditada pelo ritmo dos cortes e movimentação de câmera, sendo a iluminação do palco menos presente. A música mais agitada é refletida no público e no próprio casal protagonista. A letra da canção (Anexo Q) não necessariamente está relacionada à ação, mas fala sobre juventude e passado e, de certa forma, comenta sobre o público – e o próprio casal – que se diverte sem preocupações durante a apresentação.

Já “Fallen angels”, do Elbow, é utilizada em um momento mais intimista da relação do casal. Pela primeira vez os dois são mostrados indo juntos e de mãos dadas a um show. Parte do foco da seqüência está nos dois conversando, abraçando-se e beijando-se quase todo o tempo em que dura a canção, quase não prestando atenção à apresentação.

Os planos são ora mais distantes e representam a perspectiva da platéia, ora enquadram o rosto do vocalista, reforçando a importância da interpretação da canção mais do que seu ritmo. A canção é mais lenta, os planos são mais longos e a platéia participa da ação

de forma mais passiva, característica comum à execução de baladas durante os shows, quando a iluminação do palco (esverdeada e avermelhada) cria o clima para uma aproximação maior entre os casais (Seqüência 10). A letra da canção (Anexo R) não reflete sobre o estado da relação do casal, mas sua sonoridade mais melódica estabelece uma cumplicidade mútua.

Seqüência 10:

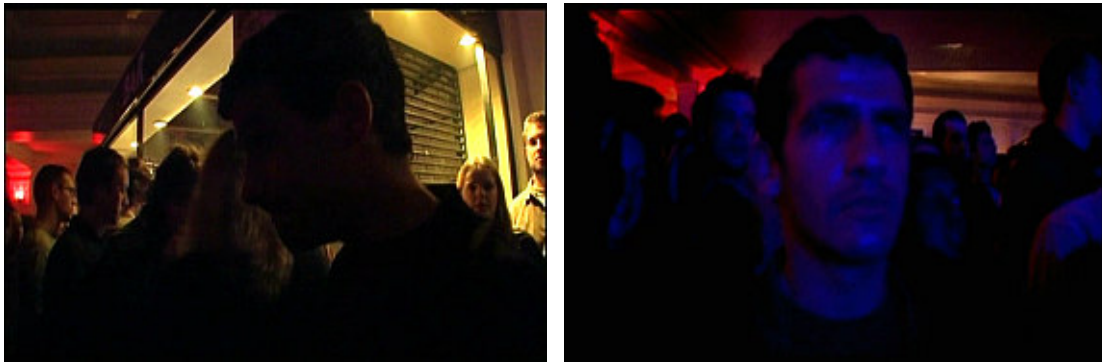


As apresentações seguintes também procuram instituir um clima mais próximo entre Matt e Lisa. Ainda que “Movin’ on up” possua uma batida eletrônica e a letra tenha um refrão marcante (Anexo S), é a atmosfera da canção que chama mais a atenção. A performance da banda é colocada em segundo plano, a câmera coloca-se mais distante do palco e o ritmo da música é menos contagiante. O show acontece após uma pequena viagem do casal a uma praia e o clima da canção continua refletindo uma maior aproximação entre eles, como se a relação entre os dois os “elevasse”, conforme diz a letra da canção.

“You were the last high”, do The Dandy Warhols, também apela mais para a emoção contida na canção do que no ritmo. O clima melancólico está presente na voz lamuriosa do vocalista da banda, no uso de metais e efeitos sonoros que não advém de instrumentos no final da canção. A iluminação da apresentação dita o ritmo mais lento, os músicos movimentam-se pouco no palco e a ênfase maior da sequência está na performance da banda e nas projeções psicodélicas exibidas em um telão, já que a reação da platéia é mais contemplativa e menos participativa. A aproximação entre Matt e Lisa é evidente, ainda que a letra da música (Anexo T) antecipe as pequenas desavenças e o esfriamento da relação.

Esse esfriamento é melhor percebido depois que o casal tem um pequeno desentendimento após a ida dos dois a uma casa noturna de shows eróticos. Lisa sente-se atraída por uma das dançarinas e quando chega a casa se masturba sozinha. Logo em seguida, em um outro dia, ela masturba-se sozinha novamente, desta vez sendo observada por Matt. Depois de Lisa chorar sem motivos aparentes, Matt acaba indo sozinho para o show do Super Furry Animals.

A solidão da personagem fica evidente em rápidos *closes* (Figuras 13 e 14), sendo reforçada pela iluminação azulada, a perspectiva distante do palco e a melancolia da canção estabelecida pela sonoridade da gaita, a voz grave do vocalista e pelo destaque dado ao refrão (Anexo U) e título da canção: “Slow life” / “Vida vagorosa”. Apesar de ser o trecho de show mais curto do filme (pouco vemos do desempenho da banda), ele é importante porque representa uma virada no relacionamento do casal, anunciando um possível fim para a relação.



Figuras 13 e 14

“Jacqueline”, canção dos escoceses do Franz Ferdinand, mostra um momento de descontração dos dois, animados por estarem presentes no show de uma das bandas sensações da temporada (a crítica inglesa vinha tecendo vários elogios aos músicos na época do lançamento do filme). A letra da canção (Anexo V) reflete sobre esse entusiasmo do casal, afinal os “feriados são bem melhores”, os momentos de descontração são os que contam. Mesmo assim, o ritmo pulsante é bem mais importante, estabelecendo o ritmo da cena e o estado de ânimo do casal.

Apesar dessa função mais tradicional, a seqüência é construída de forma a dar mais destaque à performance da banda, refletindo o sucesso que ela estava obtendo na época. A canção está presente na íntegra, desde a introdução quase falada pelo vocalista, apresentada em um plano longo e sem corte do cantor, até seu final mais barulhento (Figuras 15 e 16).



Figuras 15 e 16

A função poética é mais evidente na seqüência do concerto do pianista Michael Nymam, como já discurremos anteriormente. Além de oferecer unidade à cena, a música também estabelece o tom triste que antecipa a separação de Matt e Lisa, já que ela vai voltar aos Estados Unidos.

“Love burns”, do Black Rebel Motorcycle Club, música que encerra o filme, também reflete sobre o fim do relacionamento do casal. A letra (Anexo X) comenta exatamente sobre a sensação de perda e vazio após o término de uma relação: “Ela cortou minha pele e machucou meus lábios / Ela é tudo para mim / Ela rasga minhas roupas e queima meus olhos / Ela traz o frio e faz uma cicatriz em minha alma / Ela é providencial para mim”.

A apresentação de “Love burns” é a única que não traz a participação nem de Matt ou Lisa. A gramática fílmica da seqüência é similar, em relação aos cortes e movimentação da câmera, à primeira apresentação da banda no começo do filme. A iluminação do palco é mais marcante e a fotografia proporciona uma proximidade maior com a platéia, mostrada de modo mais nítido do que nos outros shows.

A canção presente na íntegra encerra o filme de forma cíclica, repetindo o show inicial da banda Black Rebel Motorcycle Club¹⁹⁸. O começo e o fim do relacionamento do casal são associados, assim, à banda.

Os créditos finais de *9 canções* são ilustrados pelo pós-show, poucas pessoas no recinto, muitas latas de bebida espalhadas pelo chão e imagens desfocadas. O final do filme é comparado ao final de um concerto de rock, associando o cinema ao universo musical e fazendo um paralelo entre o processo de apreciação de um filme e de uma apresentação de uma banda ou artistas pop.

Não apenas as nove canções seguem esse caminho de aproximação entre a emoção das personagens e do espectador. A música incidental de Michael Nymam, por exemplo, ao pontuar, ainda que discretamente, todo o filme, está a serviço das emoções das personagens, refletindo esses sentimentos também no público.

O uso das canções “Madan”, de Salif Keita, e “Horse tears”, do Goldfrapp, também cumprem funções poéticas. A primeira é animada, ritmada e cheia de batidas, sendo utilizada em um momento de descontração, quando Matt e Lisa dançam e se drogam. Já a segunda é mais climática e sensual, refletindo o desejo de Lisa enquanto ela assiste um show erótico e depois se masturba. “I’ve got your number”, do Elbow, segue o mesmo caminho, ilustrando uma cena em que Lisa faz um *striptease* para Matt, instaurando uma atmosfera sensual e lânguida através da voz e instrumentação da canção.

Apesar de possuir uma série de características peculiares, fazendo uso da música pop de um modo pouco comum, dando ênfase à performance de nomes do cenário musical do rock alternativo e chamando a atenção para essas apresentações e bandas em si, *9 Canções* também utiliza a música de maneira mais tradicional. Ainda que a presença e

¹⁹⁸ O nome da banda configura-se como uma importante associação extratextual. “O clube dos motoqueiros rebeldes de preto” foi inspirado pela personagem de Marlon Brando em *O selvagem*, um dos primeiros filmes a retratar o universo jovem e ser direcionado ao público adolescente.

seleção dessas bandas seja um importante demarcador do público a quem o filme é endereçado, associando uma série de informações extratextuais à trama, as canções do longa-metragem exercem funções comuns à narrativa fílmica.

