



## Embalagem pop: uma análise da trilha sonora de *Trainspotting*<sup>1</sup>

Fábio Freire da Costa<sup>2</sup>

Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas da FACOM/UFBA.

**Resumo:** O presente artigo objetiva apresentar uma discussão do entorno mediático e dos aspectos plásticos que envolvem o uso da música pop no cinema. A partir da prática recorrente do lançamento de álbuns de trilha sonora e da forma como as canções pop são empregadas para obter uma identificação junto a um público mais específico, propomos uma análise mediática da trilha sonora do filme *Trainspotting*, levando em consideração os gêneros musicais e os cenários que as músicas da trilha agregam ao filme.

**Palavras-chave:** Cinema; música pop; trilha sonora; análise de produtos; gêneros mediáticos.

### 1. Duas indústrias e uma sinergia

O cinema deve muito à música pop<sup>3</sup>. E a música pop deve muito ao cinema. É graças a sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica que cenas memoráveis como Matthew Broderick enlouquecendo uma multidão em pleno centro financeiro de Nova York, 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), e Renee Zellweger se lamentando, bêbada e carente, em *O Diário de Bridget Jones* (*Bridget Jones Diary*, 2001) fazem parte do imaginário pop de toda uma geração. Sem “Twist & Shout” dos Beatles, “Perfect Day” do Lou Reed e “All

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NUR - NP Comunicação e Culturas Urbanas, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UnB, 6 a 9 de setembro de 2006.

<sup>2</sup> Jornalista e Mestrando do PPG Comunicação e Cultura Contemporâneas da FACOM/UFBA. Bolsista da CAPES. Graduado em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da UFC (2003). Desenvolve pesquisa sobre a utilização da música pop no cinema contemporâneo. Integrante do Grupo de Pesquisa em Mídia & Música Popular Massiva e do Laboratório de Análise Fílmica, ambos da FACOM/UFBA. E-mail: [fabiofreire\\_costa@yahoo.com.br](mailto:fabiofreire_costa@yahoo.com.br).

<sup>3</sup> 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, p. 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. 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 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 mediático 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. 1). Nessa pesquisa não nos cabe 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, ou seja, aquela música que está na mídia, sendo difundida através de rádios, programas de televisão, filmes, sites da *Internet* e outros meios massivos de divulgação. 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.



By Myself” de Jamie O’Neal ao fundo, provavelmente, essas cenas não teriam o mesmo impacto e magia.

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 sonora 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 Bjork e o duo francês Air. Todos já emprestaram suas vozes e composições para “a sétima arte”, dando continuidade a uma prática que nasceu com o próprio surgimento das duas indústrias. O reflexo de uma longa história de afinidades artísticas, econômicas e tecnológicas.

As primeiras exhibições dos filmes dos irmãos Lumière acompanhadas por um pianista. O uso de imagens em movimento para divulgar canções, seja através de performances diante de cortinas pintadas ou de *slides* de fotografias. A sincronização entre imagem e som. O surgimento dos musicais. A utilização das canções-tema pelo cinema. O nascimento do *rock’n’roll*. O advento do videoclipe. A própria trajetória das indústrias, tanto da música popular massiva quanto do cinema, possui várias similaridades substanciais, como esclarece Ian Inglis:

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 cultura<sup>4</sup> (2003, p. 1).

Além desses pontos, a indústria cinematográfica e a indústria fonográfica desfrutam de outras características peculiares às duas. Uma delas é que ambas têm como um de seus pilares o fracasso, desde que a grande maioria de seus produtos não rende o suficiente para cobrir seus gastos. Tanto o cinema como 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). 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 grandes astros (músicos e bandas, na

---

<sup>4</sup> Todas as traduções dos textos listados em outras línguas são de nossa responsabilidade.



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 já 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, trilhas sonoras 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 produção<sup>5</sup>, filmes com títulos de canções de sucesso ou videoclipes que usam imagens de filmes para divulgá-los 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, que tem como uma de suas doutrinas 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, que operam um sistema de distribuição global e combinam seus interesses tanto nas indústrias cinematográficas e fonográficas, redes de televisão, transmissões a cabo ou via satélite, editoras de livros e revistas, sites da *Internet*, tendo, dessa forma, seus produtos consumidos em escala global<sup>6</sup>. É a partir desses conceitos de maximização dos lucros que surge o principal fruto dessa sinergia: os álbuns<sup>7</sup> de trilha sonora.

