



## Som na caixa: trilha pop x trilha incidental - Duas perspectivas distintas de como a música pode ser utilizada como elemento narrativo no cinema

*Soundtracks: pop songs versus original score two different ways how music can serve as a narrative element in cinema*

Fábio Freire da Costa <sup>1</sup>

**RESUMO** As canções pop operam uma série de funções no universo cinematográfico, seja na produção de sentido de um filme ao endereçá-lo a um público específico, e que usa a música como forma identitária; seja como elemento fundamental para a própria narrativa fílmica, desempenhando ações, caracterizando personagens ou compondo climas. Nosso objetivo é discorrer não apenas sobre as funções que as canções pop exercem na narrativa cinematográfica, mas também apontar diferenças entre o uso delas e da trilha musical incidental de uso mais convencional.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema; narrativa fílmica; música pop; trilha musical.

**ABSTRACT** Pop songs operate several functions in the cinematic universe, sometimes aiding in the meaning production of a film addressing it for a specific kind of public which uses music as a form of identity; or sometimes as a fundamental key in the filmic narrative, performing actions in the plot, bringing some attributes for characters or arranging the mood for specific scenes. This article is not only about the pop songs functions in the filmic narrative, but also the differences between their use and the use of the original score, a more common e well-received type of cinematic music.

**KEYWORDS** Cinema; filmic narrative; pop music. Soundtrack.

---

<sup>1</sup> Jornalista formado pela Universidade Federal do Ceará, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela Universidade Federal da Bahia, onde defendeu a dissertação "Poética do Pop – A música como recurso narrativo no cinema contemporâneo". É crítico de cinema e pesquisa as relações entre a música pop e o cinema. E-mail: fabiofreire.costa@gmail.com.

A música pop<sup>2</sup> está cada vez mais presente no universo audiovisual. Ela é a razão da existência dos videoclipes, faz-se presente em novelas, séries e comerciais de televisão, além de marcar presença constante em filmes e trailers. Às vezes, ela é utilizada na íntegra, com seu gênero ou letra influenciando diretamente no significado da ação. Em outras situações, ela é apenas sugerida por meio de um refrão ou uma melodia. De uma forma ou de outra, seus usos são evidentes, não nos deixando negar: a música pop é um importante recurso cinematográfico.

Não são poucas as funções que a música pop opera no universo cinematográfico: seja na produção de sentido de um filme ao endereçá-lo a um público específico, usando-a como forma identitária; seja como elemento fundamental para a própria narrativa fílmica, desempenhando ações, caracterizando personagens ou compondo climas. Não são poucos os usos culturais que ela 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, além de servir como fonte de inspiração para cineastas de renome, como Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Sofia Coppola e tantos outros.

---

2 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 então vigente, caracterizando uma música que prima pela mistura de tradições e influências musicais de gêneros como o blues, o jazz e o gospel, como aponta o estudioso de música Roy Shuker (1999, pp. 8-9). Dessa forma, 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. Nesse artigo, o termo “música pop” é utilizado de acordo com a acepção desenvolvida pelo pesquisador Jeder Janotti Jr. A música pop é, então, “ligada às expressões musicais surgidas na segunda metade do século XX e que, a partir do rock, se valeram 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” (JANOTTI, 2005, p. 2).

O objetivo desse artigo é justamente estudar as relações que a música pop - mais especificamente as canções pop, essas sempre com um significado semântico expresso por meio de letras - executa dentro do universo da narrativa cinematográfica. Ela opera não somente de forma convencional, substituindo as funções tradicionais das trilhas musicais 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.

Isso, definitivamente, modifica a forma como assistimos e apreciamos as produções nas quais a música pop se faz presente. Esses fatores são importantes para que entendamos o porquê da seleção de uma canção específica para acompanhar uma determinada cena; e a maneira como certos longas-metragens são vendidos a públicos específicos em virtude de suas trilhas musicais pop.