Dessa forma, a música está presente para despertar emoções no espectador, dialogando com o estado anímico das personagens; estabelecer ritmo e unidade à montagem; e determinar questões culturais importantes para a percepção das personagens e contexto da estória, gosto musical, cultural e contemporaneidade da obra etc.

As apresentações musicais quebram com uma possível hierarquia entre imagem / música e atribuem um caráter estético diferenciado daquele associado ao uso mais tradicional da música. O uso maciçamente diegético das músicas e a gramática fílmica das apresentações possibilitam uma apreensão isolada dos shows, filmados, na maioria das vezes, como se fizessem parte da gravação de um Dvd ao vivo das bandas.

É esse modo de filmar, o nome nos créditos do renomado diretor Michael Winterbottom e a presença das apresentações ao vivo das bandas alternativas que possibilita que *9 canções* seja apreendido como um filme *cult* e não uma produção pornô, apesar das cenas de sexo explícito.

A importância que a música assume na narrativa e o respaldo que a participação de destaque de nomes do novo rock dá à produção são responsáveis pelo fato de o longa-metragem ter superado alguns preconceitos, tendo participado de festivais de cinema e chamado a atenção da crítica, ainda que o público e a crítica não familiarizados com as bandas presentes no filme tenham-no recebido com ressalvas.

As presentes análises partiram da união de duas perspectivas diferentes. Uma com claras vinculações a uma aproximação mais cara aos estudos culturais na qual a apreensão do contexto é decisiva para uma compreensão mais ampla de como questões ligadas à música pop interferem na narrativa fílmica e outra mais voltada a uma análise interna das obras.

Os exercícios analíticos seguiram uma abordagem que procurou trabalhar as imagens e a música em consonância, fugindo de uma visão que atribui uma categorização

hierárquica da imagem sobre a música difundida pela maioria das teorias fílmicas e modos de se estudar e abordar o cinema.

A partir desses exercícios analíticos, fica claro que, ainda que o uso da música no cinema esteja diretamente associado às imagens, ao drama fílmico e à estrutura narrativa dos filmes, a música não está subordinada a esses elementos de maneira coadjuvante. Esses mesmos elementos também dependem da associação com a música e ambas as instâncias, a visual e a sonora, estão interligadas de forma indissociável.

6 CONCLUSÃO

*“Escuto música pop porque estou triste?
Ou estou triste porque escuto música pop?”*
(Rob Gordon em *Alta fidelidade / High fidelity*, 2000)

Kirsten Dunst correndo como Maria Antonieta pelos corredores do Palácio de Versalhes ao som das batidas eletrônicas dos britânicos do New Order. Nicole Kidman e Ewan McGregor cantando apaixonados um *medley* de canções pop conhecidas em um famoso bordel francês no final do século XIX. Bill Murray e Scarlett Johansson se despedindo nas ruas cheias de Tóquio ao som de uma balada e das guitarras sujas dos ingleses do Jesus and Mary Chain. Leonardo DiCaprio e Claire Daines se vendo pela primeira vez através de um aquário e se apaixonando ao som de uma canção da artista Des'ree. Uma Thurman e John Travolta dançando animadamente um *twist* de Chuck Berry.

Exemplos de cenas memoráveis nas quais imagem e música pop se completam, trabalhando juntas e dando um outro sentido à narrativa fílmica. Imagem e música consolidando uma união duradoura e eficaz que cria um mundo próprio e particular onde a câmera é lenta ou acelerada, fixa ou em movimento; onde a música é pop ou incidental, melancólica ou eufórica; onde a hierarquia entre imagem e som dá lugar a possibilidade de ambos se unirem para comunicar uma mensagem, despertar um sentimento ou simplesmente estabelecer uma sensação.

A música é um dos recursos mais poderosos e ambíguos da linguagem cinematográfica, exercendo uma série de funções que operaram diretamente na narrativa, influenciando na forma como apreciamos os filmes. De forma geral, o estudo da música no cinema segue dois focos principais, tentando compreender de que modo ela opera a partir do contexto das imagens as quais se combina e de que maneira ela se expressa em relação ao filme. A percepção do papel das músicas no cinema está, então, diretamente relacionada ao posicionamento delas na narrativa.

A partir daí, a música é percebida sempre em função das imagens, procurando-se apontar ou uma associação rítmica entre música / imagem propriamente dita, ou uma associação temática ou emocional entre ambas. Enquanto a primeira busca a correspondência exata entre os movimentos visuais e sonoros, a segunda é uma

intervenção narrativa que associa a música ao movimento psicológico da personagem e à situação dramática.

Ao longo de nossa pesquisa, estivemos preocupados em responder a uma série de perguntas que procuravam compreender qual a habilidade da música – especificamente a música pop - em transformar o significado das cenas a qual acompanha e do filme como um todo. Significado este que depende diretamente da relação entre a música e o drama fílmico e o próprio contexto dos modos de produção e reconhecimento do filme, bem como ao público a qual este se destina.

Questões importantes como quais as funções que as músicas pop estão exercendo e de que forma elas estão presentes na narrativa – diegética ou extradiegeticamente -, além de como ela auxilia para a obtenção de um efeito específico no filme foram uma de nossas preocupações. O uso da metodologia d’A *Poética do Filme* mostrou-se fundamental para entendermos o papel que a música pop cumpre para uma compreensão completa do filme.

É importante ressaltarmos, no entanto, que, sempre que possível e necessário, procuramos perceber a música pop no filme a partir de aspectos econômicos, sociais, ideológicos e culturais. Apesar de estes aspectos se configurarem como informações extratextuais, eles são fatores que atuam na narrativa fílmica de forma contextual, influenciando na maneira como assistimos e apreciamos os filmes.

Nosso objetivo foi perceber de que modo a música pop está presente em um determinado tipo de “cinema de referências” de maneira a estabelecer esse contexto e despertar a atenção de um espectador específico - interessado nos mecanismos que regem a música pop - para suas funções e usos culturais nas narrativas fílmicas.

Esse público está preocupado com os mecanismos de produção e consumo da música pop, imerso em um universo onde tanto a música quanto outros elementos da cultura pop estão articulados com o intuito de chamar a sua atenção. Um tipo de espectador que precisa ter um conhecimento e experiência compartilhados para o entendimento e apreensão dessas referências presentes nos filmes, bem como para uma compreensão maior da associação música / imagem.

Esse procedimento mostrou-se fundamental porque uma de nossas preocupações foi estabelecer como a música pop se articulada com os filmes para despertar o interesse de um público específico, interessado em um cenário pop proposto por esses longas-metragens. Daí a importância da relação entre a seleção de músicas pop, e consequentemente dos álbuns de trilha sonora dos filmes, e como elas estão dispostas na narrativa para representar esse universo pop no *corpus* selecionado, convocando esse espectador diferenciado.

Durante nossa pesquisa, podemos perceber uma série de críticas ao uso da música pop no cinema. Essas restrições à utilização do recurso decorrem, principalmente, da própria percepção da música por parte dos teóricos, acostumados a estudá-la de acordo com uma série de padrões já estabelecidos e difundidos no transcorrer da história do cinema.

A partir da consolidação da linguagem cinematográfica e do surgimento da idéia de cinema como arte, as canções populares utilizadas pelo “primeiro cinema” são renegadas e dão lugar a uma música sinfônica instrumental e com poucas variações. Os princípios normativos que ditam as formas de acompanhamento sonoro são inspirados por essa música incidental e a complexa dialética que integra as tradições musicais no cinema será simplificada. Deste ponto em diante, todas as subseqüentes formas de análise da música no cinema se apoiarão na concepção que a música incidental é a mais adequada à narrativa fílmica.

Não é de se estranhar que o próprio estudo da música pop no cinema parta do princípio que ambas possuem similaridades e diferenças, sendo a análise comparativa entre elas uma das principais maneiras de se procurar entender como a música pop opera nos filmes, sendo difícil fugir dessa perspectiva. Essas diferenças e similaridades surgem, então, como um paradoxo e são utilizadas aleatoriamente conforme a necessidade.

Quando discriminada por não atender as necessidades básicas da narrativa fílmica, os teóricos favoráveis ao seu uso reforçam que os papéis desempenhados pela música pop são os mesmos exercidos pelas músicas incidentais. Quando se pretende diferenciar a música pop da incidental, alegando uma inovação estética na forma da música ser integrada à narrativa, eles elencam vários pontos peculiares às canções pop.