O conceito de sinergia é sustentado pela idéia de que uma bem realizada campanha de *marketing* pode usar a trilha sonora de um filme para gerar um

---

<sup>5</sup> Caso do filme *Backbeat: Os Cinco Rapazes de Liverpool* (*Backbeat*, 1994), produção sobre o início da carreira dos Beatles que teve integrantes do REM, Nirvana, Soul Asyleem e Soundgarden interpretando para a trilha sonora de longa-metragem regravações dos *covers* que a banda de John Lennon e Paul McCartney tocava em seus primórdios.

<sup>6</sup> 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). Nesse trabalho, decidimos abordar essa relação tendo como base o cinema americano e inglês porque é, nos EUA e na Inglaterra, onde a sinergia entre o cinema e a música pop pode ser melhor percebida, bem como as origens da cultura e música pop, entendidas.

<sup>7</sup> A idéia de álbum remete ao conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos lançados por um determinado intérprete, ou vários deles, no caso das coletâneas, com um título, uma espécie de obra fonográfica.

interesse prévio por esse 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 conglomerado mais diversificado (SMITH, 2001, p. 411).

A principal função dos álbuns de trilha sonora é então, simples: 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, de quebra, o lucro dos estúdios, que capitalizam, também, em cima da venda dos discos<sup>8</sup>.

## 2. Compilações pop: os álbuns de trilha sonora

A prática da comercialização de álbuns de trilha sonora não é nenhuma novidade. Já 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 sua trilha sonora lançado. Com o passar do tempo, essa estratégia se tornou comum e ganhou espaço explorando canções das trilhas sonoras de filmes e produções televisivas e gerando um novo produto. “Os álbuns e os filmes são dois trabalhos separados... em duas diferentes mídias, complementando e se ajudando mutuamente” (DONNELLY *apud* BARROW, 2003, p. 154).

Com a “invasão” da música pop no cinema, a partir do surgimento do *rock’n’roll*, na década de 1950, o lançamento de álbuns de trilha sonora feitos de compilações de canções pop virou mania, principalmente entre filmes com grande apelo junto ao público jovem. Conforme explica 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” (2001, p. 384) (grifo do autor), caso de *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, 1967), *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 ganham 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

---

<sup>8</sup> Para uma historiografia mais detalhada de como se dá esse processo de sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica, ver SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.



(*Tubarão/Jaws*, 1976) e George Lucas (*Guerra nas Estrelas/Star Wars*, 1977), esse tipo de filme se difundiu de tal forma nas décadas de 1980 e 1990 que, mais e mais, o cinema deixou de ser percebido como uma indústria isolada.

As trilhas sonoras pop são, assim, 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. A evidência clara das convenções comerciais entre as indústrias cinematográfica e fonográfica pode ser 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 como um produto a mais vinculado a ele. Estes cumprem, também, um papel menos louvável, o de aumentar o potencial 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, como 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 se dá 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 têm 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’” (BARROW, 2003, p. 149). Caso de *A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project, 1999)*, filme sem nenhuma música, diegética ou não-diegética<sup>9</sup>, 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 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:

---

<sup>9</sup> A música diegética é entendida como aquela presente na realidade espaço-temporal do filme, ou seja, as personagens as escutam, juntamente com o espectador, através de aparelhos de rádio, televisão, performances ao vivo, etc.; já a música não-diegética só é ouvida pelo público, não fazendo parte da realidade das personagens.

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 “revistar” 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 aponta Corey K. Creekmur:

Na medida em que as indústrias do cinema e da música se tornam 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 apreciado (2001, p. 399).

Mas se os fatores econômicos justificam e explicam o porquê da demasiada presença da música pop nos filmes, eles de nada servem para entendermos de que maneira essas canções pop são utilizadas e operam dentro da narrativa fílmica (SMITH, 2001, p. 414). Uma das funções que a música pop vai exercer, e que nos interessa em particular, é servir como diferencial de um tipo de cinema pop que a utiliza, juntamente com uma série de outras citações ao universo da cultura pop, para atrair um público específico e interessado na forma como essas referências estão diluídas na narrativa dos filmes.