Levando em consideração o exposto acima, o principal objetivo desse trabalho é procurar apresentar não apenas as funções que as canções pop podem desempenhar no universo fílmico, mas, também, entender como algumas questões peculiares à música pop atuam na narrativa fílmica. Procuramos, dessa forma, rebater a uma visão mais purista de alguns estudiosos e músicos de cinema (GIORGETTE, 1998; MÁXIMO, 2003; PRENDERGAST, 1992). Exemplos de autores que consideram a prática da inserção da música pop como uma empobrecedora do cinema, alegando que as limitações, a banalidade e efemeridade desse tipo de música são prejudiciais ao pleno desenvolvimento da narrativa fílmica.

As canções pop não são moldadas em função das nuances dramáticas ou narrativas do filme. Esse é o principal argumento daqueles que não as consideram como “verdadeira música de cinema”. Para esses autores, elas são compostas dentro



de um esquema fundamentalmente vinculado à indústria fonográfica e obedecem a pressões mercadológicas referentes a questões de gênero. Estão preocupadas com o esquema do star system vigente. E aspectos demográficos, tecnológicos, econômicos e culturais atrelados a elas são difíceis de serem isolados, causando rupturas que prejudicam o desenrolar da narrativa fílmica. Caso das letras, gêneros musicais e imagem de seus intérpretes, considerados uma ameaça à balança música/narrativa, ao atuar de forma intertextual acrescentando ao filme significados adicionais e fora do controle dos realizadores.

Dessa forma, esses detratores do uso de canções pop no cinema as desqualificam como elemento narrativo, já que, nesse caso, o significado da música no cinema não depende unicamente da relação entre o som propriamente dito e o drama imagético, mas do contexto social e cultural no qual as canções estão inseridas.

O uso da música pop é considerado inadequado, caso de dramas de época ou épicos, por exemplo. O universo retratado por longas-metragens desse tipo, dificilmente, permite que canções pop contribuam para o desenvolvimento da trama<sup>3</sup>. Já em produções contemporâneas ou que retratam algum período pós-década de 1950, a presença do pop é perfeitamente aceitável, cumprindo com as funções tradicionais da música e acrescentando uma aura própria e referências culturais ao filme. O status icônico de algumas canções pop, e dos artistas que as interpretam, ajuda esses filmes a capturar e cristalizar o momento de sua criação, estabelecendo

3 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. Essa forma inusitada de utilização de canções pop pode ser encontrada no musical *Amor em vermelho* (*Moulin Rouge*, 2001), no épico medieval *Coração de cavaleiro* (*A Knight's Tale*, 2001) e em *Maria Antonieta* (*Marie Antoniette*, 2006), que se passa na França durante a Revolução Francesa.

um autêntico senso histórico e cultural ao solicitar da audiência um vocabulário e experiência compartilhados, os quais são necessários para a compreensão da associação música/filme.

Além de estabelecer o período histórico retratado, a música pop institui, por exemplo, o gosto cultural das personagens, criando um importante senso de identidade subcultural 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 vai se transformar 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 história ou estabelece um sentimento; ela é a própria história e sentimento' (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 12).

*Easy Rider* (*Sem destino*, 1969) não teria a mesma aura de contracultura se não fosse pela trilha musical composta por canções de Jimi Hendrix, The Byrds e Steppenwolf. Sem as canções do trio americano Bee Gees, *Saturday Night Fever* (*Os embalos de sábado à noite*, 1977) não obteria o mesmo sucesso, e a onda disco virado moda. Talvez o filme nem mesmo tivesse sido produzido. *Trainspotting* (*Sem limites*, 1996) não teria o mesmo impacto sem a música eletrônica e o *britpop* que fizeram a cabeça (e os ouvidos) dos jovens na metade dos anos de 1990.

Outra questão 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 das canções pop. Muitas vezes, 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).

A música pop não é flexível e, de acordo com Russell Lack (1997), as canções não são eficazes como interlúdios musicais, fazendo pouco ou nada para o avanço da narrativa ou para nossa compreensão das personagens. K.J. Donnelly (2001) atribui essa “falha” da música pop à sua própria natureza rítmica e estrutural, que raramente combina-se com a natureza das imagens, funcionando melhor em sequências nas quais essa dinâmica não é necessária (caso dos *travellings* ou cenas com montagem acelerada). Para Michel Chion (1997), a presença de canções 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, o que permitiria ao público não estranhar tal falta de sincronismo entre elas e as imagens.