Para tentar comprovar essa hipótese, utilizamos como *corpus* 10 produções realizadas a partir da década de 1990 - quando o uso da música pop já é uma prática consolidada – e

dirigidas por cineastas reconhecidos pelo bom uso desse recurso. Esses filmes compõem um pequeno painel e exemplificam bem um tipo de produção específica no qual a presença da música pop não segue apenas preceitos comerciais, mas, juntamente com uma série de referências ao universo da cultura pop, desperta o interesse de um público diferenciado imerso nesse cenário.

A partir desse conjunto proposto, em virtude da impossibilidade de analisar todos os filmes que compunham o *corpus* escolhido, selecionamos os quatro que usam o recurso da música pop de maneira mais diferenciada, atribuindo a esses longas-metragens um modo bastante peculiar de inseri-las na narrativa. Através desses exercícios analíticos, percebemos que o uso da música pop no cinema não está apenas consolidado como uma prática já comum, mas que, a depender do modo de utilização, também pode agregar uma série de significados extratextuais diferentes à narrativa fílmica.

Em *Pulp fiction*, a música pop está presente para desdramatizar a violência e estabelecer uma nostalgia decorrente da sua utilização descolada da realidade espaço-temporal da trama. A associação com um gênero musical específico - a *surf music* - é fundamental para que essa desdramatização seja possível. A música pop assume um caráter lírico que procura atribuir um olhar estetizante diferenciado ao filme e que proporciona um distanciamento entre o espectador e os vários atos de violência que permeiam a narrativa do longa-metragem.

Trainspotting também se vincula a gêneros musicais específicos (no caso, a música eletrônica e o *britpop*) para, assim como em *Pulp fiction*, desdramatizar uma temática polêmica: o vício em drogas. Além desse caráter lírico e estetizante, a música pop funciona no filme de forma a fornecer uma unidade à narrativa fragmentada e episódica, acentuado, ainda, a dramaticidade de algumas cenas específicas, principalmente aquelas que representam o ponto de vista letárgico dos viciados.

A música pop dos anos 1980 está a serviço da narrativa em *Donnie Darko* para contextualizar a ambientação da trama. Novamente, ela cumpre uma função lírica ao dar uma movimentação diferenciada às cenas que acompanha, quase isolando-as da narrativa. A sonoridade, as letras e títulos das canções utilizadas atuam diretamente sobre a ação e uma série de questões culturais relativas à seleção das músicas influencia no sentido do filme.

9 canções possui uma particularidade que o aproxima das primeiras produções pop das décadas de 1950 e início de 1960, a performatização ao vivo de algumas canções pelos próprios artistas pop. Essa característica atribui uma singularidade a *9 canções* e questões tipicamente relacionadas ao panorama musical agregam sentido de maneira indissociável ao filme. A performatização midiática das canções e a configuração de um universo e sonoridade alternativos da seleção das bandas presente no longa-metragem lhe conferem um *status cult* que o impede de ser classificado como uma obra de cunho pornô. As canções selecionadas dialogam, inclusive, com o relacionamento do casal que é o foco da narrativa.

A partir desses exemplos, fica evidente que a música pop pode estar presente nos filmes exercendo funções tradicionais e difundidas desde os primórdios do cinema. A música como elemento lírico atribui um caráter épico às cenas e possibilita uma plasticidade diferenciada a elas. A música como elemento dramático enfatiza os sentimentos presentes no filme ao estabelecer o estado anímico das personagens, bem como possibilita o público adentrar a narrativa através da emoção. A música como um elemento rítmico fornece unidade às cenas e atua sobre a edição do filme, ora música e imagens seguindo a mesma cadência, ora adotando caminhos opostos, ainda que em ambas as direções ela esteja presente agregando sentidos.

Dessa forma, em alguns momentos, as músicas pop desempenham funções similares àquelas atribuídas às músicas incidentais, despertando o espectador para a narrativa e demandando respostas emocionais estabelecidas pelo filme. A depender da situação ou do filme, a música pop traz particularidades ao sentido da obra, chamando a atenção do público para a canção em si e outras questões do universo musical (gênero, performance, *status* icônicos dos artistas pop etc.).

A música pop funciona de maneira a tensionar uma série de questões das músicas incidentais, ora dialogando e estabelecendo uma utilização mais convencional, ora causando rupturas nas formas mais tradicionais do seu uso no cinema.

O que não podemos esquecer é que a música de cinema, incidental ou pop, pode existir, ou ter existido, ou estar destinada a existir fora do espaço fílmico. Sendo assim, o significado cultural da música de cinema não está somente na música em si mesma, nas funções que esta está desempenhando ou apenas nos filmes. Ele depende de um

conjunto de convenções de gêneros e subgêneros, musicais e cinematográficos, e como nós compreendemos as “regras” que ditam esses gêneros.

Em um determinado tipo de “filme pop” que nos serve como recorte, a música pop está presente, inclusive, para estabelecer um contexto pop e atrair um público específico que se interessa não apenas pelas funções e efeitos que esta cumpre na narrativa, mas, principalmente, por questões mais relevantes ao universo musical: a seleção de determinados nomes do universo pop, vinculados a determinados gêneros musicais e que trazem uma sonoridade particular.

Uma percepção mais ampla da música pop é necessária, então, para uma melhor compreensão de quais as possibilidades de intervenção na narrativa fílmica ela pode vir a exercer. Daí os próprios fins comerciais da música ser um importante fator para sua percepção nos filmes. O universo da música pop vive em constante tensão e as estratégias criativas que levam o público a considerá-la autêntica e as estratégias comerciais que a tornam cooptada e “vendida” também estão presentes nos processos de produção e consumo do cinema.

Vale ressaltar, no entanto, que existem diversas maneiras de se estudar a música pop no cinema. A própria dificuldade em conceituar e estabelecer limites para o que é ou não é música pop, aliado a falta de um rigor teórico nessa conceituação, acaba por prejudicá-la, sendo perceptível certo preconceito da teoria fílmica em relação a ela.

Ainda que refletindo certo descaso com o estudo da música no cinema como um todo, esse tema só agora começa a despertar um interesse maior no mundo acadêmico. Interesse que pode ser percebido pela quantidade de artigos, ensaios e livros sobre o tópico que vêm sendo lançados nos últimos anos, reforçando a idéia levantada pelo pesquisador Simon Frith (1996, p. 110) de que a música de cinema é a forma mais significativa da música pop contemporânea.

A poderosa afirmação de Frith a favor da música pop não impede, porém, que ela ainda tenha que percorrer um longo caminho para a completa aceitação pelos compositores de música de cinema e teóricos da área.

O que foi apresentado nessa pesquisa é apenas um pequeno fragmento de um universo amplo que só agora começa a ser explorado como devido. Questões apenas pinceladas

nesse trabalho merecem um maior aprofundamento futuro e limitações e restrições de uma pesquisa em caráter ainda inicial nos fazem acreditar que essa investigação está apenas começando e merece continuidade.

Nosso objetivo foi, então, diante da falta de uma teoria fílmica que se debruçasse, especificamente, sobre o assunto, explorar algumas possibilidades sobre o tema, apontando apenas um dos caminhos possíveis de se entender a música pop no cinema, a partir do tipo de filme que selecionamos como recorte.

De qualquer forma, como mesmo explica Michel Chion (1997, p.288), a música pop nada mais é do que um elemento simples e característico do universo cinematográfico, ocupando um lugar particular nessa linguagem fragmentária que tem a preocupação de ordenar vários recursos distintos e que operam ora isoladamente, ora em conjunto.

A música pop pode estar presente em todo o filme. Cantada ou entoada pelas personagens, como música de fundo ou justificada visivelmente na tela ou comentando ações de forma extradiegética, fora da realidade do universo representado pelo filme. As possibilidades são muitas. O repertório pop é cada dia mais vasto. Basta os produtores e cineastas escolherem a música certa para a cena certa. Pronto. Temos mais um momento memorável do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Doug. **Action scores in the '90s**. 1996. Disponível em: <http://www.filmscoremonthly.com/features/action.asp>. Acessado em 10/10/2006.

ADORNO, THEODOR W. A indústria cultural. In CONH, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. 3ª edição, São Paulo: T.A Queiroz, 1987.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: O iluminismo como mistificação de massa. In LIMA, Luiz Costa (org.) **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. **As duas faces do medo: Um estudo dos mecanismos de produção de medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados**. Salvador, 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2001.

ALTMAN, Rick. Cinema and popular song: The lost tradition. In KNIGHT, Arthur & WOJCIK, Pamela Robertson (eds.) **Soundtrack available: Essays on film and popular music**. Durham & London: Duke University Press, 2001, p. 19-30.

ANDERSON, Lauren. Case Study 1: *Sliding Doors* and *Topless Women Talk About Their Lives*. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p.102-116.