### **3. Que cinema pop é esse?**

O termo cinema pop nasceu junto com a própria música pop, em meados da década de 1950. Pouco depois do fim da 2ª. Grande Guerra Mundial, um cenário de grandes transformações culmina em uma série de mudanças de ordem política, econômica e geográfica. O surgimento da televisão, um novo meio de comunicação que modificaria em definitivo a rotina e a vida das pessoas, transforma o modo de se fazer entretenimento. Aliada a essas mudanças, o período vivencia o chamado *baby boom*, o nascimento de toda uma nova geração que transformaria a maneira de pensar e os costumes vigentes, trazendo um novo olhar para questões sociais, econômicas e culturais: os adolescentes. Antes desprezados, o público jovem passou a ganhar voz e a representar um mercado cada vez mais crescente e importante. Se antes as indústrias fonográfica e cinematográfica os ignoravam, a partir de então, elas passaram a olhá-los com mais atenção, voltando seus produtos para essa fatia segmentada. Muda-se, assim,





a forma de se fazer música, embalada, a partir de então, como “música pop”, e os tipos de filmes que eram produzidos, voltados, desse ponto em diante, para esse nascente público.

Durante a década de 1950 até meados dos anos de 1970, o cinema pop esteve mais vinculado a uma série de filmes ambientados em cenários musicais, com participações de artistas pop objetivando a divulgação de seus trabalhos, como no caso dos filmes de Elvis Presley e da banda inglesa The Beatles (*O Prisioneiro do Rock/The Jailhouse Rock*, 1957 e *Os Reis do Iê-Iê-Iê/A Hard Day's Night*, 1964, respectivamente). O público-alvo era basicamente os jovens consumidores de música pop que queriam ver os ídolos nas telonas. Somente com aumento da utilização da música pop no cinema, nas décadas seguintes, é que o termo “cinema pop” ganha novos significados, deixando de ser aquele cinema ligado apenas ao mundo da música e passando a ser vinculado a um tipo de filme que busca um público diferenciado ao trazer referências à cultura pop em geral, ou seja, à televisão, moda, histórias em quadrinhos, *videogames* e ao próprio cinema e música.

O cinema pop - ou cinema de referências - atinge uma audiência cada vez mais especializada, aquele público com uma estreita relação com a chamada cultura pop. Os “filhos da televisão”, como define Bechelloni (1996), toda uma geração nascida depois do advento da televisão e que pôde acompanhar com grande facilidade as tendências e mudanças dos produtos culturais veiculados pelos meios de comunicação de massa<sup>10</sup>. Um público bastante familiarizado com a cultura pop e que procura um cinema mais substancial do que aquele cinema pop caracterizado nas décadas de 1950 e de 1960.

A “onda” do cinema pop vira moda a partir de uma geração de novos diretores surgida na virada da década de 1980. O que esses diretores fazem é criar uma verdadeira “cartilha *cool*” a ser seguida, com filmes que trazem movimentos de câmera arrojados, roteiros recheados de citações, tratamento visual elaborado, com fotografia e direção de arte expressivas, e, principalmente, uma trilha sonora escolhida a dedo e que serve de base para seqüências inteiras, criando um apelo imediato junto a esse público. O cinema pop ganha, assim, respaldo (e prêmios) e supre uma demanda de filmes que não era destinada apenas ao público adolescente, mas, principalmente, a esses “filhos da televisão” que vêm nas referências à cultura pop um motivo a mais para assistir a esse “novo cinema”.

---

<sup>10</sup> Hoje em dia, isso é ainda mais evidente com uma maior profusão de informações através da *Internet*.



Fazendo uso do conceito de "dialogismo cultural"<sup>11</sup>, 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, não só procurando identificá-las, mas estabelecendo uma relação entre elas e a narrativa fílmica. Os americanos Quentin Tarantino (*Pulp Fiction: Tempo de Violência*, 1994), Cameron Crowe (*Quase famosos/Almost Famous*, 2001), David Fincher (*Clube da Luta/Fight Club*, 1999), Paul Thomas Anderson (*Magnólia/Magnolia*, 1999) e Spike Lee (*Faça a Coisa Certa/Do The Right Thing*, 1989), o escocês Danny Boyle (*Trainspotting: Sem Limites*, 1996) e o australiano Baz Luhrmann (*Moulin Rouge: O Amor em Vermelho*, 2001) são alguns exemplos desses cineastas que subverteram o modo de se fazer cinema pop, transformando os filmes em verdadeiros reprocessadores de referências e borrando as fronteiras entre gêneros cinematográficos já consolidados. Literatura pulp, a trajetória de uma banda fictícia, idéias subversivas, chuvas de sapo, o conflito de raças, o consumo de heroína e o canção. Nas mãos desses diretores, tudo é inspiração para a inclusão de canções e citações pop na narrativa dos filmes.

