



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - DFCH
CURSO DE BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ANA CLARA ORRICO ANDRADE ARAÚJO

SHOULD I STAY OR SHOULD I GO: CANÇÃO E NOSTALGIA EM *STRANGER THINGS*

Vitória da Conquista, Bahia

2024

ANA CLARA ORRICO ANDRADE ARAÚJO

SHOULD I STAY OR SHOULD I GO: CANÇÃO E NOSTALGIA EM *STRANGER THINGS*

Trabalho de Conclusão de Curso, no formato Monografia, apresentado ao Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Campus de Vitória da Conquista, como requisito obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Dr. Glauber Brito Matos lacerda

Vitória da Conquista, Bahia
2024



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
Recredenciada pelo Decreto Estadual Nº 16.825, de 04.07.2016
1 - Colegiado do Curso de Cinema e Audiovisual - CCCA


ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos nove dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e quatro, às quatorze horas e trinta minutos, na Sala de Projeção Jorge Melquisedeque, no campus de Vitória da Conquista, realizou-se a defesa pública do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Should I Stay or Should I Go?: Canção e nostalgia em stranger things (Monografia)" de autoria da estudante **Ana Clara Orrico Andrade Araújo**, para obtenção do título de Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Integraram a Banca os(as) Professores(as) Glauber Brito Matos Lacerda (Orientador, Área de Cinema e Audiovisual – DFCH), Eder Amaral e Silva (Examinador Interna – Área de Cinema e Audiovisual – DFCH) e Raiane Lima Farias (Examinadora Externa - Bacharel em Cinema e Audiovisual). O orientador abriu a sessão agradecendo a participação dos membros da Banca Examinadora, em seguida convidou a estudante para que fizesse a exposição do trabalho. Finalizada a apresentação, cada membro da Banca Examinadora realizou a arguição da estudante. Dando continuidade aos trabalhos, o orientador solicitou a todos(as) que se retirassem da sala para que a Banca Examinadora pudesse deliberar sobre o trabalho apresentado. Terminada a deliberação, o orientador solicitou a presença de todos(as) e leu a ata dos trabalhos, declarando a referida estudante APROVADA com nota final 10,0 (dez). Em seguida, deu por encerrados os trabalhos, lavrando a presente ata que vai assinada por todos os membros da Banca Examinadora.


Glauber Brito Matos Lacerda

Presidente


Eder Amaral e Silva


Raiane Lima Farias

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e ao universo por ser guiada e protegida todos os dias. Não poderia ser mais grata pelo presente.

À minha mãe, Verônica, por encontrar forças para cuidar de três mulheres. Você é a melhor cozinheira e crocheteira que eu conheço.

À minha irmã, Dayana, que cuidou de mim quando ainda era criança. Sou muito grata por tudo que você fez e faz por mim.

À minha sobrinha, Sabrina, que é um presente em minha vida. Sou grata pela minha parceira de quarto. É gratificante acompanhar o seu crescimento.

Ao meu irmão, Thiago, maior fã do Cristiano Ronaldo. Te amo, Thi. Aqui e aí.

À minha irmã, Gabriela, a quem amo de coração. Você acredita em mim mesmo quando eu não acredito. Te amo em qualquer lugar do mundo.

Ao meu pai, Marquinhos. Te guardo na minha memória.

Ao meu amor, Lucas, minha laranja inteira, pois não queremos ser metade. E à toda sua família, por todo o amor e suporte.

Aos meus amigos mais chegados, Jeferson e Nilza, a quem carrego comigo desde o fundamental. Só poderiam ser comprados com todo o dinheiro do mundo (risos).

Aos meus amigos, que são muitos, e não poderia citar os nomes de uns e esquecer os de outros. Vocês são luz na minha vida.

Aos meus três amores caninos, Maya, Juju e Snow, amo vocês mais do que podem imaginar.

À minha família, primas e primos, meus tios, por depositarem fé em mim, mesmo quando não podem estar perto.

À Lizão e ao time Minonette. Você é o melhor treinador, prof. Se sou jogadora hoje, você caminhou comigo para isso.

Aos meus professores e aos amigos que ganhei durante o percurso. Além de todo o verde na UESB, vocês são um arco-íris.

Ao meu orientador, Glauber, por ter me aceitado como orientanda e todas as doidices que falei durante o desenvolvimento do projeto.

O tempo há de levar muito, menos a memória. E na minha, carrego todos mencionados aqui. Os amo de alma.

RESUMO

Na construção de um produto audiovisual, as canções passaram a ter mais espaço. Com o passar dos anos, o uso delas deixou de ser só um complemento e passou a ser mais criativo na narrativa. Em 2016, foi lançada pela Netflix a primeira temporada da série *Stranger Things*, que foi sucesso pela plataforma por apresentar uma estética oitentista tanto na ambientação quanto na trilha sonora. Ao ser lançada, a série chamou atenção, entre outras coisas, pelo uso de canções. A presente monografia, investiga o uso da canção *Should I Stay or Should I Go*, do *The Clash*, na primeira temporada do programa. O tema não apenas contribui na composição da narrativa e como também mobiliza sentimentos nostálgicos no público das primeiras décadas do século XXI.

