



## Trilha sonora e implicações significativas no Cinema – Análise a partir do Filme “1984”<sup>1</sup>

Isac Rodrigues de Almeida <sup>2</sup>

Universidade Federal do Pará

### Resumo

Este trabalho discute a relação entre a linguagem musical e sua aplicação no cinema contemporâneo, valendo-se de uma análise, que tem como apoio elementos da Semiótica, feita a partir da trilha sonora original “*Oceania, Tis for Thee*” do filme “1984”. Busca-se nesta análise extrair as significações que emergem do processo de tradução intersemiótica envolvendo música e cinema, bem como a captura de elementos intertextuais traçando paralelos entre essas obras e outros discursos cinematográficos e musicais.

**Palavras-chave:** Cinema; Linguagem musical; Semiótica; Tradução intersemiótica.

### Introdução

O cinema configura-se na contemporaneidade como uma linguagem híbrida, que evoca outras linguagens para compor suas narrativas. O hibridismo<sup>3</sup> que consideramos aqui, é o que emerge do conceito elaborado por Garcia-Canclini em “Culturas híbridas”<sup>4</sup>. Nesse contexto, é nítida a forte relação que a matriz sonora vem estabelecendo com o cinema ao longo de sua história, culminando no que se

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT de Audiovisual, do VI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Norte.

<sup>2</sup> Aluno do 6º semestre do curso de Comunicação Social – Publicidade da Universidade Federal do Pará (UFPA) e aluno do 7º semestre do curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA).

<sup>3</sup> O conceito de hibridismo por Garcia-Canclini será retomado mais adiante neste artigo, quando será melhor explicado.

<sup>4</sup> GARCIA -CANCLINI, N. **Culturas híbridas** - Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2001.



denomina atualmente de trilha sonora. A trilha sonora corresponde a uma ferramenta significativa em boa parte das produções cinematográficas da contemporaneidade. Significativa tanto no sentido de grau de importância, quanto pelo fato de a trilha sonora atuar como linguagem musical que, envolvendo-se com as imagens em movimento do cinema, é capaz de gerar inúmeras significações que são primeiramente propostas no roteiro de cada cena.

Compreendendo a relação existente entre a linguagem musical e a imagem cinematográfica, reconhecendo que desta relação emerge a produção de sentidos, este artigo propõe-se a analisar o elemento trilha sonora no filme “1984” e suas implicações da ordem das significações dentro do projeto multívoco e plural que é o cinema.

A pouca produção científica que aborde a questão da linguagem musical inserida no cinema apresenta-se como uma justificativa para a elaboração deste artigo. Pretende-se, portanto, contribuir para uma maior compreensão da construção intersemiótica que se faz a partir dessa relação, automaticamente ampliando o horizonte de conhecimento sobre a complexa linguagem cinematográfica de nosso tempo.

Em virtude de tratar-se de análise de linguagem que envolve signos, significações, é natural a escolha da Semiótica como corrente norteadora deste trabalho. A razão é óbvia: a Semiótica propõe-se como ciência que estuda as linguagens, tanto de ordem verbal como não-verbal. Nesse sentido, é fundamental evocar a contribuição de teóricos como Peirce e outros que desenvolveram linha de estudos correlata.

## **1. Linguagem musical, cinema e tradução intersemiótica**

A música está presente na humanidade desde os primórdios. É possível que a emissão de sons desestruturados tenham precedido as primeiras palavras faladas. A organização de sons, ruídos e silêncio como expressão da esfera emocional do ser humano, formando o que entendemos como música, vêm através dos séculos legitimando o seu lugar em diversas culturas. A música tem possibilitado apreciação, fruição, acréscimo na formação intelectual, prazer estético, entretenimento para muitas pessoas.

É evidente que a música possui atributos e características que são satisfatórios para que ela seja classificada como uma linguagem. De acordo com SEKEFF(1998, p. 36):

Música é um sistema de signos, promovendo comunicação e expressão. Sistema sintático de semântica autônoma, é linguagem portadora de qualidades, linguagem icônica, que só fala dela mesma, e, por isso, com um alto poder de sugestão. Com um corpo de regras, princípios, leis e teorias que garantem sua legitimidade e sua identidade, seu gênero, estilo, e forma, música é uma linguagem assentada em sistemas repertoriados em uma cultura (...)