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 de suas narrativas e tramas, para esse espectador mais “antelado”, 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 mediáticos que as envolvem. A música pop vai funcionar, então, através do 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), como uma espécie de “unificadora” desse tipo de cinema que não se vincula a nenhum gênero “puro”<sup>12</sup>,

---

<sup>11</sup> Quando o autor do texto recorre ao uso de "citações entre aspas", uma espécie de intertextualidade na qual o leitor não está apenas preocupado com a referência em si, mas 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” (ECO, 1989, p. 131). Dessa forma, o que importa, por exemplo, não é apenas a utilização de uma música dos Beatles ou da Madonna na trilha sonora de um filme, mas, também, como elas são inseridas dentro da narrativa do filme. Texto e leitor são utilizados, aqui, como qualquer forma de mensagem significativa e seu respectivo apreciador.

<sup>12</sup> Para uma discussão mais ampla sobre gêneros cinematográficos ver VUGMAN, Fernando S. *A Formação e a Instabilidade dos Gêneros Hollywoodianos*. In Revista AV Audiovisual. Ano 1. No. 0, São Leopoldo: Unisinos, Set/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, 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, no qual o autor proclama os últimos dias do gênero no cinema hollywoodiano em virtude do





trazendo a esses filmes um “valor agregado”<sup>13</sup> (CHION, 1994, p. 5) que enriquece as imagens dos mesmos.

Dessa forma, para esses consumidores são importantes tanto os aspectos comerciais que influenciam na utilização da música pop pelo cinema, como as questões estéticas, o gênero das canções empregadas, a biografia dos artistas que as interpretam e todo o contexto pop que as cerca. Muito mais do que para quem elas funcionam, enfatizando o sentimento de determinadas cenas, caracterizando as personagens ou fazendo comentários irônicos, o espectador do cinema pop está preocupado com os cenários que essas canções evocam e como elas criam, estrategicamente, uma aura de autenticidade<sup>14</sup> ao emprestar aos filmes um sentido de identidade, pelo menos junto a esse público mais especializado, fã de cinema, música e da cultura pop em geral<sup>15</sup>.

O uso de determinados gêneros musicais assume, então, um papel fundamental nesse tipo de filme, que apela diretamente à questão de “gosto musical” e o poder que a música tem para estabelecer um senso de pertencimento a determinadas comunidades. A música vai operar aqui, como esclarece Simon Frith, de acordo com “a importância que ela obtém na definição da identidade social de alguém, o quanto significativa ela é na determinação das amizades de alguém, o quanto ela é especial na formação do senso pessoal de alguém” (1996, p. 90). Partimos do princípio que, se o que as pessoas querem ouvir é determinado por quem elas são, o gosto musical vai exercer um papel de diferenciação, funcionando como um tipo de declaração de quem somos. A música pop vai funcionar, dessa forma, especialmente, para demarcar o público específico desse cinema de referências, interessado em determinados cenários e sonoridades inscritas nas músicas que compõem a trilha sonora desses filmes.

---

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.

<sup>13</sup> Para o pesquisador Michel Chion, “valor agregado é o expressivo e informativo valor com que o som [no caso específico desse trabalho, 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, ou seja, já está contida na imagem propriamente dita” (1994, p. 5). Apesar de Chion usar o conceito de “valor agregado” tomando a relação de sincronismo entre a imagem e a música, nesse trabalho, 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.

<sup>14</sup> Para saber mais sobre o conceito de autenticidade envolvendo produtos midiáticos ver CARDOSO FILHO, Jorge Cunha & JANNOTTI JR., Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*. Trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. 2006 (*mimeo*).

<sup>15</sup> Aqui, chegamos a um paradoxo, afinal essa autenticidade é apenas ilusória. A escolha das canções da trilha sonora de um filme segue muito mais regras econômicas do que estéticas: “o que [aos olhos do público] pode parecer 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]” (CREEKMUR, 2001, p. 385).

#### 4. Um mergulho na trilha sonora<sup>16</sup>

Lançado na metade dos anos de 1990, *Trainspotting: Sem Limites* (*Trainspotting*, ING, 1996) é um dos filmes mais representativos da década ao fazer uma crítica à sociedade de consumo e sem ideais, retratando uma juventude vazia e sem perspectivas. O filme, baseado no livro homônimo e *cult* de Irvine Welsh, mostra o dia-a-dia de um grupo de amigos escoceses sem grandes perspectivas e unidos pelo vício em drogas.