Palavras-Chave: *Filmes; Canções; Trilha musical; Stranger Things; Should I Stay or Should I Go.*

Figura 1: Joyce Byers e as luzes que utiliza para se comunicar com Will.....	28
Figura 2/3: Flashback de Jonathan mostrando a música para Will.....	41
Figura 4/5: Joyce caminha para o quarto de Will, quando o rádio liga.....	42
Figura 6: Grupo de amigos no Colégio de Hawkins.....	43
Figura 7: Joyce rasga o papel de parede tentando ver Will.....	44
Figura 8: Will amarrado em uma cadeira enquanto a família e Mike conversam com ele.....	44
Figura 9: Will deitado no castelo Byers.....	48
Figura 10: Fita cassete que Joyce coloca no rádio.....	49

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. DO COMPOSITOR ÀS TELAS	9
2.1 A MÚSICA NO CINEMA SILENCIOSO	9
2.2 A MÚSICA NO CINEMA SONORO	13
2.3 A CANÇÃO NO CINEMA	21
3. STRANGER THINGS	26
3.1 AS CANÇÕES EM STRANGER THINGS	30
3.2 OS MODOS DE IDENTIFICAÇÃO DA CANÇÃO	35
3.3 SHOULD I STAY OR SHOULD I GO?	39
3.4 SHOULD I STAY OR SHOULD I GO? EM STRANGER THINGS	45
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
FILMOGRAFIA	55

1. INTRODUÇÃO

No período de transição do cinema silencioso para o sonoro, cineastas e teóricos debateram sobre a ideia de um cinema com diálogos, músicas e qualquer

vestígio de som. Dentre eles, três nomes importantes do cinema soviético, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov, redigiram um manifesto expressando que o cinema sonoro deveria ser utilizado de forma restritiva, pois acreditavam que, além de comprometer a linguagem cinematográfica, um cinema sonoro seria retroceder ao teatro gravado (CARREIRO, 2014).

Preocupados, os cineastas da época temiam que potencial expressivo seria reduzido, e sugeriram o uso criativo do som, para que ele expandisse o significado narrativo, e não substituísse a autonomia visual que havia sido desenvolvida durante o período em que o cinema era silencioso.

Anos após o manifesto, depois da evolução do cinema sonoro e da criação de muitas trilhas musicais, as canções se consolidaram no cinema, passando a amplificar mais ainda as emoções, trazendo novos níveis de interpretação para os filmes.

Escolher um objeto de estudo é a união entre o prazer e o desafio de desenvolver essa investigação . Sobre esta base, a pesquisa aqui apresentada analisa os usos da canção *Should I Stay or Should I Go?* (Topper Headon/Mick Jones/Paul Simonon/Joe Strummer), gravada pela banda *The Clash* em 1982, na série *Stranger Things* (2016) , partindo da hipótese que as canções na série da Netflix atendem a pelo menos duas funções. Por um lado, visa atrair o público de gerações distintas, a partir de um apelo nostálgico, uma vez que apelam para temas que ocupam ou ocuparam o *mainstream* em décadas passadas . Por outro lado, as canções, especialmente *Should I stay or Should I Go*, funcionam como um importante recurso narrativo na diegese de *Stranger Things*.

Após a introdução, o segundo capítulo será dedicado à trilha sonora e sua evolução. Abordo o desenvolvimento do som contextualizando-o ao meio cinematográfico da época em que o cinema deixa de ser silencioso e passa a ser falado. Ao longo do segundo capítulo, recorro aos livros *O Som do Filme: Uma Introdução* (2014), organizado por Rodrigo Carreiro, e *A Música do Filme* (2012) de Tony Berchmans para fundamentar as discussões.

Outro autor importante para o estudo é Rick Altman. No capítulo *Cinema and Popular Song: The Lost Tradition* , publicado no livro *Sound Track Available: Essays on Film and Popular Music* (2001), organizado por Arthur Knight e Pamela Robertson Wojcik, Altman faz uma abordagem diferente da de Carreiro e Berchmans, com

relação a história das canções no cinema, e por esse motivo, ele é um ponto complementar ideal para o segundo capítulo do trabalho.

No terceiro capítulo, aprofundo mais sobre a primeira temporada da série *Stranger Things* (2016). Mapeio as canções utilizadas no decorrer da temporada para entender possíveis padrões e desvios nos temas musicais utilizados. Também neste capítulo, discorro sobre os modos de identificação de músicas e canções nos filmes, a partir das reflexões da musicóloga Anahid Kassabian no seu livro *Hearing Film* (2001).

Por fim, durante a parte final do trabalho, associo o trabalho de Kassabian à canção *Should I Stay or Should I Go?* (1982), discorrendo sobre como a canção funciona na narrativa da série.

O cinema tem sido presente na minha vida desde a época em que a minha mãe tinha uma videolocadora. E, como arte, se faz do que nós somos. Foi por este motivo que escolhi o curso. Este trabalho é um pequeno recorte, porém significativo, do meu percurso.