Considerando-se a música como linguagem, ela acaba por tornar-se mais um alvo da ciência ou teoria geral que abarca “(...) todas as possíveis espécies de signos, seus modos de significação, de



denotação e de informação; e todo o seu comportamento e propriedades.” (PEIRCI, apud, Fisch, 1978, p. 53). Nos referimos aqui a Semiótica.

Ao se falar de Semiótica é necessário falar também de signo, que, segundo Pierce, é algo que representa algo ou alguém sob algum prisma. O signo é capaz de evocar o objeto, mas não é em si, o objeto. É possível que o signo assuma diversas formas perpassando pensamentos, imagens, e até mesmo construções sonoras. A música é uma linguagem que trabalha com signos que remetem a objetos de natureza sonora, rítmica, ou silêncio.

Mesmo a música sendo uma linguagem auto-suficiente, observa-se que há muito tempo esta linguagem vem imbricando-se com outras na busca de novas significações. Foi o que fizeram os músicos românticos do séc. XIX, que anseavam por produções musicais que vislumbrassem uma íntima aproximação com a literatura. Comumente músicos desse período compunham peças que se propunham a ser descrições musicais de poemas, como fez Debussy em ‘Prelúdio para a Tarde de um Fauno’, que ilustra um poema do simbolista Stéphane Mallarmé. Destacamos também a música programática (que era uma modalidade musical que procurava ser a descrição de uma cena), e os poemas sinfônicos de Liszt (música programática composta exclusivamente para orquestra).

Esse tipo de relação se caracteriza por uma interação entre linguagens de naturezas diferentes, o que chamamos de tradução intersemiótica. Acontece não somente uma mera substituição de uma linguagem por uma outra linguagem, mas também uma permuta, uma interpretação/inferência dos signos da literatura por meio do sistema de signos musicais. Nesse sentido, é importante a contribuição de PLAZA(2001; p. 67):

A tradução intersemiótica se pauta, estão, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operador tradutor, para nós, é mais do que a “interpretação dos signos linguísticos por outros não-linguísticos”. Nossa visão diz mais respeito à transmutação intersignica do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos.

O cinema é um projeto intersemiótico que, apesar de centrar sua atenção na imagem em movimento, joga constantemente com outras linguagens artísticas, dialogando com textos literários, reelaborando sob seus recursos histórias verídicas, buscando inferências da linguagem musical para reforço de suas intenções, entre outros. Dessa forma, a linguagem cinematográfica caracteriza-se como uma linguagem em contínua interação com outras linguagens, garantindo o seu hibridismo. Sobre o conceito de hibridismo, GARCIA CANCLINI (2001; p.19) declara: “(...) entendo por hibridismo processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. As produções significativas que emergem desse processo são múltiplas.

Voltando-se mais precisamente a relação que a linguagem musical tem com o cinema, é importante ressaltar que isto já acontece desde os primeiros passos da indústria cinematográfica, ainda no início do séc. XX. Antes do cinema falado, era comum a presença de pianistas nas salas de cinema, que conduziam a trilha sonora dos filmes com a execução de temas musicais visando descrever um



determinado estado de espírito ou atividade. Algumas salas de cinema mais luxuosas contavam até mesmo com orquestras que executavam, algumas vezes, partituras originais para o filme. Assim, a música dava um “colorido especial” às cenas.

Com o advento do cinema falado, as trilhas sonoras continuaram com seu lugar de destaque no cinema, passou a tornar-se comum a criação de trilhas sonoras originais que caracterizassem e marcassem determinado filme. Surgiu até mesmo um gênero chamado musical, que é o estilo de produção cinematográfica que desenvolve uma trama musicada. Como minimizar a influência da “*Singin’ in the rain*” no filme homônimo de 1952, ou mesmo “*My heart will go on*” em “Titanic”, de 1997? Alingagem musical no cinema é capaz de suscitar emoções, direcionar compreensões, reforçar intenções.