Em relação às limitações de caráter musicológico, como a pobreza estrutural, harmônica e/ou melódica das canções pop, os críticos do uso da música pop no cinema destacam sua efemeridade e dependência em relação ao momento de lançamento. O que esses autores esquecem é que 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 possuem, necessariamente, um conhecimento musical, mas compartilham uma cultura musical difundida pelos quatro cantos do mundo.

Essa característica é especialmente perceptível no caso das canções pop, que superam facilmente barreiras geográficas, ideológicas, políticas, sociais, de caráter linguístico e, muitas vezes, resistindo ao tempo, exercendo uma função nostálgica no público. Além disso, os próprios filmes também são produtos culturais definidos pelo momento e sofrem as consequências ao passar do tempo, podendo ser tão efêmeros quanto a própria música pop.

Sendo assim, conforme acredita Simon Frith (1996), 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. Para Frith, graças a uma mudança geral, para a geração contemporânea, 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 mais comumente aceita no cinema.

Para o pesquisador Rick Altman (2001), essas restrições atribuídas às canções pop 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 decorrer da história do cinema. Dessa forma, a partir da consolidação da linguagem cinematográfica e do surgimento da ideia de cinema como arte, as canções populares utilizadas pelo “primeiro cinema” são, assim, renegadas. Os princípios normativos que ditam as formas de acompanhamento sonoro passam a ser inspirados pela música incidental. E a complexa dialética que integra as tradições musicais no cinema será simplificada. Deste ponto em diante, todas as subsequentes formas de análise da música no cinema se apoiarão na concepção de que a música



incidental, composta originalmente para tal obra, 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 ela e as trilhas incidentais possuem similaridades e diferenças, sendo a análise comparativa entre elas uma das principais maneiras de se procurar entender como as canções pop operam nos filmes. Essas diferenças e similaridades surgem, então, como um paradoxo, sendo utilizadas aleatoriamente conforme a necessidade.

Quando discriminada por não atender as necessidades básicas da narrativa fílmica, os teóricos reforçam que os papéis desempenhados pela música pop são os mesmos exercidos pelas trilhas musicais incidentais. Quando se pretende diferenciar a música pop da trilha incidental, alegando uma inovação estética na forma da música ser integrada à narrativa, elenca-se vários pontos peculiares às canções pop.

De uma forma ou de outra, o uso das canções pop está sendo cada vez mais aceito pelos teóricos que estudam a música no cinema. Em alguns momentos, elas desempenham, sim, funções similares àquelas atribuídas às trilhas incidentais. A depender da situação ou do filme, as canções pop trazem, sim, particularidades à narrativa fílmica. Elas funcionam de maneira a tencionar uma série de questões das trilhas incidentais, ora dialogando e estabelecendo uma utilização mais convencional, ora causando rupturas nas formas mais tradicionais do uso da música no cinema.

A verdade é que o uso de ambas como elemento narrativo – trilha musical incidental ou pop – não pode ser estudado a partir de generalizações e globalizações, mas, sim, pensando-se em suas especificidades e particularidades. O que não se pode 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, para Russell Lack, o significado cultural da música de cinema não está somente na música em si mesma, 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.

Ainda assim, levando em consideração essa norma que rege esse universo como um todo, unindo os distintos tipos de música no cinema, podemos apontar particulares entre elas. Além das já citadas diferenças estruturais, as trilhas musicais incidentais e as canções pop baseiam-se em princípios diversos. Enquanto a primeira toma o leitmotiv, ou seja, temas específicos para cada situação e/ou personagem, como principal técnica, as canções pop se apoiam, essencialmente, em questões como gênero musical e significado linguístico. Rick Altman (2001) contrapõe algumas características essenciais que diferenciam esses dois modelos de música no cinema: a fragmentação da música e as diferentes formas de apreciação que o tipo de música implica; os títulos e letras das canções pop; o fato de as músicas pop serem mais facilmente difundidas e reconhecidas pelo grande público.

### **Música incidental X Música pop: a 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 Gorbman (*apud* CHION, 1997, p. 124), o estilo musical suave

e com motivos curtos das trilhas incidentais são facilmente subordinados à narrativa fílmica e a duração das sequências, daí a capacidade da mesma de ser utilizada em forma de temas e *leitmotiv*.