2. DO COMPOSITOR ÀS TELAS

2.1 A MÚSICA NO CINEMA SILENCIOSO

Em meados de 1920, surgiram novas teorias com o avanço das tecnologias de captação e manipulação apropriadas do som cinematográfico. Contudo, desde muito antes a música é parte essencial da arte cinematográfica. Rodrigo Carreiro narra no livro *O Som do Filme: Uma Introdução* “O marco zero da história do cinema” o episódio bem conhecido por qualquer cinéfilo bem informado. No dia 28

de dezembro de 1895, no Grand Café, um restaurante localizado num prédio de vários andares localizado no *Boulevard des Capucines*, em Paris (França) (CARREIRO, 2014), ocorreu a primeira exibição pública do cinematógrafo Lumière. Na ocasião, já havia um pianista acompanhando as imagens projetadas. Sendo assim, podemos dizer que o cinema nunca foi mudo

Para entender melhor o impacto da utilização da música nos filmes e nas séries, é importante compreender, em primeiro lugar, a evolução da canção no cinema desde o período em que os diálogos eram ausentes. O avanço da tecnologia naturalizou o som dos filmes, criando a sensação que os sons são inerentes às imagens.

O que Rodrigo Carreiro define como o marco zero do cinema, também é o marco zero da música no audiovisual. A projeção inaugural dos Lumière foi conduzida pelo pianista Emile Maraval (BERCHMANS, 2012), quando Auguste e Louis Lumière fizeram a primeira exibição de *A chegada do trem à estação (L'Arrivée d'un train en gare. Auguste e Louis Lumière. FRA, 1896)* e *A saída dos operários da fábrica (La Sortie des Usines. Auguste e Louis Lumière. FRA, 1895)*. Provavelmente, Maraval executou músicas pré-existentes, sem uma articulação pensada com as imagens. Já em 1908, Camille Saint-Saens foi chamado para compor uma peça para *O Assassinato do Duque de Guise (L'Assassinat du duc de Guise. Charles Le Bargy, André Calmettes. FRA, 1908)* (BERCHMANS, 2012), o que alguns estudiosos acreditam ser a primeira composição exclusiva para um filme.

Mesmo após a composição de Saint-Saëns para *O Assassinato do Duque de Guise*, a inexistência de tecnologias que sincronizasse imagem e som impediam o potencial expressivo da música no cinema. Não demorou muito para os realizadores entenderem o potencial do score¹ para provocar emoções e da e acrescentar significado aos filmes. David Griffith, por exemplo, já havia entendido bem o caráter expressivo da música ao realizar *O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation. EUA, 1915)*. Diz o diretor: “Veja o filme em silêncio e então veja novamente com olhos e ouvidos. A música dita o clima do que os seus olhos veem; ela guia suas emoções; ela é a moldura emocional para os quadros visuais” (Berchmans, 2012, p. 108).

¹ Também conhecido como trilha sonora ou soundtrack, o score é a junção de tudo que é sonoro em um filme. Efeito sonoro, diálogo, foley e músicas fazem parte do score de uma produção audiovisual.

Os filmes produzidos no início do cinema ainda buscavam uma linguagem própria, que o diferenciasse de outras artes narrativas, como o teatro e a literatura. O público ansiava pela novidade e pelo prazer de assistir a algo inovador. A hipnose causada por um filme como *Viagem à lua (Le Voyage Dans La Lune*. George Méliès. FRA, 1902) para o espectador que nunca havia visto algo do tipo, parecia mágico. A linguagem cinematográfica, o que inclui também as técnicas de musicalização dos filmes, levou um tempo para se desenvolver.

Nas décadas de 1910 e 1920, os exibidores passaram a contratar orquestras para acompanhar as projeções dos filmes. Neste momento, surgem os *music fake books*, livros que compilam partituras musicais, organizadas por usos possíveis para as distintas cenas dos filmes. . Em 1909, o livro *Suggestion for music*, editado pela Edison Company, já continha partituras para determinadas cenas dos filmes. As músicas já eram associadas a uma rede de emoções que o filme deveria transmitir com as cenas.

Os *music fake books* funcionavam como um guia para os músicos da época e forneciam orientações para cenas com temas específicos como humor, romance e horror. Erno Rappé, renomado compositor da época, fez sucesso ao lançar o *Motion Picture Moods* (1924), uma compilação de temas musicais para acompanharem filmes. Outro livro de partituras que ganhou destaque foi o compilado por Giuseppe Becce (1919), intitulado *Kinothek*. Segundo Berchmans (2012, p. 109):

De início, os *music fake books*, como são chamados (algo como “livros de música falsa” em português), eram apenas coletâneas de trechos de clássicos que facilitavam a vida do diretor musical do cinema. Logo esses livros evoluíram para seleções mais apuradas, com arranjos especiais de acordo com o estilo e a sensação que se buscava em determinada cena. Ainda nestes tempos, a função dos músicos era apenas a de criar um fundo musical para os filmes.

Como podemos constatar a partir dos estudos em torno da arte cinematográfica nos primeiros anos do século XX, enquanto o cinema buscava se estabelecer como arte, a música gradativamente se incorporava como elemento fundamental dos filmes.

Além das coletâneas de partitura, na década de 1910, a qualidade técnica e o tempo de gravação dos discos aumentaram, o que permitiu a utilização de vitrolas para a execução da música durante a película nos teatros de *vaudeville*.

Já durante a década de 1920, duas trilhas musicais originais de destaque foram lançadas: *La Suprême Épopée* (Henri Desfontaines. FRA, 1919), com trilha

sonora composta por Camille Erlanger, e *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*. Serguei Eisenstein. União Soviética, 1925), escrito por Edmund Meisel. Este, segundo Rodrigo Carreiro (2014, p. 40), "já procurava investir em dissonâncias e timbres mais ruidosos, abraçando uma sonoridade mais moderna e menos apegada rigidamente ao neorromantismo europeu hegemônico".