No entanto, nada disso seria possível se nosso ouvido musical não estivesse acostumado a um certo repertório musical ocidental. Ou seja, se não fôssemos treinados desde a fase uterina a captar sons e remeter a compreensões previamente estabelecidas no nosso código cultural, o que nos permite ouvir certa sonoridade e relacioná-la ao suspense, ou a dor, ou mesmo uma situação de aventura, entre outras tantas possibilidades. Sobre isso, atesta JOURDAIN (1997; p. 377):

(...) a música sempre existe como um sistema confinado de relações, de convenções para a maneira como se deve compor melodias, ritmos, harmonias. Certos elementos implicam outros elementos e, assim, forçam a mente em direção às antecipações, que nos deixam perceber grandes estruturas musicais (...) Assim, os significados da música, seus movimentos e emoções, devem ser necessariamente expressos através dos dispositivos do costume musical, e serão percebidos apenas pelos que estiverem impregnados desses costumes.

Assim, a música no cinema se vale desse repertório cultural previamente estabelecido, que orienta nossas percepções e sensações, para que as mensagens tornem-se mais eficazes.

## **2. A música “*Oceania, Tis of Thee*” e o filme “1984”**

“1984” é uma produção cinematográfica baseada no livro homônimo de George Orwell publicado em 1948. O filme trata de um regime ditador e violento que domina uma grande massa, em um país chamado Oceania. Esse sistema é liderado por um ditador conhecido como Big Brother, cujo poder alastra-se por todos os espaços físicos, através de instrumentos de controle, entre eles a teletela, um aparelho televisor que é capaz de estabelecer as comunicações do Partido do governo, bem como capturar imagens das pessoas em suas próprias casas, em recintos públicos, nas ruas.

O romance é narrado a partir dos acontecimentos que ocorrem na vida de Smith Winston, um proletário que trabalha para o Partido Interno do governo. Winston possui secretamente uma ideologia contrária a do governo, e acaba cometendo crime de pensamento, uma categoria que classifica um tipo de transgressão dos cidadãos. O erro de Winston foi escrever em um diário (qualquer prática de cunho histórico-social é abominável) para comunicar-se com pessoas de um outro tempo, onde existiria liberdade. Winston também é flagrado na sua relação amorosa com uma outra membra do partido, Julia,



relação esta que não era permitida. Os dois foram punidos pela Polícia do Pensamento, torturados para que se tornassem “sãos”, e acabam por negar a concepção contrária ao Partido, e assumindo a verdade criada pelo mesmo.

Ao nos referirmos a trilha sonora deste filme, nos remeteremos especificamente a composição original de Dominic Muldowney, “*Oceania, Tis for Thee*”, criada para o filme. Em primeiro lugar, voltaremos o foco para uma descrição musical da obra.

A música é ouvida pela primeira vez na primeira cena do filme, que constrói imageticamente o trecho que o livro denomina de “os dois minutos de ódio”. A música inicia a partir de um trecho situado na metade da música, no qual soam os sons dos trompetes e violinos, construindo uma melodia que caminha com tensão em direção ao acorde da dominante<sup>5</sup> da tonalidade de Fá maior, tonalidade na qual a música estrutura-se. No acorde da dominante a tensão encontra seu ápice, e a nota dó<sup>6</sup>, emitida pelo violino (a nota dó é tônica<sup>7</sup> do acorde da dominante), soa por algum tempo sustentada por uma fermata<sup>8</sup>.

Esta primeira parte é como uma prévia pomposa que antecede a volta triunfal do tema melódico principal da música.

Logo depois da nota com fermata entra o tema melódico principal. Neste instante, acontece um estado de relaxamento da harmonia da música, “resolvendo” o momento de tensão inicial mencionado acima. A melodia é cantada por um coro e o arranjo é orquestral, o compasso da música é quaternário<sup>9</sup>, e o movimento é *Adágio*<sup>10</sup>. A melodia caminha em intervalos<sup>11</sup> crescentes até o momento em que se chega na nota lá 5<sup>12</sup>, o momento auge.