ANDREW, D.J. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ATKINSON, Michael. Long black limousine: Pop biopics. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox**. London: BFI, 1995, p. 20-31.

ARNHEIM, Rudolf. **Film as art**. London: Faber and Faber, 1969.

AUMONT, Jacques *et al.* **A Estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAKER, David. "I'm glad I'm not me!" Marking transitivity in *Don't look back*. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004. Disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/DBfr18b.html Acessado em 17/03/2005.

BALÁZS, Béla. **Theory of the film: character and growth of a new art**. New York: Dover Publications, 1970.

BARRETO, Rodrigo. **A Fabricação do ídolo pop: A análise textual de videoclipes e a construção da imagem de Madonna**. Salvador, 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

BARRON, Lee. 'Music Inspired By...': The curious case of the missing soundtrack. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 148-161.

BATISTA, Mauro. Quentin Tarantino, o cinema de gênero pós-moderno e o estilo eclético. In FARIAS, Mariarosario (org) *et al.* **Estudos Socine de cinema, ANO III 2001**. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 587-593.

BAZIN, André. **O Cinema. Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BECELLONI, Giovanni. **¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?** In ANCHESCHI, BAUDRILLARD, BECELLONI et al. **Videoculturas de fin de siglo**. Madrid: Ed. Cátedra, 1996.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.

BORDWELL, David. O cinema clássico contemporâneo: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernando Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 277-301.

BUSCOMBE, Edward. A idéia do gênero no cinema americano. In RAMOS, Fernando Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 303-318.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha & JANNOTTI JÚNIOR., J. S. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground* trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, UnB - Brasília, 2006.

CARRASCO, Ney. **Syngkronos. A formação da poética musical do cinema**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. **A poética dos anjos caídos: Um estudo sobre o cinema de Wong Kar-Wai**. Salvador, 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

CHION, Michel. **Audio-vision: Sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

CHION, Michel. **La musica en el cine**. Madrid: Ediciones Paidos Iberica, 1997.

COSTA, Antonio. **Comprender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

COSTA, Fábio Freire da. Embalagem pop: uma análise da trilha sonora de *Trainspotting*. In **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, UnB - Brasília, 2006.

COSTA, Fernando Morais da. Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema. In FARIAS, Mariarosario (org) *et al.* **Estudos Socine de cinema, ANO III 2001**. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 313-319.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema, espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.

COYLE, Rebeca and HANNAN, Michael. Marking time in the Barry McKenzie films' music. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004. Disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/RCfr18b.html Acessado em 17/03/2005.

CREEKMUR, Corey K. Picturizing American cinema: Hindi film songs and the last days of genre. In KNIGHT, Arthur & WOJCIK, Pamela Robertson (eds.) **Soundtrack available: Essays on film and popular music**. Durham & London: Duke University Press, 2001, p. 375-406.

CRUZ, Décio Torres. **O pop: Literatura, mídia e outras artes**. Salvador: Quarteto, 2003.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição de cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elseirer, 2003.

DONNELLY, K.J., **Pop music in British cinema: A Chronicle**. London: BFI, 2001.

DONNELLY, K.J. Constructing the future through music of the past: The software in *Hardware*. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 131-147.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Perspectiva: São Paulo, 1986.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1989.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Companhia das Letras: São Paulo, 1994.

ESHUN, Kodwo. From blaxploitation to rapsloitation. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox**. London: BFI, 1995, p. 52-59.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b.

FORE, Steve. From *Rock kids* to *Beijing bastards*: PRC youth subcultures on film before and after June 4. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004. Disponível em

http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/SFfr18a.html Acessado em 17/03/2005.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music.** Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

FRITH, Simon. The popular music industry. In FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. **The Cambridge companion to pop and rock.** Endinburgh: Cambridge University Press, 2001, p. 26-52.

FRITH, Simon. Music and everyday life. In **Journal of popular culture** 44, 2002, p. 35-48.

GILES, Jane. As above, so below: 30 years of underground cinema and pop music. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox.** London: BFI, 1995, p. 44-51.

GIORGETTI, Mauro. **Da natureza e possíveis funções da música no cinema.** 1998a. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinetecindex.htm>. Acessado em 01/08/2004.

GIORGETTE, Mauro. **O emprego da música já existente.** 1998b. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinetecindex.htm>. Acessado em 01/08/2004.

GIORGETTE, Mauro. **A música como personagem.** 1998c. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinetecindex.htm>. Acessado em 01/08/2004.

GIORGETTE, Mauro. **Do relacionamento e da interdependência entre diretor cinematográfico e compositor.** 1998d. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinetecindex.htm>. Acessado em 01/08/2004.

GOMES, Wilson. As estratégias de produção de encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. In: **Textos de cultura e comunicação.** BA, v.35, junho 1996, p. 99 - 125.

GOMES, Wilson. Metáforas da diferença: A questão do inteiramente outro a partir da teoria da construção. In: **Trans/Form/Ação: Revista de filosofia.** SP: UNESP, v.15, 1992, p. 131 - 148.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. In **Significação,** Curitiba, v. 21, n. 1, 2004a, p. 85-106.

GOMES, Wilson. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). In **Comunicação, representação e práticas sociais.** Rio de Janeiro, 1ed. 2004b, v., p. 93-125.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the distraction factory: music television and popular culture.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

HANNAN, Michael & CAREY, Melissa. Case study 2: *The Big Chill*. In INGLIS, Ian *et al.* **Popular music and films.** Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 162-177.

HOWELL, Amanda. Spectacle, masculinity, and music in blaxploitation cinema. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004. Disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/AHfr18a.html Acessado em 17/03/2005.

INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003a.

INGLIS, Ian. The act you've known for all these years: Telling the tale of The Beatles. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003b, p. 77-90.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. Afeto, autenticidade e sociabilidade: uma abordagem do rock como fenômeno cultural. In GOMES, Itânia M. Mota e JACOB DE SOUZA, Maria Carmem. **Media & cultura**. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2003a.

JANOTTI JUNIOR, J. S. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. In **Mídia, música (pop)ular e sociedade**. Revista Eco-Pós/UFRJ – Pós Graduação em comunicação e Cultura da Escola de Comunicação – Vol.6, n.2 (2003) – Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2003b.

JANOTTI JUNIOR, J. S. Gêneros Musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise mediática da música popular massiva. In **Revista contemporânea**, Salvador - Bahia - UFBA, v. 2, n. número 2, p. 189-204, 2004.

JANOTTI JUNIOR, J. S. Dos gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2. In **Anais do XXVIII Intercom**, UERJ- Rio de Janeiro, 2005a.

JANOTTI JUNIOR, J. S. Por uma abordagem mediática da música popular massiva. In **Revista E-Compós**, Rio de Janeiro, v. 3, 2005b.

JANOTTI JUNIOR, J. S. & SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção popular massiva: Apontamentos para análise. 2005c (*mimeo*).

KARJA, Antti-Ville. Ridiculous infantile acrobatics, or why they never made any rock'n'roll movies in Filand. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 117-130.

KASSABIAN, Anahid. The sound of a new film form. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 91-101.

KASSABIAN, Anahid. Songstruck: rethinking identifications in romantic comedies. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004. Disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/AKfr18a.html Acessado em 17/03/2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KERMODE, Mark. Twisting the knife. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox**. London: BFI, 1995, p. 8-19.

KNIGHT, Arthur & WOJCIK, Pamela Robertson (eds.) **Soundtrack available: Essays on film and popular music**. Durham & London: Duke University Press, 2001.

KOOIJMAN, Jaap. Triumphant black pop divas on the wide screen: Lady Sings The Blues and Tina: What's love got to do with it. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 178-192.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: The redemption of physical reality**. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

LABAKI, Amir *et al.* **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

LACK, RUSSELL. **La musica en el cine**. Madrid: Cátedra, 1997.

LANGDALE, Allan (ed.). **Hugo Munsterberg on film: The photoplay - a psychological study and other writings**. New York/London: Routledge, 2002.

LOPES, Denílson. Da música pop à música como paisagem. In **Mídia, música (pop)ular e sociedade**. Revista Eco-Pós/UFRJ – Pós Graduação em comunicação e Cultura da Escola de Comunicação – Vol.6, n.2 (2003) – Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MAIA, Guilherme. **A música extradiegética no cinema brasileiro comercial contemporâneo: Um estudo sobre as funções da música nos filmes brasileiros indicados ao Oscar nos anos 90**. Dissertação de Mestrado em Musicologia, UNIRIO, 2002.

MANZANO, Luiz Adélmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.

MARCHI, Leonardo di. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. In **E-Compós**, número 2, Abril, 2005.