À medida que o cinema avançava, progrediram também os estudos voltados para a sincronização entre o som e a imagem. O desenvolvimento tecnológico proporcionava oportunidades para engenheiros e técnicos, dos Estados Unidos e da Europa, aperfeiçoarem mais a criação do som sincrônico para os filmes, o que permitiria um uso mais preciso da música nos filmes .

Em 1920, os primeiros sistemas de reprodução sincrônica de som e imagem permitiram a evolução da música no cinema, possibilitando a criação do primeiro filme com trilha sonora totalmente sincronizada. Destacam-se duas tecnologias neste momento. Por um lado, o Vitaphone, lançado pela *Warner Bros*, uma tecnologia de som-em-disco, em que a trilha sonora é registrada em um disco a executado junto à projeção da película. Por outro, o Movietone, tecnologia de som-no-filme, lançado pelos estúdios Fox, já trazia o registro sonoro na própria fita e seria um marco importante para as inovações das décadas posteriores. Apesar do Vitaphone ser considerado uma evolução para o cinema sonoro, era uma tecnologia arcaica na captação e reprodução dos diálogos e, logo, saiu do mercado.

Don Juan (Alan Crosland. EUA, 1926), lançado em Vitaphone, foi o primeiro filme sonoro a estrear em salas de cinema nos EUA. A música foi composta por William Axt, David Mendoza e Edward Bowes, e gravada pela Orquestra Filarmônica de Nova Iorque (BERCHMANS, 2012). Já a música-tema *Charmaine*, de Erno Rappé, para o filme *What Price Glory?* (Raoul Walsh. EUA, 1926) talvez tenha sido a primeira canção a entrar na trilha sonora na era do som sincrônico

Em 1927, com a chegada do som sincrônico foi lançado o filme *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*. Alan Crosland. EUA, 1927), considerado o primeiro filme em que os personagens ganharam voz (BERCHMANS, 2012). Com apenas 354 palavras gravadas, o filme ainda era parcialmente falado, mas a novidade ajudou a obra a ser um sucesso de bilheteria.

Os estúdios da época, que buscavam cada vez mais a produção de filmes com diálogos, começaram a criar seus próprios sistemas sonoros. A música, os

diálogos e os efeitos sonoros se incorporaram ao cinema com o aprimoramento de ferramentas para captação e manipulação apropriada do som.

2.2 A MÚSICA NO CINEMA SONORO

Na década de 1930, a música ainda não tinha atingido sua potência máxima. Só após certo tempo, compositores mostraram que a música poderia servir de diversas formas para o cinema sonoro. Procuravam também meios que possibilitassem a gravação do som após as filmagens. Processo que foi nomeado como *re-recording*, é a junção dos sons presentes em uma sequência, que após combinados, resultam na trilha sonora.

Ainda em fase inicial, a música dramática composta para o filme enfrentava preconceito. Exceto em musicais, os diretores acreditavam que a música do início ao

fim do filme poderia distrair e tirar a atenção do público. O julgamento pela música original se dissipava à medida que compositores demonstraram formas criativas na utilização da música, criando uma nova função para ela nos filmes.

O primeiro a fazer uso criativo foi o compositor pioneiro e considerado pai da trilha musical no cinema, Max Steiner. Apesar de ter trabalhado bastante em musicais da Broadway, Steiner se aventurou a fazer trilhas para filmes, levando a ópera para o cinema. Em 1931, compôs para o filme western *Cimarron - Jornada da Vida* (*Cimarron*. Anthony Mann. EUA, 1931). Já em 1932, um ano após sua primeira composição original para um filme, Steiner compôs músicas para 25 filmes.

Durante os primeiros anos como compositor para o cinema, Steiner trabalhou com o orçamento restrito. Quando compôs a trilha de *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. EUA, 1933), considerada o maior destaque da sua carreira, foi autorizado a compor uma trilha original, mesmo que excedesse o orçamento previsto para o filme. O compositor de orquestras trouxe para o cinema técnicas utilizadas em óperas e as adaptou. O *leitmotiv* foi uma dessas técnicas que ele aprimorou e incorporou ao cinema.

Criada por Richard Wagner, maestro e compositor alemão, e associada a um personagem ou alguma ideia da narrativa do filme, o *leitmotiv* é uma chave para o compositor que busca rememorar acontecimentos anteriores ou marcar algo sempre que aparece. Em *Tubarão* (*Jaws*. Steven Spielberg. EUA, 1975), a técnica foi utilizada pelo compositor John Williams e o tema icônico do tubarão virou marca registrada do filme. É possível perceber que o *leitmotiv* está presente não só como símbolo da presença do tubarão, mas também é mesclado a algumas das músicas orquestrais que Williams compôs para o filme.

Ao fundir elementos da ópera com o cinema, Steiner abriu portas para que outros maestros se deslocassem para o cinema, já que as composições se encaixavam no enredo da época, e era semelhante ao estilo operístico. Disputados por estúdios, esses maestros modificaram a criação de trilhas musicais e deram novos sentidos ao que era assistido.