Todos esses signos musicais encadeados, a nota mais aguda colocada no momento auge na melodia, o estado de tensão e conseguinte relaxamento na harmonia, a forma como se organiza o arranjo orquestral, acabam por formar uma música que, com pouco esforço, faz o ouvinte remeter pela experiência musical ocidental a um hino de exaltação nacional. Há uma relação de semelhança com outras obras de mesmo caráter. Essa idéia é esclarecida visualmente para quem assiste ao filme, na medida em que vai se desenvolvendo a ligação da música com as imagens da cena “dos dois minutos de ódio”, que inicia com uma grande massa assistindo por uma tela de cinema às cenas de exaltação ao patriotismo na Oceania e ao sistema INGSOC, o sistema político adotado no país.

A linguagem musical é auto-suficiente, capaz de gerar prazer estético meramente pelos elementos musicais e até mesmo de conduzir o ouvinte a uma experiência fenomenológica de secundidade (sensação, subsequente ao puro sentir) de Peirce, que emocione este ouvinte na medida em que gera possíveis significações relacionadas ao patriotismo, nacionalismo. No entanto, quando à linguagem musical funde-se com as imagens do filme, surgem novas significações. Percebe-se que a

---

<sup>5</sup> Um acorde é um agrupamento de no mínimo três notas emitidas ao mesmo tempo. Os acordes são responsáveis pela Harmonia da música. O acorde da dominante é o acorde formado a partir da quinta nota da tonalidade. Este acorde é considerado um acorde de tensão, e geralmente “pede” uma resolução, um relaxamento logo a seguir, que deve ser no acorde da tônica, ou seja o acorde formado a partir da primeira nota da tonalidade.

<sup>6</sup> A região desta nota é considerada aguda, situada na quinta oitava do piano.

<sup>8</sup> Sinal que aumenta o tempo de duração de uma nota ou pausa.

<sup>9</sup> Nome dado ao compasso de fórmula 4/4.

<sup>10</sup> É um movimento que compreende entre 66 a 76 batidas por minuto (bpm), considerado um movimento vagaroso, de expressão terna e patética.

<sup>11</sup> Assim se denomina a distância entre as notas em música.

<sup>12</sup> Uma nota que está situada numa região considerada aguda.



música é intencionalmente introjetada com o intuito de reforçar a idéia sugerida nas imagens de que um regime autoritário, por mais cruel e desumano que seja, possuindo artifícios bem elaborados de dominação (como a espetacularização do sistema político e do grande líder através de um audiovisual) é capaz de manipular uma grande massa.

No final da primeira cena, quando a música é novamente inserida, surge a imagem da bandeira do INGSOC e na sequência a imagem de Big Brother, o grande ditador. Essa junção audiovisual gera na grande massa de telespectadores reações emocionais como o entusiasmado erguer de mãos formando um símbolo de apoio ao sistema, e choro. Isto foi possível mesmo que a bandeira do INGSOC tenha surgido na tela logo depois da imagem de Goldstein, o grande traidor do sistema, que quando apareceu gerou raiva e furor na platéia (neste momento não tinha música).

Esta mesma significação gerada a partir da junção da mesma música com imagens que suscitam o espírito patriótico da primeira cena, ressurge em outras cenas do filme: em outra cena que retrata “os dois minutos de ódio”; um cena que destaca a cultura militar da Oceania, mostrando soldados arregimentando-se para a guerra; na última cena do filme, quando Winston declara que ama Big Brother, revelando-se mais uma vez o poder que um sistema dominante tem através da opressão de transformar a consciência das pessoas, fazendo-as até mesmo abrir mão de seus ideais, fazendo-as crer que suas verdades são mentiras.

A utilização de temas musicais patrióticos no cinema produzindo diversas significações é algo que já aconteceu em inúmeras produções. Fazemos aqui uma chamada intertextual a partir da comparação com outro filme, “V de vingança”.