O fato de a música incidental ser composta já moldada à edição das imagens também conta a seu favor, já que “sua forma e conteúdo são determinados exclusivamente pelas necessidades do filme” (WRIGHT, 2003, p. 9). A estrutura que não se apoia em muitas repetições torna a audição da trilha musical incidental mais difusa, encorajando uma audição mais atenta e silenciosa. Dessa forma, a audição da música incidental é mais passiva, convidando o ouvinte a mentalizar a música e internalizar suas reações a ela, casando a perfeição com a ideia 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 as canções pop não possuem essa característica, 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, daí as imagens serem, geralmente, adaptadas às canções e não o contrário, como no caso da trilha incidental. De acordo com essa visão, as canções pop falhariam 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. Toda e qualquer busca entre uma sincronização da música pop com as imagens dos filmes se dá em virtude do conteúdo linguístico e emocional entre ambas.

A escuta da música em um filme é fragmentária pois demanda que ela seja separada em várias partes usadas isoladamente em determinadas

sequências. 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 acaba se beneficiando por duas razões: em primeiro lugar, basta apenas alguns acordes ou o trecho de uma música para que nos remetamos a sua integralidade; em segundo lugar, de acordo com Simon Frith (1996), 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.

Isso acarreta em uma inovação no modo de se perceber a música no cinema. Os conceitos de música diegética e não-diegética serão, assim, problematizados e ficam cada vez mais borrados. As canções pop são utilizadas de uma maneira que é sugerido ao público que ela está emanando de uma fonte presente na narrativa fílmica, ainda que não seja possível que tal afirmação seja feita claramente, caso de filmes como *Procura-se Susan desesperadamente* (*Desperately Seeking Susan*, 1985) ou *Vida de solteiro* (*Singles*, 1992), no qual o cenário urbano do longa-metragem permite que todas as músicas presentes na trilha possam ser percebidas como sendo diegéticas.

Uma outra forma de utilização da música que embaralha os modos de entendê-la como diegética ou não-diegética é o que o pesquisador Michel Chion (1997, pp. 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, passa a costurar uma série de outras cenas de maneira não-diegética. Apesar da tática também ser utilizada com a trilha musical incidental, ela é bastante comum às canções pop e muito usada



nos filmes do gênero *road movie* (*Sem Destino/Easy Rider*, 1969; *Priscilla, A rainha do deserto/The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1994).

Outra característica que diferencia a música pop da trilha musical incidental é sua audição mais ativa. A construção das canções através de versos, refrões e pontes satisfazem uma expectativa prévia dos ouvintes ao estabelecer um ritmo reconhecível e estabelecendo uma relação direta entre elas e o público. Dessa forma, a participação do ouvinte na execução da música pop é fundamental. As melodias fáceis de serem memorizadas, 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 de seus consumidores.

Se a audição da trilha 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), ela exerce, assim, uma dupla função. Primeiro, 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. Por outro lado, cristaliza coletivamente as reações do público, chamando sua atenção para determinada situação ou personagem.

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) diz que “nós compramos um disco sabendo que nosso gosto é dividido – e medido pelas paradas de sucesso – e ouvimos a uma estação de rádio cujo apelo é sabermos que o locutor pode nos fazer sentir como membros de uma ‘comunidade’”.

Mas, ao mesmo tempo, os constantes avanços tecnológicos e a fragmentação do mercado da música pop tornam a experiência de escutar música cada vez mais individual. “[A] industrialização da música, tanto como um processo tecnológico quanto econômico, descreve como a música 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” (FRITH, 2001, p. 27).

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 dos usos habituais da música já estarem enraizados no imaginário do público de cinema, afinal são 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 ideias emocionais que cada canção exerce sobre nós. No caso da música pop, uma reação mais difícil de prever em virtude de características mais suscetíveis a fatores externos.

Ainda que Lack 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 canção pop em um filme não pode ser apreendida de maneira uniforme. A relação entre ela e uma sequência 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". Selecionar uma canção pop para acompanhar uma cena é tão arriscado quanto optar por uma trilha musical incidental. O uso de ambas fecha algumas portas e abre outras.