Reconhecida como o período de maior produção de filmes, desde a criação do cinema, a era dourada foi marcada por músicas compostas por maestros europeus. Entre 1935 e 1950, compositores como Dimitri Tiomkin, Alfred Newman e Franz Waxman, com suas composições orquestrais, não apenas enriqueceram o papel da música cinematográfica como também contribuíram para o sentido que a

música deveria desempenhar na narrativa (BERCHMANS, 2012). A música, gradualmente, deixou de ser adereço e passou a ser parte essencial do filme. Enquanto o enredo dos filmes mudava significativamente, a música também se adaptava aos novos formatos em que a história era contada. Segundo Tony Berchmans (2012, p.122):

Nos anos que sucederam o final da Segunda Guerra Mundial, o padrão de música de cinema começava definitivamente a mudar e além da música moderna, o jazz, o rock e a popularização da televisão passaram a influenciar o cinema. A era dourada do cinema de Hollywood chegava ao fim e um novo tipo de conceito dramático mais realista e contemporâneo ganhava espaço.

Outros compositores passaram a se destacar depois da era de ouro. Os filmes *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*. Billy Wilder. EUA, 1950) e *Uma Rua Chamada Pecado* (*A Streetcar Named Desire*. Elia Kazan. EUA, 1951), tiveram a influência do saxofone como fundo da história que era transmitida. Já *Matar ou Morrer* (*High Noon*. Fred Zinnemann. EUA, 1952) e *O Maior Espetáculo da Terra* (*The Greatest Show on Earth*. Cecil B. DeMille. EUA, 1952) marcaram Dimitri Tiomkin e Victor Young como os compositores da trilha faroeste. O jazz e outros estilos musicais ganham destaque nas trilhas sonoras dos filmes. Elmer Bernstein com a composição para *O Homem do Braço de Ouro* (*The Man with the Golden Arm*. Otto Preminger. EUA, 1955) e *O Sol é Para Todos* (*To Kill a Mockingbird*. Robert Mulligan. EUA, 1962), foi um dos responsáveis por ajudar a introduzir novas referências musicais para o cinema. Bernard Herrmann também foi grande destaque na época por suas trilhas para filmes como *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*. Alfred Hitchcock. EUA, 1958) e *Intriga Internacional* (*North by Northwest*. Alfred Hitchcock. EUA, 1959).

Era visível que as trilhas românticas da era de ouro cediam espaço para outros gêneros musicais. No início dos anos 1950, com o avanço da tecnologia, houve uma rápida expansão da televisão, fazendo com que as produtoras de filmes se sentissem ameaçadas. As emissoras de televisão disponibilizavam programação audiovisual gratuita em toda a área continental dos EUA, o que pressionou executivos ligados ao cinema a promover um massivo avanço tecnológico para os filmes voltarem a ser atrativos. (CARREIRO, 2014)

Um dos primeiros a trabalhar na televisão foi Jerry Goldsmith. Durante os primeiros anos da televisão, as séries eram musicadas ao vivo, ou seja, exigia

experiência e habilidade para o trabalho. Em 1957, Goldsmith conseguiu seu primeiro trabalho para o cinema, quando compôs para o filme *Oeste Selvagem* (*Black Patch*. Allen H. Miner. EUA, 1957). Após indicação de Alfred Newman, conseguiu fazer sucesso com a composição do filme *Sua Última Façanha* (*Lonely are the Brave*. David Miller. EUA, 1962).

Durante a popularização da televisão, as emissoras passaram a incorporar outros gêneros musicais durante a programação. Assim, as músicas românticas e clássicas passam a dividir espaço com elementos do *rock 'n' roll* e do jazz. O cinema seguiu a tendência, na tentativa de diversificar o repertório. Gradativamente a música moderna, a música atonal, o serialismo, o jazz e, mais tarde, o rock passaram a ampliar o vocabulário musical do cinema. (BERCHMANS, 2012).

Com a implementação de leis antitrustes, salas de teatro deixaram de ser propriedade de estúdios, possibilitando que os cinemas independentes escolhessem os filmes que seriam exibidos, resultando em concorrência entre os estúdios para terem seus filmes apresentados (BERCHMANS, 2012).

A disputa entre estúdios deu início a utilização de canções populares como forma de capitalizar o potencial de divulgação do filme (BERCHMANS, 2012). Canções como *Moon River*, composta por Henry Mancini para o filme *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*. Blake Edwards. EUA, 1961), rendeu o Oscar de Melhor Canção e Melhor Score. O valor agregado pelas canções, que já era o artístico, se torna também comercial. Muito semelhante ao que ocorre desde a criação de alguns aplicativos e utilizado como estratégia de marketing, a música pré-existente, já nos anos 60, começa a ser utilizada em filmes esperando que se tornem famosas. Como aponta Carreiro (2014, p. 68)

Até então, eram raros os filmes que optavam pelo uso de música não produzida especialmente para a ocasião. Stanley Kubrick quebrou esse padrão com *2001 – uma odisseia no espaço* (*2001 – a space odyssey*, 1968), assim como Dennis Hopper, em "Sem destino" (*Easy rider*, 1969).

A tendência de incluir músicas pré-gravadas no filme poderia ter objetivo narrativo ou mercadológico. Conforme Carreiro define, embora essas músicas façam parte da trilha sonora, eram poucas aquelas que não eram produzidas especificamente para o filme, mas ainda assim eram utilizadas. Tais canções populares, se diferenciavam do *score*. Enquanto o *score* é a criação de músicas compostas especificamente com base nas narrativas dos filmes que ela iria entrar,

as músicas populares são músicas pré-existentes que tem como propósito não só enriquecer a narrativa, mas também com o apelo comercial.