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

MÁXIMO, João. **A música do cinema: os 100 primeiros anos, vol.1**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003a.

MÁXIMO João. **A música do cinema: os 100 primeiros anos, vol.2**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003b.

MEDHURST, Andy. It sort of happened here: the strange, brief life of the British pop film. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox**. London: BFI, 1995, p. 60-71.

MESSENGER, Cory. Act naturally: Elvis Presley, the Beatles and “rocksploitation”. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004.

Disponível em
http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/CMfr18a.html Acessado em 17/03/2005.

MITCHELL, Tony. Minimalist menace: The Necks score *The boys*. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004. Disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/TMfr18a.html Acessado em 17/03/2005.

MITRY, Jean. **The aesthetics and psychology of the cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

MONTANARI, Valdir. **História da música: da idade da pedra à idade do rock**. São Paulo: Ática, 2001.

MÜLLER, Jürgen (ed.). **Cine de los 90**. Madrid: Taschen, 2002.

MUNDY, John. **Popular music on screen: From Hollywood musical to music video**. Manchester: Manchester University Press, 1999.

MUNGEN, Anno. The music is the message: The day Jimi Hendrix burned his guitar – Film, musical instrument, and performance as music media. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 60-76.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OPPENHEIM, Yair. **The functions of film music**. Disponível em: <http://www.filmscoremonthly.com/features/functions.asp>. Acessado em 10/10/2006.

PENDERGAST, Roy M. **Film music: a neglected art - A critical study of music in films**. W.W. Norton & Co, New York., 1992.

POWRIE, Phil. The Sting in the tale. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 39-59.

REAY, Pauline. **Music in Film: soundtracks and synergy**. London & New York: Wallflower, 2004.

ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox**. London: BFI, 1995.

ROMNEY, Jonathan. Access all areas: the real space of rock documentary. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox**. London: BFI, 1995, p. 82-93.

ROSA, Ronel de Alberti da. **Música e mitologia do cinema na trilha de Adorno e Eisler**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALLES, Filipe. **A trilha sonora no cinema: breve histórico**. 2000. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinetecindex.htm>. Acessado em 01/08/2004.

SALLES, Filipe. **Imagens musicais ou música visual. Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme Fantasia (1940) de Walt Disney**. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/filipe/tesemestrado/teseapresent.htm>. Acessado em 01/08/2004.

SANDARS, Diana. From the warehouse to the multiplex: techno and rave culture's reconfiguration of late 1990s sci-fi spectacle as musical performance. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004. Disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/DSfr18a.html Acessado em 17/03/2005.

SMITH, Jeff. **The sounds of commerce. Marketing popular film music**. New York: Columbia University Press, 1998.

SMITH, Jeff. Popular Songs and Comic Allusion in Contemporary Cinema. In KNIGHT, Arthur & WOJCIK, Pamela Robertson (eds.) **Soundtrack available: Essays on film and popular music**. Durham & London: Duke University Press, 2001, p. 407-430.

SMITH, Jeff. The edge of seventeen: class, age, and popular music in Richard Linklater's *School of rock*. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004. Disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/JSfr18a.html Acessado em 17/03/2005.

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

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema. In **Anais do XXVIII Intercom**. UERJ - Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. As canções do mangue-beat (bit) nas trilhas do cinema: Dois tempos. In **Anais do XIX Intercom**. UnB - Brasília, 2006.

SINKER, Mark. Music as film. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid Jukebox**. London: BFI, 1995, p. 106-117.

SOARES, Thiago. **Videoclipe. O elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

STILLWELL, Robynn J. Music in films: A critical review of literature, 1980 – 1996. In **The Journal of Film Music**. Volume 1, Number 1. New York: The International Film Music Society, 2002, p. 19-61.

STRAW, Will. Consumption. In FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. **The Cambridge companion to pop and rock**. Endinburgh: Cambridge University Press, 2001, p. 53-73.

TAGG, Philip. Analysing popular music - Theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 1982, p. 37-69. Republished in **Reading pop. Approaches to textual analysis in**

popular music, ed. R Middleton; Oxford University Press, 2000, p. 71-103
[www.tagg.org/articles/pm2anal.pdf]

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

THÉBERGE, Paul. 'Plugged in': technology and popular music. In FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. **The Cambridge companion to pop and rock**. Endinburgh: Cambridge University Press, 2001, p. 3-25.

THOMPSON, Ben. Pop and film: the charisma crossover. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox**. London: BFI, 1995, p. 32-41.

TOOP, David. Rock musicians and film soundtracks. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox**. London: BFI, 1995, p. 72-81.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VALENTE, Heloísa de Araújo. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VALLELY, Allan. **The last twenty years: The film music (re)evolution**. 1998. Disponível em: <http://www.filmscoremonthly.com/features/revolution.asp>. Acessado em 10/10/2006.

VANOYE, Francis & LÉTÉ, Anne Goliot. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VUGMAN, Fernando S. A formação e a instabilidade dos gêneros hollywoodianos. In **Revista AV Audiovisual**. Ano 1, No. 0, São Leopoldo: Unisinos, Set/2003.

VIZE, Lesley. Music and the body in dance film. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 22-38.

WOODGATE, Ken. "Young and in love": music and memory in Leander Hausmann's *Sun Alley*. In HOWELL, Amanda and MESSENGER, Cory (eds.). **Screening the past**. 2004. Disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/KWfr18b.html Acessado em 17/03/2005.

WOOTTON, Adrian. The do's and don'ts of rock documentaries. In ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid jukebox**. London: BFI, 1995, p. 94-105.

WRIGHT, Robb. Score vs. song: Art, commerce, and the H factor in film and television music. In INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003, p. 8-21.

Revistas

BIZZ: a história do rock, vols. 1 a 5. São Paulo: Editora Abril, 2005.

SET: cinema, dvd, entretenimento, nº. 60 a nº. 224. São Paulo: Editora Peixes, 1992-2005.

BARCINSKI, André. Black power. In **SET**. Edição 161, São Paulo: Editora Peixes, 2000.

MARTINS, Sérgio. *Os reis do iê-iê-iê*. In **SET**. Edição 165, São Paulo: Editora Peixes, 2001.

MATIAS, Alexandre. Complexidade pop. In **Revista Simples**, edição 39, novembro, Ano 7. São Paulo: Wide Publishing Ltda, 2006.

PERSON, Marina. Os dez que definiram os anos 1990: *Trainspotting*. In **SET**. Edição 150, n. 12, Ano 13, São Paulo: Editora Peixes, 1999: p.56.

PLASSE, Marcel. Jovens rebeldes. In **SET**. Edição 65, São Paulo: Editora Azul, 1992.

RIZZO, Sérgio. Os melhores anos de nossas vidas. In **SET**. Edição 135, São Paulo: Editora Azul, 1998.

RIZZO, Sérgio. Os dez que definiram os anos 1990: *Pulp fiction*. In **SET**. Edição 150, n. 12, Ano 13, São Paulo: Editora Peixes, 1999: p.54-5.

RONDEAU, José Emílio. As vísceras do pop. In **SET**. Edição 93, n. 03, Ano 9, São Paulo: Editora Peixes, 1995: p.16-20.

TORELLI, Eduardo. Kill Bill. Vol-1. In **SET** Edição 207, São Paulo: Editora Peixes, 2004.

FILMOGRAFIA

1. *9 canções (9 songs, ING, 2004)*

Direção e roteiro: Michael Winterbottom
Produção: Andrew Eaton e Michael Winterbottom
Estúdio: Revolution Films
Elenco: Kieran O'Brien, Margot Stille.

2. *Segundas intenções (Cruel intentions, EUA, 1999)*

Direção: Roger Kumble
Roteiro: Roger Kumble, baseado em livro de Choderlos de Laclos
Produção: Neal H. Moritz
Supervisor musical: Edward Shearmur
Estúdio: Columbia Pictures Corporation / Original Film / Newmarket Capital
Elenco: Sarah Michelle Gellar, Ryan Phillippe, Reese Whisterpoon, Selma Blair, Louise Fletcher, Joshua Jackson, Eric Mabius, Sean Patrick Thomas, Christine Baranski, Tara Reid.

3. *Donnie Darko (EUA, 2001).*

Direção e roteiro: Richard Kelly
Produção: Adam Fields, Nancy Juvonen e Sean McKittrick
Supervisor Musical: Manish Raval e Tom Wolfe
Compositor da música incidental: Michael Andrews
Estúdio: Gaylord Films / Flower Films / Adam Fields Productions / Pandora Cinema
Elenco: Jake Gyllenhaal, Holmes Osborne, Maggie Gyllenhaal, Mary McDonnell, James Duval, Arthur Taxier, Patrick Swayze, Jena Malone, Noah Wyle, Drew Barrymore, Katharine Ross.