### **Música incidental X Música pop: canções previamente conhecidas**

De acordo com Russell Lack (1997), 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 já tem mais de 60 anos, um repertório ilimitado de canções dos mais vários gêneros musicais e presença constante no cinema.

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 da música a ser utilizada deve ser criteriosa, uma vez que seu uso implica uma associação imediata entre a ação representada e essa canção.

Apesar desse uso cuidadoso proposto por Ney Carrasco, Michel Chion (1997) procura desmistificar tais restrições ao uso de canções pop preexistentes, afirmando que, mesmo fazendo parte da narrativa fílmica, não percebemos a música como um recurso exclusivo do universo do filme, mas, também, 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 linguístico), é facilmente gravada na memória e se associa para sempre com um momento determinado da existência, para logo em seguida encerrar em si mesma esse destino.

No caso dos filmes, ela é associada à determinada ação, situação ou personagem e, se for conhecida, agrega ao filme seu significado "original", ou seja, qual o momento ou situação de nossas vidas que está associado a elas. Ela agrega, assim, uma série de sentimentos e associações prévias desenvolvidas ao longo de anos de execução radiofônica, por exemplo. Então, ao invés de ser prejudicial à narrativa, como apontam alguns teóricos, essa carga cultural prévia pode trabalhar a favor do filme.

O gancho emocional em potencial dessas associações já estabelecidas é considerável e bem maior do que qualquer trilha 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 (WRIGHT, 2003, p. 12).

Ao contrário de uma relação nociva no qual a carga cultural da música prejudica a narrativa, as canções pop de maneira alguma negam a unicidade da obra cinematográfica. 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 na obra fílmica.

Para os pesquisadores Jonathan Romney e Adrian Wotton, 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, 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 (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 5).

É bastante comum, dessa forma, vermos alguns gêneros cinematográficos associados a gêneros musicais. Enquanto 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.); produções com temática racial trazem como trilha músicas de *rap, hip-hop, funk*; e romances e comédias românticas apostam em nomes alternativos do pop e rock ou mais reconhecidos pelo grande público.

### Música incidental X Música pop: títulos e letras das canções pop

As trilhas musicais incidentais alcançam uma combinação audiovisual através da junção da emoção contida em algumas texturas musicais e o conteúdo específico de algumas sequências. Dessa forma, o chamado 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. Já em relação à música pop, os significados das canções estão diretamente relacionados a seus gêneros musicais, intérpretes e, principalmente, conteúdo linguístico, ou seja, títulos e letras.

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 extra-musicais que as canções trazem sobre a cultura pop também contribuem para o significado do filme. Jeff Smith considera, inclusive, que essa tendência da “música

pop ser utilizada como forma de comentário irônico pode ser vista como uma configuração particular da cultura pós-moderna, onde um modo bastante consciente do significado textual endereçado é situado em uma rede maior de referências intertextuais” (2001, pp. 407-8). Ainda de acordo com Smith, contudo, esse tipo de uso da música pop deve ser cauteloso. Afinal, se a canção não for conhecida do público, a função estabelecida de comentário falhará 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.

[S]e uma canção já é bastante conhecida do público, então o conhecimento de sua letra se torna mais uma questão de reconhecimento 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 canção (SMITH, 2001, p. 418).

Outra possibilidade que, de acordo com Jeff Smith, pode tornar inadequado o uso de canções pop nos filmes é a capacidade destas, em virtude de suas letras e títulos, de não apenas distrair a atenção do público da narrativa fílmica, mas, também, criar associações diferentes daquelas intencionadas pelos produtores e cineastas. As canções pop são influenciadas por vários aspectos – culturais,

econômicos, sociais etc. – e não é nada difícil que o entendimento que o amplo público tenha dela seja diverso daquele pretendido inicialmente pelos realizadores do filme.

Assim, mesmo como essa possível restrição, a possibilidade de comentário que as canções pop agregam ao cinema gera, inclusive, uma prática hoje comum: filmes que têm o mesmo título de uma canção. Entre alguns exemplos estão *Conta comigo* (*Stand 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 plateias, 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 já conhecidas resumem a trama ou apresentam o “conceito” do filme: a narrativa meramente reitera a já bastante conhecida mensagem da canção (CREEKMUR, 2001, p. 382).