Para acompanhar a tendência de utilizar músicas pré-existentes, *A Nouvelle Vague* incorporou compositores como Maurice Jarre, famoso por sua composição para *Doutor Jivago* (*Doctor Zhivago*. David Lean. EUA, 1965) e Georges Delerue também foi destaque por suas canções para *Hiroshima Meu Amor* (*Hiroshima mon amour*. Alain Resnais. FR, 1959). Já Michel Legrand enfatizou a música romântica francesa no filme *Crown, O Magnífico* (*The Thomas Crown Affair*. Norman Jewison. EUA, 1968).

Ennio Morricone, compositor italiano famoso por suas trilhas para o *spaghetti western*, sub-gênero do *western*, simbolizou o gênero com a trilha para o filme *Por Um Punhado de Dólares* (*Per Un Pugno Di Dollari*. Sergio Leone. DE/ES/ITA, 1964) de Sergio Leone com Clint Eastwood. Diferente das trilhas de *western* estadunidenses, Morricone inovou ao utilizar guitarra elétrica, solos de assobio e elementos percussivos vocais. Na Itália, também se destacou Nino Rota, que já havia trabalhado em óperas, balés e teatros, e começou sua parceria com Federico Fellini com o filme *A Estrada da Vida* (*La Strada*. Federico Fellini. ITA, 1954) e também compôs para *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*. Federico Fellini. FR/ITA, 1960).

Ao longo da década de 1970, outros filmes se destacaram por suas trilhas musicais, que inovaram a música orquestral no cinema, que já dividia espaço com os estilos musicais presentes na época. *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*. George Lucas. EUA, 1977), trilha composta por John Williams, é um exemplo da utilização de orquestra na composição da trilha musical, que remete o uso das técnicas de composição da era dourada do cinema. Em *Tubarão* (*Jaws*. Steven Spielberg. EUA, 1974), também de John Williams, o compositor faz uso criativo de ferramentas já existentes, contribuindo para o sucesso do filme.

Em 1979, criado pelo compositor Walter Murch, o termo *sound designer* passa a existir. O primeiro filme a creditar a função foi *Apocalypse Now!* (Francis Ford Coppola, EUA, 1979). O *sound designer* profissional é responsável por conceber, planejar e executar um projeto criativo que permite ao filme extrair da banda sonora todo o potencial que ela poderia oferecer (CARREIRO, 2014). Na série de filmes do diretor George Lucas, *Star Wars*, apesar de não existir um *sound designer*, Ben Burtt desempenhou essa função, que já muito antes, existia na prática. O trabalho de Murray Spivack no filme *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack.

EUA, 1933) é um exemplo que a função existe desde os primórdios do cinema sonoro. Ele gravou e manipulou os sons que animaram a terrível criatura.

Com a chegada de novas ferramentas, os sintetizadores passam a fazer parte dos recursos utilizados pelos compositores. *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*. Stanley Kubrick. GB/EUA, 1972), que foi o primeiro a empregar o sistema de redução de ruído da Dolby A-NR², foi também um dos primeiros a dominar a utilização de sintetizadores. Outro filme que explorou o recurso foi *O Iluminado* (*The Shining*. Stanley Kubrick. EUA, 1980). Já em *Expresso da Meia-Noite* (*Midnight Express*. Alan Parker. GB/EUA, 1980), a produção foi a primeira que fez uso de sintetizadores e ganhou um Oscar.

Na série de filmes 007, o *jazz* foi se dominando nas cenas de ação e perseguição. A icônica música do filme *007 contra o Satânico Dr. No* (*Dr. No*. Terence Young. GB/EUA, 1962), composta por John Barry, é um exemplo emblemático da trilha jazzística que iria dominar os filmes de ação que viriam depois. Posteriormente, obras como *Chinatown* (Roman Polanski. EUA, 1974), de Roman Polanski, notório por suas trilhas musicais distintas e *Missão Impossível* (*Mission: Impossible*. Brian de Palma. EUA, 1996) tem influência do jazz e do pop.

Com o aumento significativo do uso de sintetizadores, enquanto alguns compositores convencionais não se adaptaram à inovação, outros profissionais, como Hans Zimmer e David Foster, que já estavam familiarizados com a nova ferramenta, começaram a se destacar dos demais.

Já durante a década de 1980, David Foster começa a trabalhar com o mercado cinematográfico. Foster, que anteriormente tinha feito trabalhos como tecladista para John Lennon, Barbra Streisand e Diana Ross, compôs para filmes como *Karatê Kid - A Hora da Verdade* (*The Karate Kid*. John G. Avildsen. EUA, 1984) e *O Primeiro Ano do Resto de Nossas Vidas* (*St. Elmo 's Fire*. Joel Schumacher. EUA - 1985).

Hans Zimmer, que antes atuava como assistente do compositor Stanley Myers, teve sua primeira oportunidade de compor uma trilha solo em 1988, quando criou a trilha para o filme *Um Mundo à Parte* (*A World Apart*. Chris Menges. ZW/GB, 1988). O sucesso do filme e da trilha sonora, levou Zimmer a conseguir seu primeiro trabalho para o diretor Barry Levinson, compondo para o filme *Rain Man* (Barry Levinson. EUA, 1988).