“V de vingança” possui uma série de relações com “1984”. O filme acontece em Londres, num futuro onde um governo ditador e corrupto domina. A história é narrada a partir da experiência de Evey, uma jovem doce e tranquila que é salva de uma situação de vida ou morte por um personagem mascarado inconformado com o sistema, que luta pela liberdade através de planos sagazes como o controle de rádio e tv, invocando os cidadãos a rebelarem-se contra a dominação desse sistema, e a detonação de dois marcos históricos da cidade de Londres.

Nas cenas em que o Ministério da justiça e o Parlamento inglês são detonados com bombas, a música “Abertura de 1812” de Tchaikovsky é inserida e entoada como a celebração da vingança de uma personagem.

“Abertura de 1812” é uma obra sinfônica que também tem um caráter de exaltação ao patriotismo. Por sua vez, a obra de Tchaikovsky é uma referência a derrota humilhante de Napoleão em 1812 no território russo.

A obra pode ser dividida em duas partes. Na primeira parte, sob o pano de fundo de canhões, sinos e metais, a orquestra inicia um primeiro movimento ainda lento, em compasso quaternário, tonalidade de Mi bemol maior, e incursões constantes de frases melódicas do naipe de violinos criando uma certa tensão musical. Na segunda parte, entra um movimento mais alegre, rápido, vibrante.

Quando a linguagem musical conecta-se com as cenas do filme “V de vingança”, observa-se que trechos da primeira parte da música são incluídos nos momentos em que as explosões estão prestes a acontecer. Portanto os signos musicais imbricam-se com as imagens produzindo significados relacionados à tensão, suspense. A segunda parte da música entra quando as explosões começam a acontecer de fato,



apoiando o momento auge das ações de vingança. Portanto, os signos musicais envolvem-se com as imagens produzindo significados relacionados ao sentimento de vitória contra um governo ditador.

Embora as músicas utilizadas em “V de vingança” e em “1984” possuam esse caráter nacionalista, percebe-se que quando envolvidas em tramas diferentes, possibilitando transmutações sígnicas distintas, produzem obviamente resultados e significações diferentes.

## **Conclusão**

A análise feita a partir da trilha sonora do filme 1984 evidenciando-se implicações de ordem significativas, permitiu a obtenção de resultados que serão comentados nesta conclusão.

Em primeiro lugar, observou-se a riqueza na produção de significados provenientes do projeto intersemiótico do cinema envolvendo uma série de outras linguagens, como a linguagem musical, tal qual foi discutido neste trabalho. Observou-se a tradução intersemiótica, uma troca de informações entre linguagens permitindo o reforço de uma idéia que foi pensada ainda no roteiro do filme. A utilização da música no cinema parece ser algo muito mais intenso que um simples pano de fundo para as imagens em movimento.

Dentro da análise foi possível estabelecer relações interdiscursivas com outros textos, entendendo-se esta palavra como outras produções cinematográficas e obras musicais, fortalecendo a compreensão de que as mais diversas modalidades artísticas tem desde os primórdios uma forte tendência a realizar referência umas às outras.

O cinema é um produto do séc. XX que continua expandindo sua atividade, e dando um leque de possibilidades para que muitas traduções intersemióticas e relações intertextuais aconteçam.

## **Referências bibliográficas**

FISCH, M. H. Peirce's general theory of signs. In: SEBEOK, T. A. **Sight, sound and sense**. Bloomington, Indiana University Press, 1978.

GARCIA CANCLINI, N. **Culturas híbridas** - Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2001.

JOURDAIN, R. **Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

PEIRCE, C.S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1984.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.



SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTAELLA, L. Panorama da semiótica geral. In: TOMÁS, L. (org). **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 1998.

SEKEFF, M. L. Música e Semiótica. In: TOMÁS, L. (org). **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 1998.

SOBRAL, C. S. Pasolini, reflexões sobre uma tradução intersemiótica. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno05-12.html>>. Acesso em 10 de fevereiro do 2007.

#### **Referências audiovisuais**

RADFORD, M. 1984 [DVD]. USA: Atlantic Releasing Corporation / Virgin Films. 1984.

MC TEIGUE, J. V de vingança [DVD]. USA: Warner Brothers. 2006.