A relação da música e letra de uma canção funciona, então, da mesma forma que a associação entre a própria música e imagem, só possuindo sentido durante o período de tempo no qual estão vinculadas uma a outra. De qualquer outra forma, esse sentido opera globalmente, sem que haja uma semelhança ou afinidade sincrônica explícita.

A canção pop não é, segundo Chion (1997), nada mais que um elemento simples e característico da linguagem cinematográfica, ocupando um lugar particular nessa linguagem fragmentária que tem a preocupação de ordenar vários recursos



distintos e que operam ora isoladamente, ora em conjunto. Para Chion, as canções pop podem estar presentes em todo o filme. Cantadas ou entoadas pelas personagens. Como música de fundo ou justificada visivelmente na tela. Ou comentando ações de forma não-diegética, 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

- 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, pp. 19-30.
- CARRASCO, Ney. Sygkronos. A Formação da Poética Musical do Cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- CHION, Michel. La Musica en El Cine. Madrid: Ediciones Paidos Iberica, 1997.
- 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, pp. 375-406.
- DONNELLY, K.J., Pop music in British cinema: A Chronicle. London: BFI, 2001.
- FRITH, Simon. Performing Rites: on the value of popular music. Cambridge/Massachusetts: Havard University Press, 1996.
- 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.
- LACK, RUSSELL. La música en el cine. Madrid: Cátedra, 1997.
- JANOTTI JUNIOR, J. S. Por uma abordagem mediática da música popular massiva. In Revista E-Compós, Rio de Janeiro, v. 3, 2005.
- MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MÁXIMO João. A música do cinema: os 100 primeiros anos, vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- PENDERGAST, Roy M. Film music: a neglected art - A critical study of music in films. W.W. Norton & Co, New York., 1992.
- ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). Celluloid Jukebox. London: BFI, 1995.
- SMITH, Jeff. The sounds of commerce. Marketing popular film music. New York: Columbia University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_, 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, pp. 407-430.
- 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, pp. 8-21.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Moulin Rouge – O Amor em vermelho (Moulin Rouge)*. LUHRMANN, Baz, Austrália, EUA: 2001, 126 minutos.

*Coração de cavaleiro (A Knight's Tale)*. HELGELAND, Brian, EUA: 2001, 140 minutos.

*Maria Antonieta (Marie Antoniette)*. COPPOLA, Sofia, EUA, França, Japão: 2006, 122 minutos.

*Sem destino (Easy Rider)*. HOPPER, Denis, EUA: 1969, 94 minutos.

*Os embalos de sábado à noite (Saturday Night Fever)*. BEDHAM, John, EUA: 1977, 118 minutos.

*Sem limites (Trainspotting)*. BOYLE, Danny, Reino Unido: 1996, 94 minutos.

*Procura-se Susan desesperadamente (Desperately Seeking Susan)*. SEIDELMAN, Susan, EUA: 1985, 104 minutos.

*Vida de solteiro (Singles)*. CROWE, Cameron, EUA: 1992, 99 minutos.

*Priscilla: A rainha do deserto (The Adventures of Priscilla: Queen of the Desert)*. ELLIOTT, Stephan, EUA: 1994, 104 minutos.

*Conta comigo (Standy by Me)*. REINER, Rob, EUA: 1986, 89 minutos.

*Veludo azul (Blue Velvet)*. LYNCH, David, EUA: 1986, 120 minutos.

*Uma linda mulher (Pretty Woman)*. MARSHALL, Garry, EUA: 1990, 119 minutos.

*Quando um homem ama uma mulher (When a Man Loves a Woman)*. BANANBERG, Jan, EUA: 1994, 126 minutos.

*Um dia especial (One Fine Day)*. HOFFMAN, Michael, EUA: 1996, 108 minutos.

Som na caixa: trilhas pop e incidental. Duas perspectivas distintas de como a música pode ser utilizada como elemento narrativo.

Fábio Freire da Costa

Data do Envio: 23 de março de 2011.

Data do aceite: 19 de maio de 2011.