Segundo longa-metragem do diretor escocês Danny 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, Boyle carimbaria o passaporte para Hollywood, onde realizaria 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, parecendo, muitas vezes, um videoclipe. 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 do videoclipe, 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, dessa forma, o primeiro elemento que aproxima *Trainspotting* do público jovem, já acostumado com esse tipo de virtuosismo narrativo. “O surgimento da MTV<sup>17</sup> catalisou uma nova geração que trouxe ao cinema uma linguagem ágil e cheia de firulas” (PERSON, 1999, p. 56).

---

<sup>16</sup> Não é nosso interesse nesse artigo detalhar mais precisamente as funções que a música desempenha na narrativa do filme, muito menos fazer uma análise colada de imagem e som, apenas perceber como a música, dentro do contexto de um filme e álbum de trilha sonora, cria uma identidade ao longa-metragem.

<sup>17</sup> Emissora americana surgida em 1981 e especializa na exibição de videoclipes.



Mas é a trilha sonora, ao acompanhar essa “embalagem pop” e ditar o ritmo acelerado do filme, que impulsiona o sucesso comercial do longa-metragem. Prova disso é que *Trainspotting* teve dois álbuns de trilha sonora lançados. O primeiro traz as músicas presentes, diegética e não-diegeticamente, 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. Como “Lust for Life” de Iggy Pop, que embala o discurso de banalização da vida moderna que inicia à 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*<sup>18</sup> (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. Dessa forma, chama a atenção, de imediato, do público frequentador dos clubes noturnos e apreciador da cultura da música eletrônica, vinculada às novas tecnologias, a uma batida marcante e cadenciada, à ausência relativa de vocais e ao uso de *samples*<sup>19</sup>.

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 padrões 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 duo de DJs Bedrock, usada de forma irônica quando Renton chega a tão sonhada Londres; e “Borny Slipperly” do Underworld, que encerra o filme).

O *ambient*, vertente da música eletrônica que combina elementos da música instrumental suave a sons ambiente e sintetizadores, também está presente na trilha sonora, usando, inclusive, um dos criadores do gênero, o multimídia Brian Eno. Produzida para embalar a mente com sons mais suaves, o *ambient* é considerado por muitos mais como um estado de ânimo do que propriamente um estilo musical, casando

---

<sup>18</sup> Rótulo genérico empregado para designar uma série de bandas britânicas de pop/rock da década de 1990 que traziam uma sonoridade baseada no som das guitarras (SHUKER, 1999, p. 43-4).

<sup>19</sup> 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).



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 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 de 1960, do movimento pós-punk que caracterizou a década de 1980 e do exagero do *glam rock*<sup>20</sup>, as bandas rotuladas como *britpop* dominaram as paradas britânicas nos anos de 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 e canta “Closet Romantic” para o filme.

Uma estratégia já bastante comum completa o primeiro álbum de *Trainspotting*: a utilização de sucessos do passado para criar uma aura de nostalgia ao filme. O hino dançante dos anos oitenta, “Temptation” do emblemático New Order, e as músicas dos veteranos Loud Reed e Iggy Pop, aliadas a canções raras e compostas originalmente para o filme, dão um ar de autenticidade, ainda que de forma calculada, à trilha sonora. Podemos perceber, por parte de Danny Boyle e dos produtores do filme, o cuidado de usar músicas de artistas ligados à cena *techno* da época ou representativos no cenário pop mundial, corroborando com a idéia de que o uso de determinados estilos e gêneros musicais estabelecem um senso de identidade ao filme (SMITH, 1998, p. 165).

Assim, ao utilizar nomes que misturam texturas eletrônicas, melancolia e sintetizadores, trazendo influências de gêneros tão distintos como a *disco music*<sup>21</sup>, *new wave*<sup>22</sup> e ao *punk*<sup>23</sup>, e consumidos por um público mais segmentado, ainda que inseridos no universo

---

<sup>20</sup> Também chamado de *glitter rock*, o estilo surgiu em meados da década de 1970 em resposta à seriedade da contracultura e do rock progressivo. A música *glam* está associada a um forte apelo visual dos artistas e ao desempenho cênico deles nas apresentações (SHUKER, 1999, p. 145-6).

<sup>21</sup> Gênero musical ligado à cultura das discotecas difundida na década de 1970, com ênfase na dança e no ritmo (SHUKER, 1999, p. 99-100).