4. *Alta fidelidade (High fidelity, EUA e ING, 2000)*

Direção: Stephen Frears
Roteiro: D.V. DeVincentis, Steve Pink, John Cusack e Scott Michael Rosenberg, baseado em livro homônimo de Nick Hornby
Produção: Tim Bevan e Rudd Simmons
Supervisor musical: Carter Burwell
Compositor da música incidental: Howard Shore
Estúdio: Touchstone Pictures / Working Title Films / Dogstar Films
Elenco: John Cusack, Iben Hjejle, Todd Louiso, Jack Black, Lisa Bonet, Catherine Zeta-Jones, Joan Cusack, Tim Robbins, Lili Taylor, Bruce Springsteen.

5. *Encontros & desencontros (Lost in translation, EUA, 2003).*

Direção e roteiro: Sofia Coppola
Produção: Sofia Coppola e Ross Katz
Supervisores musical: Brian Reitzell e Kevin Shields
Estúdio: American Zoetrope / Elemental Films / Tohokashinsha Film Company Ltd.
Elenco: Scarlett Johansson, Bill Murray, Giovanni Ribisi, Anna Faris.

6. *Pulp fiction: Tempo de violência (Pulp fiction, EUA, 1994)*

Direção: Quentin Tarantino

Roteiro: Quentin Tarantino, baseado em estória de Roger Avary e Quentin Tarantino

Produção: Lawrence Bender

Supervisor musical: Karyn Rachtman

Estúdio: Miramax Films / Jersey Films

Elenco: John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Tim Roth, Ving Rhames, Eric Stoltz, Rosanna Arquette, Christopher Walken, Bruce Willis, Quentin Tarantino, Amanda Plummer, Maria de Medeiros, Steve Buscemi.

7. *O verão de Sam (Summer of Sam, EUA, 1999)*

Direção: Spike Lee

Roteiro: Victor Colicchio, Michael Imperioli e Spike Lee

Produção: John Kilik e Spike Lee

Supervisores musical: Alex Steyermark e Pete Townshend

Estúdio: Touchstone Pictures

Elenco: John Leguizamo, Adrien Brody, Mira Sorvino, Jennifer Esposito, Michael Rispoli, Saverio Guerra, Ben Gabarra, Spike Lee, Michael Badaluco.

8. *Trainspotting: Sem limites (Trainspotting, ING, 1996)*

Direção: Danny Boyle

Roteiro: John Hodge, baseado em livro homônimo de Irvine Welsh

Produção: Andrew Macdonald

Supervisor musical: Georges Bizet e Damon Albarn

Estúdio: PolyGram Filmed Entertainment / Channel Four Films

Elenco: Ewan McGregor, Ewen Bremner, Jonny Le Miller, Kevin McKidd, Robert Carlyle, Kelly MacDonald, Peter Mullan, James Cosmo, Eileen Nicholas, Susan Vidler.

9. *Vanilla Sky (EUA, 2001)*

Direção: Cameron Crowe

Roteiro: Cameron Crowe, baseado em roteiro escrito por Alejandro Amenábar e Mateo Gil

Produção: Tom Cruise e Paula Wagner

Supervisora musical e compositora da música incidental: Nancy Wilson

Estúdio: Cruise-Wagner Productions

Elenco: Tom Cruise, Penélope Cruz, Cameron Diaz, Kurt Russell, Alicia Witt, Tilda Swinton, Jason Lee, Noah Taylor, Timothy Spall.

10. *Romeu + Julieta (William Shakespeare's Romeo & Juliet, EUA, 1996)*

Direção: Baz Luhrmann

Roteiro: Craig Pearce e Baz Luhrmann, baseado em peça teatral de William Shakespeare

Produção: Baz Luhrmann e Gabriella Martinelli

Supervisor musical: Nellee Hooper

Estúdio: 20th Century Fox / Bazmark Films

Elenco: Leonardo DiCaprio, Claire Danes, John Leguizamo, Paul Sorvino, Brian Dennehy, Vondie Curtis-Hall, Paul Rudd, Jesse Bradford, Diane Venora, Harold Perrineau Jr., Pete Postlethwaite.

DISCOGRAFIA

- VÁRIOS. **Pulp Fiction: Music From The Motion Picture.** MCA, 1994, 1 CD.
- VÁRIOS. **Trainspotting: Music From The Motion Picture.** Capitol, 1996, 1 CD.
- VÁRIOS. **William Shakespeare's Romeo + Juliet: Music From The Motion Picture.** Capitol, 1996, 1 CD.
- VÁRIOS. **Trainspotting #2: Music From The Motion Picture, Vol. #2.** Capital, 1997, 1 CD.
- VÁRIOS. **William Shakespeare's Romeo + Juliet: Music From The Motion Picture, Volume 2.** Capitol, 1997, 1 CD.
- VÁRIOS. **Cruel Intentions: Music From The Original Motion Picture Soundtrack.** Virgin Records Us, 1999, 1 CD.
- VÁRIOS. **Summer Of Sam: Original Soundtrack.** Hollywood Records, 1999, 1 CD.
- VÁRIOS. **Original Soundtrack High Fidelity.** Hollywood Records, 2000, 1 CD.
- VÁRIOS. **Music From Vanilla Sky.** Reprise / Wea, 2001, 1 CD.
- VÁRIOS. **Lost in Translation Soundtrack.** Emperor Norton, 2003, 1 CD.
- VÁRIOS. **Donnie Darko - Original Soundtrack & Score.** Sanctuary UK, 2004, 1 CD.

ANEXOS

Anexo A

Funções tradicionais da música no cinema¹⁹⁹:

- ✓ Criar um claro senso de unidade estrutural e estilística, além de um “conceito” musical;
- ✓ Criar um senso de período histórico, geográfico e/ou cultural estabelecendo o cenário da ação;
- ✓ Provocar uma sensação de grandeza épica;
- ✓ Acompanhar e sustentar a ação ao, por exemplo, providenciar uma ênfase musical em um efeito sonoro;
- ✓ Estabelecer ritmo, tanto em cenas isoladas como em um nível estrutural mais amplo;
- ✓ Acompanhar diálogos;
- ✓ Ligar cenas;
- ✓ Enfatizar e despertar interesse em determinada ação, estados de espírito e humor;
- ✓ Tirar a atenção ou servir como contraste visual para determinada ação, estado de espírito ou humor;
- ✓ Mostrar mudanças de sentimentos e emoções;
- ✓ Preparar para o estado de espírito de uma cena;
- ✓ Representar os pensamentos de personagens não explícitos apenas na ação;
- ✓ Representar uma personagem adicional, como um fantasma ou alguém imaginário;
- ✓ Providenciar um sub-texto: informar ao espectador sobre eventos ou circunstâncias as quais as personagens não têm conhecimento;
- ✓ Estabelecer o ambiente acústico e contribuir para a criação de um senso de realidade espacial (somente no caso de música diegética);
- ✓ Estabelecer um outro nível rítmico para a montagem;
- ✓ Seguir os movimentos de câmera.

¹⁹⁹ Retirado de CAREY & HANNAN, 2003, p. 164-5.

Anexo B

Artista: Al Green

Canção: Let's Stay Together

I, I'm so in love with you
Whatever you want to do
Is all right with me
'Cause you make me feel so brand new
And I want to spend my life with you

Since, since we've been together
Loving you forever
Is what I need
Let me be the one you come running to
I'll never be untrue

Let's, let's stay together
Lovin' you whether, whether
Times are good or bad, happy or sad

Whether times are good or bad, happy or
sad

Why, why some people break up
Then turn around and make up
I just can't see
You'd never do that to me (would you,
baby)
Staying around you is all I see
(Here's what I want us to do)

Let's, we oughta stay together
Loving you whether, whether
Times are good or bad, happy or sad

Anexo C

Artista: Dusty Springfield

Canção: Son of a Preacher Man

Billy-Ray was a Preacher's son,
And when his daddy would visit he'd come
along,
When they gathered round and started
talking,
Cousin Billy would take me walking,
Through the back yard we'd go walking,
Then he'd look into my eyes,
Lord knows to my surprise:

The only one who could ever reach me,
Was the son of a preacher man,
The only boy who could ever teach me,
Was the son of a preacher man,
Yes he was, he was, oh yes he was.

Being good isn't always easy,
No matter how hard I tried,
When he started sweet talking to me,
he'd come tell me everything is alright,
he'd kiss and tell me everything is alright,
Can I get away again tonight?.

The only one who could ever reach me,
Was the son of a preacher man,
The only boy who could ever teach me,
Was the son of a preacher man,
Yes he was, he was, oh yes he was.

How well I remember,
The look that was in his eyes,
Stealing kisses from me on the sly,
Taking time to make time,
Telling me that he's all mine,
Learning from each others knowing,
Looking to see how much we'd grown.