² O Dolby A-NR é uma série de sistemas de redução de ruído.

A novidade que os anos 1980 trouxe foi a influência dos clipes musicais para o cinema, além da ascensão da MTV, *Music Television*, que exibia videocliques na televisão. A banda Vangelis, com o sucesso do hit para o filme *Carruagens de Fogo* (*Chariots of Fire*. Hugh Hudson. GB, 1981), que rendeu um Oscar à banda, recebeu um convite para compor a trilha de *Blade Runner - O Caçador de Andróides* (*Blade Runner*. Ridley Scott. HK/EUA, 1982). Posteriormente, a banda fez outro trabalho com Ridley Scott para o filme *1492: A Conquista do Paraíso* (*1492, Conquest of Paradise*. Ridley Scott. FR/ES/DE, 1992).

Em colaboração com o diretor Tim Burton, Danny Elfman se destaca por suas trilhas para *Os Fantomas se Divertem* (*Beetlejuice*. Tim Burton. EUA, 1988), *Batman* (Tim Burton. EUA, 1989) e *Edward Mãos de Tesoura* (*Edward Scissorhand*. Tim Burton. EUA, 1990), que, como outros compositores, também retorna às raízes orquestrais. Embora seja famoso por seu trabalho em histórias em quadrinho, sua versatilidade o fez entrar para o primeiro time de compositores americanos da atualidade e conseguiu maior notoriedade em trabalhos como *Homens de preto* (*Men in Black*. Barry Sonnenfeld. EUA, 1997), *Homem-Aranha* (*Spider-Man*. Sam Raimi. EUA, 2002), *Hulk* (Ang Lee. EUA, 2003). Ainda que tenha feito sucesso trabalhando em outros estilos, Burton continuou com seu estilo característico em *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*. Tim Burton. GB/EUA, 2005) e *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*. Tim Burton. EUA, 2010).

Se tratando de animações, alguns compositores foram responsáveis pela espontaneidade e a fluidez que o desenho deve propor. Ganhando seu primeiro Oscar pela trilha de *A Pequena Sereia* (*The Little Mermaid*. Ron Clements e John Musker. EUA, 1989), Alan Menken foi o criador de diversas canções para a Disney como *O Corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*. Kirk Wise, Gary Trousdale. EUA, 1996), *Hercules* (Ron Clements, John Musker. EUA, 1997) e *Enrolados* (*Tangled*. Nathan Greno e Byron Howard. EUA, 2010). Menken se destaca também por seu trabalho em *Encantada* (*Enchanted*. Kevin Lima. EUA, 2007), filme que mescla realidade com animação, sendo considerado um dos músicos mais premiados da academia com 19 indicações e 8 Oscars.

À medida que novos nomes foram surgindo no cenário da composição mundial, outros que já haviam se destacado nos anos 1980, solidificaram suas posições nos anos 1990 e continuam a influenciar o cinema. Sendo alguns desses

nomes Hans Zimmer, Thomas Newman, James Newton Howard, Patrick Doyle e Alan Silvestri.

Ao trabalhar em *O Poder de um Jovem* (*The Power of One*. John G. Avildsen. AU/EUA, 1992), Hans Zimmer abre portas significativas para outros projetos notáveis, como *O Rei Leão* (*The Lion King*. Roger Allers e Rob Minkoff. EUA, 1998). Sua trajetória no cinema se faz emblemática, com feitos renomados, incluindo obras como *Interestelar* (*Interstellar*. Christopher Nolan. GB/EUA, 2014), *Duna* (Denis Villeneuve. EUA, 2021), *Batman - O Cavaleiro das Trevas* (*The Dark Knight*. Christopher Nolan. GB/EUA, 2008), muitas vezes em colaboração com o diretor Christopher Nolan.

Em 1993, a trilha musical do filme *O Parque dos Dinossauros* (*Jurassic Park*. Steven Spielberg. EUA, 1993) emplaca mais um sucesso de John Williams junto com Spielberg. No mesmo ano, o diretor e o compositor se juntam novamente com a produção de *A Lista de Schindler* (*The Schindler 's List*. Steven Spielberg. EUA, 1993). A versatilidade do compositor é aparente ao compor músicas para filmes com atmosferas completamente distintas. Enquanto o primeiro filme apresenta uma trilha musical grandiosa e orquestral, o segundo tem uma abordagem totalmente diferente, que por se tratar de um filme delicado, tem uma trilha mais contida e sensível (BERCHMANS, 2012).

Após a crescente internacionalização de produções, compositores que atuavam em seus países de origem passaram a ser reconhecidos no mundo inteiro. O compositor indiano A. R. Rahman é um dos compositores estrangeiros que foi destaque não só no cinema *Bollywoodiano*, como também em premiações internacionais ao faturar dois Oscars em um mesmo ano com o filme *Quem Quer Ser um Milionário* (*Slumdog Millionaire*. Danny Boyle. GB/EUA, 2008) (BERCHMANS, 2012).