<sup>22</sup> Gênero musical característico do início da década de 1980 e que investia na valorização da letra e de uma sonoridade mais melódica, em contraposição ao som cru do *punk* (SHUKER, 1999, p. 203).

<sup>23</sup> 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. (SHUKER, 1999, p. 221-224).

da indústria fonográfica, *Trainspotting* ganha certa quantidade de *status* de subcultura<sup>24</sup>. Afinal, conforme aponta K. J. 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 ao filme”( 2001, p. 154).

Já o segundo disco da trilha sonora de *Trainspotting* 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 vai operar agregando valor ao filme, já que é composto de uma série de músicas que estão relacionadas diretamente a cenas específicas da produção, o segundo vai se beneficiar das imagens e temáticas do longa-metragem para justificar uma coletânea de músicas que não estão, necessariamente, presentes na narrativa deste. A intenção dos produtores com o lançamento de um segundo álbum de trilha sonora é clara: capitalizar em cima de músicas e artistas que, de alguma forma, estão ligados ao “conceito” do longa-metragem.

O que vemos, então, são *remixes* 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, ou seja, 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” (VÁRIOS, 1996b), caso de “Atmosphere” do Joy Division e “Golden Years” de David Bowie. Podemos observar, ainda, uma prática hoje em dia bastante comum, a inserção de diálogos do filme na trilha sonora, neste caso um *remixe*, intitulado “Choose Life”, feito pelo PF Project para o já antológico discurso anticonsumista do protagonista Mark Renton (Ewan McGregor) que abre o filme.

## 5. Conclusão

As indústrias do cinema e da música estão interligadas desde o início de ambas. Uma das práticas mais comuns dessa sinergia é o lançamento de álbuns de trilha sonora, que além de reforço comercial, funciona, mais especificamente no caso do cinema pop,

---

<sup>24</sup> 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).



como elemento de atração para o filme de um público fã de cinema, música pop e cultura pop em geral. A música pop vai exercer, assim, um papel fundamental na medida em que criar uma aura de autenticidade para o filme - construída, estrategicamente, pelas próprias indústrias do entretenimento - ao estabelecer determinados cenários e fazer uso de alguns gêneros musicais específicos para agregar valor ao longa-metragem. Através da análise dos dois álbuns da trilha sonora de *Trainspotting*, podemos perceber como o diretor Danny Boyle e os produtores do filme fizeram uso da música eletrônica e do *britpop* para dar certa uma função identitária ao longa-metragem, na medida em que este localiza uma determinada geração ao representar a cultura musical que a caracteriza, bem como o cenário, na época, de ambos os gêneros musicais.

### **Referências bibliográficas**

- 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.
- BECELLONI, Giovanni. ¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración? In ANCHESCHI, BAUDRILLARD, BECELLONI et al. **Videoculturas de fin de siglo**. Madrid: Ed. Cátedra, 1996.
- CARDOSO FILHO, Jorge Cunha & JANNOTTI JR., Jeder. **A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. 2006 (*mimeo*).
- CHION, Michel. **Audio-Vision. Sound on Screen** New York: Columbia University Press, 1994.
- 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.
- 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.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1989, p.120-139: **A inovação do seriado**.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. The popular music industry. In FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Endinburgh: Cambridge University Press, 2001.
- INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and film**. Great Britain: Wallflower Press, 2003.





JANOTTI JR, Jeder S. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. In **Mídia, música (popular) 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.

\_\_\_\_\_. 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, 2005.

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.

PERSON, Marina. Os dez que definiram os anos 1990. In **SET**. Edição 150, n. 12, Ano 13, São Paulo: Editora Peixes, 1999: p.56.

ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). **Celluloid Jukebox**. London: BFI, 1995.

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.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música POP**. São Paulo: Hedra, 1999.

SMITH, Jeff. **The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music**. New York: Columbia University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. 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.

STRAW, Will. Consumption. In FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Endinburgh: Cambridge University Press, 2001.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VÁRIOS. **Trainspotting #1**. (S.I.): EMI Records, p.1996a, 1 CD.

VÁRIOS. **Trainspotting #2**. (S.I.): EMI Records, p.1996b, 1 CD.

VUGMAN, Fernando S. A Formação e a Instabilidade dos Gêneros Hollywoodianos. In **Revista AV Audiovisual**. Ano 1, No. 0, São Leopoldo: Unisinos, Set/2003.

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.