The only one who could ever reach me,
Was the son of a preacher man,
The only boy who could ever teach me,
Was the son of a preacher man,
Yes he was, he was, oh yes he was.

Anexo D

Artista: Urge Overkill
Canção: Girl, You'll Be a Woman Soon

Girl, you'll be a woman... soon

I love you so much, can't count all the ways
I've died for you girl and all they can say is
"He's not your kind"
They never get tired of putting me down
And I'll never know when I come around
What I'm gonna find
Don't let them make up your mind.
Don't you know...

Girl, you'll be a woman soon,
Please, come take my hand
Girl, you'll be a woman soon,
Soon, you'll need a man

I've been misunderstood for all of my life
But what they're saying girl it cuts like a
knife
"The boy's no good"
Well I've finally found what I'm a looking
for
But if they get their chance they'll end it for
sure
Surely would
Baby I've done all I could
Now it's up to you...

Girl, you'll be a woman soon,
Please, come take my hand
Girl, you'll be a woman soon,
Soon, you'll need a man

Girl, you'll be a woman soon,
Please, come take my hand
Girl, you'll be a woman soon,
Soon but soon, you'll need a man

Anexo E

Artista: Iggy Pop
Canção: Lust for Life

Here comes Johnny Yen again
With the liquor and drugs
And the flesh machine
He's gonna do another strip tease.
Hey man, where'd ya get that lotion?
I've been hurting since I've bought the
gimmick
about something called love
Yeah, something called love.
Well, that's like hypnotizing chickens.

Well, I'm just a modern guy
Of course, I've had it in the ear before.
I have a lust for life
'Cause of a lust for life.

I'm worth a million in prizes
With my torture film
Drive a GTO
Wear a uniform
all on a government loan.
I'm worth a million in prizes
Yeah, I'm through with sleeping on the
sidewalk
No more beating my brains
No more beating my brains
With liquor and drugs
With liquor and drugs.

Well, I'm just a modern guy
Of course, I've had it in my ear before
Well, I've a lust for life (lust for life)
'Cause of a lust for life (lust for life, oooo)
I got a lust for life (oooo)
Got a lust for life (oooo)
Oh, a lust for life (oooo)
Oh, a lust for life (oooo)
A lust for life (oooo)
I got a lust for life (oooo)
Got a lust for life.

Well, I'm just a modern guy
Of course, I've had it in my ear before
Well, I've a lust for life
'Cause I've a lust for life.

Here comes Johnny Yen again
With the liquor and drugs
And the flesh machine
He's gonna do another strip tease.
Hey man, where'd ya get that lotion?
Your skin starts itching once you buy the
gimmick
about something called love
Love, love, love
Well, that's like hypnotizing chickens.

Well, I'm just a modern guy
Of course, I've had it in the ear before
And I've a lust for life (lust for life)
'Cause I've a lust for life (lust for life)
Got a lust for life
Yeah, a lust for life
I got a lust for life
A lust for life
Got a lust for life
Yeah a lust for life
I got a lust for life
Lust for life
Lust for life
Lust for life
Lust for life
Lust for life

Anexo F

Artista: Sleeper

Canção: Atomic

Uh huh make me tonight
Tonight make it right
Uh huh make me tonight
Tonight
Tonight
Oh uh huh make it magnificent
Tonight
Right
Oh your hair is beautiful
Oh tonight
Atomic
Tonight make it magnificent
Tonight
Make me tonight
Your hair is beautiful
Oh tonight
Atomic
Atomic
Oh

Anexo G

Artista: Lou Reed
Canção: Perfect Day

Just a perfect day
drink sangria in the park
And then later when it gets dark
we go home

Just a perfect day
feed animals in the zoo
Then later a movie too
and then home

Oh, it's such a perfect day
I'm glad I spent it with you
Oh, such a perfect day
You just keep me hanging on
you just keep me hanging on

Just a perfect day
problems all left alone
Weekenders on our own
it's such fun

Just a perfect day
you made me forget myself
I thought I was someone else
someone good

Oh, it's such a perfect day
I'm glad I spent it with you
Oh, such a perfect day
You just keep me hanging on
you just keep me hanging on

You're going to reap just what you sow
You're going to reap just what you sow
You're going to reap just what you sow
You're going to reap just what you sow

Anexo H

Artista: Blur
Canção: Sing

I can't feel
"Cos I am numb
I can't feel
"Cos I am numb
So what's the worth in all of this
What's the worth in all of this

Sing to me

So what's the worth in all of this
If the child in your head
If the child is dead

Sing to me

Anexo I

Artista: Echo and The Bunnymen

Canção: The Killing Moonlight

Under blue moon I saw you
So soon you'll take me
Up in your arms
Too late to beg you or cancel it
Though I know it must be the killing time
Unwillingly mine

Fate
Up against your will
Through the thick and thin
He will wait until
You give yourself to him

In starlit nights I saw you
So cruelly you kissed me
Your lips a magic world
Your sky all hung with jewels
The killing moon
Will come too soon

Fate
Up against your will
Through the thick and thin
He will wait until
You give yourself to him

Under blue moon I saw you
So soon you'll take me
Up in your arms
Too late to beg you or cancel it
Though I know it must be the killing time
Unwillingly mine

Fate
Up against your will
Through the thick and thin
He will wait until
You give yourself to him

Fate
Up against your will
Through the thick and thin
He will wait until
You give yourself to him
You give yourself to him

La la la la la...

Fate
Up against your will
Through the thick and thin
He will wait until
You give yourself to him

La la la la la...

Fate
Up against your will
Through the thick and thin
He will wait until
You give yourself to him

Fate
Up against your will
Through the thick and thin
He will wait until
You give yourself to him

La la la la la...

Anexo J

Artista: Tears For Fears
Canção: Head Over Heels

I wanted to be with you alone
And talk about the weather
But traditions I can trace against the child in
your face
Won't escape my attention
You keep your distance fear the system of
touch
And gentle persuasion
I'm lost in admiration that I need you this
much
Oh, you're wasting my time
You're just wasting time

Something happens and I'm head over heels
I never find out till I'm head over heels
Something happens and I'm head over heels
Ah don't take my heart
Don't break my heart
Don't throw it away

I made a fire and watching burn
Thought of your future
With one foot in the past now just how long
will it last
No no no have you no ambition
My mother and my brothers used to breathe
in clean in air(Changes with those...)
And dreaming I'm a doctor (They can't
stop...)
It's hard to be a man when there's a gun in
your hand
Oh I feel so...

Something happens and I'm head over heels

And this my four leaf clover
I'm on the line, one open mind
This is my four leaf clover

Funny how, time flies

Anexo K

Artista: Duran Duran
Canção: Notorious

I can't read about it
burns the skin from your eyes
I'll do fine without it
here's one you don't compromise
Lies come hard to disguise
Let me to fight it out--
not wild about it
Lay your seedy judgements
who says they're part of our lives?

Chorus:
You own the money
you control the witness
I hear you're lonely
don't monkey with my business
You pay the profits to justify the reasons
I heard your promise
but I don't believe it
that's why I'll do it again

no no notorious

Girls will keep the secrets
so long as boys make the noise
Fools run rings to break up
something they'll never destroy
Grand notorious slam--
BAM!
and who really gives a damn
for a flaky bandit?
don't ask me to bleed about it
I need this blood to survive

(chorus)

no no notorious

Anexo L

Artista: Joy Division

Canção: Love Will Tears Apart

When routine bites hard and ambitions are
low and resentment rides high but emotions
won't grow And we're changing our ways,
taking different roads

Then love, love will tear us apart again
Love, love will tear us apart again

Why is the bedroom so cold? You've turned
away on your side Is my timing that flawed?
Our respect runs so dry Yet there's still this
appeal that we've kept through our lives

But love, love will tear us apart again
Love, love will tear us apart again

You cry out in your sleep, all my failings
exposed And there's taste in my mouth as
desperation takes hold Just that something
so good just can't function no more

But love, love will tear us apart again
Love, love will tear us apart again
Love, love will tear us apart again
Love, love will tear us apart again

Anexo M

Artista: The Church

Canção: Under de Milk Way

Sometimes when this place gets kind of
empty,
Sound of their breath fades with the light.
I think about the loveless fascination,
Under the Milky Way tonight.

Lower the curtain down in Memphis,
Lower the curtain down all right.
I got no time for private consultation,
Under the Milky Way tonight.

Wish I knew what you were looking for.
Might have known what you would find.
Wish I knew what you were looking for.
Might have known what you would find.

And it's something quite peculiar,
Something that's shimmering and white.
Leads you here despite your destination,
Under the Milky Way tonight

(Chorus)

Under the Milky Way tonight.

Anexo N

Artista: Gary Jules
Canção: Mad World

All around me are familiar faces
Worn out places
Worn out faces
Bright and early for the daily races
Going no where
Going no where
Their tears are filling up their glasses
No expression
No expression
Hide my head I wanna drown my sorrow
No tomorrow
No tomorrow
And I find it kind of funny
I find it kind of sad
The dreams in which I'm dying are the best
I've ever had
I find it hard to tell you
I find it hard to take
When people run in circles its a very very
Mad world
Mad world

Children waiting for the day they feel good
Happy birthday
Happy birthday
And I feel the way that every child should
Sit and listen
Sit and listen
Went to school and I was very nervous
No one knew me
No one knew me
Hello teacher tell me what's my lesson
Look right through me
Look right through me
And I find it kind of funny
I find it kind of sad
The dreams in which I'm dying are the best
I've ever had
I find it hard to tell you
I find it hard to take
When people run in circles its a very very
Mad world
Mad world
Enlarging your world
Mad world

Anexo O

Artista: Goldfrapp
Canção: Horse Tears

Night has fallen
Mute and cold
My horse is crying

But you know all this time
But you know all this time
That you'd never want
Keep you still
Dare to come
But you love me still
But you love me
Tears too cold

La la la la la la la la la la ...

You have damned me
And you're the one
That you're forever
In this time
But you know
That there's strength
And you love a man
Who stewed out these tears
???
That you love the tears
And you love the tears
???

La la la la la la la la la la ...

Anexo P

Artista: Black Rebel Motorcycle Club
Canção: Whatever Happened to My Rock'n'Roll

I gave my heart to a simple chord
I gave my soul to a new religion
Whatever happened to you?
Whatever happened to our rock'n'roll?
Whatever happened to my rock'n'roll?

Spoken: 1...2...3...4!

You want a part of me
You want the whole thing
You want to feel something more than I
could ever bring
You want it badly
You want it tangled
I want to feel something more than I was
strangled

I fell in love with the sweet sensation
I gave my heart to a simple chord
I gave my soul to a new religion
Whatever happened to you?
Whatever happened to our rock'n'roll?
Whatever happened to my rock'n'roll?

She wants it hallow
She wants it tainted
She wants to feel something more than she
was naked
You want to hide away
You're scared to touch it
I want to feel something more than I care to
take

I fell in love with the sweet sensation
I gave my heart to a simple chord
I gave my soul to a new religion
Whatever happened to you?
Whatever happened to our rock'n'roll?
Whatever happened to my rock'n'roll?

She wants your image
She wants your kiss
She wants to get inside your head and tell it
like it is
You want it badly
You want it so completele
I want to feel something more cos I can't
f***in' breathe

I fell in love with the sweet sensation

Anexo Q

Artista: The Von Bondies

Canção: C'mon, C'mon

On another day c'mon c'mon
With these ropes I tied can we do no wrong
Now we grieve cause now is gone
Things were good when we were young

With my teeth locked down I can see the
blood
Of a thousand men who have come and
gone
Now we grieve cause now is gone
Things were good when we were young

Is it safe to say? (c'mon c'mon)
Was it right to leave? (c'mon c'mon)
Will I ever learn? (c'mon c'mon)
(c'mon c'mon c'mon c'mon)

As I make my way c'mon c'mon
These better nights that seem too long
Now we grieve cause now is gone
Things were good when we were young

With my teeth locked down I can see the
blood
Of a thousand men who have come and
gone
Now we grieve cause now is gone
Things were good when we were young

Is it safe to say? (c'mon c'mon)
Was it right to leave? (c'mon c'mon)
Will I never learn? (c'mon c'mon)
(c'mon c'mon c'mon c'mon)

Is it safe to say? (c'mon c'mon)
Was it right to leave? (c'mon c'mon)
Will I never learn? (c'mon c'mon)
(c'mon c'mon c'mon c'mon)

And no this day these deepened wounds
don't heal so fast
Can't hear me croon of a million lies that
speak no truth
Of a time gone by that now is through

Anexo R

Artista: Elbow

Canção: Fallen Angels

All the fallen angels
Roostin' in this place
Count back the weeks on worried fingers
Virgin mother whats'erface

Chorus
You don't need to sleep alone
You bring the house down
Choose your favourite shoes
And keep your blues on cruise control

All the gelded mongrel
Bear their teeth for you
Drag your feathers 'cross the dancefloor
Throw your shapes electric blue

Don't fall to pieces on me

Anexo S

Artista: Primal Scream
Canção: Movin' On Up

I was blind, now I can see
You made a believer, out of me
I was blind, now I can see
You made a believer, out of me

Chorus
I'm movin' on up now
Gettin' out of the darkness
My light shines on
My light shines on
My light shines on

I was lost, now I'm found
I believe in you, I've got no bounds
I was lost, now I'm found
I believe in you, I got no bounds

I'm movin' on up now
Gettin' out of the darkness
My light shines on
My light shines on
My light shines on

Repeat Chorus

I'm getting outta darkness
My light shines on
I'm getting outta darkness
My light shines on

Anexo T

Artista: The Dandy Warhols
Canção: You Were The Last High

I am alone but adored
By a hundred thousand more
Then I said when you were the last (high)
And I have known love
Like a whore
From at least ten thousand more
Then I swore when you were the last

When you were the last high
Igh-igh-igh
Igh-igh-igh

You were awake
And I should've stayed
But wondered
I was only out for a day
Out for a day
It was Chicago for a moment and then
It was Paris and London for a few days
But I am alone but adored
By a hundred thousand more
Then I swore when you were the last

When you were the last high
Igh-igh-igh
Igh-igh-igh
Igh-igh

When you were the last high
Igh-igh-igh
Igh-igh-igh
Igh-igh

I was the first to have spoken
And I said just about
All of the things you shouldn't say
So maybe you loved me but now
Maybe you don't
And maybe you'll call me
Maybe you won't (oh)

So I am alone but adored
By a hundred thousand more
Then I said when you were the last (high)
And I have known love

Like a whore
From at least ten thousand more
Then I swore when you were the last -

When you were the last high
Igh-igh-igh
Igh-igh-igh
Igh-igh

And you were the last high
Igh-igh-igh
Igh-igh-igh
Igh-igh

Anexo U

Artista: Super Furry Animals
Canção: Slow Life

Ooh ooh...

Move you
Buy and sell you
Terrorise you
Mass destruct you
Flaunt you
Disconnect you
Cluster fuck you
We will crush you

Rocks are slow life
Rocks are slow life...

I see
Television
Pretty pictures
Of starvation
Icy cold apartments
I see fractures
I see fragments

Rocks are slow life
Rocks are slow life...

Ooh ooh

Anexo V

Artista: Franz Ferdinand

Canção: Jacqueline

Jacqueline was seventeen
Working on a desk
When Ivor
peered above a spectacle
Forgot that he had wrecked a girl
Sometimes these eyes
Forget the face they're peering from
When the face they peer upon
Well you know
that face as I do
And how in the return of the gaze
She can return you the face
That you are staring from

It's always better on holiday
So much better on holiday
That's why we only work when
We need the money

It's always better on holiday
So much better on holiday
That's why we only work when
We need the money

Gregor was down again
Said come on, kick me again
said I'm so drunk
I don't mind if you kill me
Come on you, gutless
I'm alive
I'm alive
I'm alive
and how I know it
But for chips and for freedom
I could die

It's always better on holiday
So much better on holiday
That's why we only work when we need the
money

It's always better on holiday
So much better on holiday
That's why we only work when we need the
money

It's always better on holiday
So much better on holiday
That's why we only work when we need the
money

Anexo X

Artista: Black Rebel Motorcycle Club

Canção: Love Burns

Never thought I'd see her go away
She learned I loved her today
Never thought I'd see her cry
And I learned how to love her today
Never thought I'd rather die
Then try to keep her by my side

Now she's gone love burns inside me
Now she's gone love burns inside me
Now she's gone love burns inside me

Nothing else can hurt us now
No loss, our love's been hung on a cross
Nothing seems to make a sound
And now it's all so clear somehow
Nothing really matters now
Now we're gone and on our way

Now she's gone love burns inside me
Now she's gone love burns inside me
Now she's gone love burns inside me

She cuts my skin and bruise my lips
She's everything to me
She tears my clothes and burns my eyes
She's all I want to see
She brings the cold and scars my soul
She's heaven sent to me

Now she's gone love burns inside me
Now she's gone love burns inside me
Now she's gone love burns inside me

Never thought I'd leave you like the way I
do, yeah
Kiss my love and I wish you're gone
You can kiss my love and I wish you're
gone
Never thought I'd leave you like the way
that I do
Kiss my love and I wish you're gone
You can kiss my love and I wish you're
gone
Now she's gone love burns inside me
Now she's gone love burns inside me