Antes de Rahman, outros compositores como Gustavo Santaolalla, Alberto Iglesias e Dario Marianelli também foram reconhecidos com prêmios por suas composições. Santaolalla venceu o Oscar por sua trilha para *O Segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*. Ang Lee. EUA, 2005) e também recebeu a estatueta pela trilha de *Babel* (Alejandro González Iñárritu. MX/EUA, 2006). Por sua vez, Alberto Iglesias recebeu o Oscar por composições para os filmes *O Jardineiro Fiel* (*The Constant Gardener*. Fernando Meirelles. GB/EUA, 2005) e *O Espião Que Sabia Demais* (*Tinker Tailor Soldier Spy*. Tomas Alfredson. FR/GB/DE,

2011). Dario Marianelli foi outro compositor que levou a estatueta pela trilha do filme *Desejo e Reparação* (*Atonement*. Joe Wright. GB/FR, 2007).

Aqueles que apreciam filmes clássicos e contemporâneos, conseguem notar uma transição na trilha musical a partir dos anos 90, onde a música se aproxima ao que ouvimos hoje em dia. Compositores renomados como John Williams, Zimmer, Gustavo Santaolalla e Don Davis, desempenham um papel crucial a fim de envolver o espectador com a música que se funde harmoniosamente com a narrativa e a atuação.

Para melhor compreensão sobre a relação entre as canções no universo de *Stranger Things* (*Coisas Estranhas*. Shawn Levy, Matt Duffer e Ross Duffer. EUA, 2016), é necessário entender primeiro como as canções passaram a ser utilizadas em materiais cinematográficos. Além disso, é essencial explorar o papel das canções em filmes e na televisão.

2.3 A CANÇÃO NO CINEMA

Com o fim do cinema silencioso e o início do cinema sonoro, foram criados novos meios de utilizar a música na trilha sonora. Inicialmente, a inteligibilidade da voz era a preocupação primordial e os cineastas da época buscaram garantir que o diálogo fosse compreensível para o público. Toda a captação de áudio, que antes ocorria simultaneamente com a gravação do filme, como uma espécie de dublagem, a gravação dos diálogos, e também da música, passou a ser feita em momentos e locais diferentes. O que resultou na exclusão de ruídos e na falta de vida, as trilhas sonoras soavam vazias (CARREIRO, 2014).

No entanto, antes da criação do cinema sonoro, alguns anos antes dos *nickelodeons*³ receberem um segundo projetor para exibição contínua de filmes e

³ Os Nickelodeons eram cine-teatros responsáveis pela exibição dos filmes antes da criação dos cinemas modernos e amplos

muito antes de canções integrarem a trilha sonora de um filme ou outros produtos audiovisuais, as canções eram apresentadas ao vivo, ou, como Rick Altman descreve em seu texto *Cinema e a Canção Popular: A Tradição Perdida*⁴, eram canções ilustradas.

Quando o cinema foi criado, a trilha musical era executada por pianistas ou pequenas bandas. Diferente dos teatros, que passaram a ser usados como uma espécie de cinema, os *nickelodeons*, pequenas salas de exibição, optaram por incluir a canção ilustrada na programação.

Como o projetor tinha dupla função para filmes e slides de lanterna, os slides de canção foram desenvolvidos visando entreter o público quando o filme era trocado. Esses slides incentivavam o público a cantar o refrão repetidas vezes, apresentando a letra da música que era interpretada ao vivo. Enquanto nos palcos de *vaudeilles*⁵ essas canções eram acompanhadas por cantores como Ada Jones e Meyer Cohen, nos *nickelodeons* a interpretação da canção ficava a cargo de esposas e parentes do proprietário (ALTMAN, 2001).

Para estabelecer associação entre o que era visto e que era ouvido, além das letras das músicas, os *nickelodeons* dependiam das canções populares, e por muitos anos essa estética foi negligenciada. Como Altman explica durante o texto, há uma diferença entre a música utilizada em filmes mudos e os sonoros de composição contínua, das canções populares.

Enquanto a música clássica empregada nos filmes mudos, e posteriormente os sonoros de composição contínua, se caracteriza por aspectos como mudez, indeterminação, escuta silenciosa e envolvimento mental, as canções populares se distinguem por particularidades como dependência linguística, previsibilidade, cantabilidade, memorabilidade e envolvimento físico. Além das diferenças citadas acima, há uma outra importante. Ao passo que a música clássica é percebida como composta especificamente para a imagem que está sendo vista, a canção popular, embora coerente com a cena, parece ter sido criada de forma independente a imagem que a acompanha (ALTMAN, 2001).

A música clássica desempenha um papel que é explicativo e questionável dentro do filme. Ela abre espaço para questionamentos, comentários e

⁴ No original, *Cinema and Popular Song: The Lost Tradition*

⁵ Os *Vaudeilles* eram teatros que exibiam performances de diversas atrações

interpretações. No entanto, diferente da música clássica, a canção popular serve de propósito narrativo que seja específico na cena ou no filme em que é colocada.

É importante mencionar que a música clássica e a canção popular, embora distintas, se complementam e se misturam no cinema. Roger Edens é utilizado como o exemplo de Altman, quando o autor fala que o arranjador da MGM era um dos profissionais que aplicava técnicas da música clássica para enriquecer canções populares. Segundo Altman (2001, p. 25, tradução nossa)⁶:

É claro que a música “clássica” às vezes empresta elementos da canção popular. Quando um arranjador de estúdio como Roger Edens precisava de uma música de transição, ele muitas vezes a criava aplicando os princípios da música “clássica” ao material melódico derivado de uma das canções do filme. Por outras palavras, nem os princípios da música “clássica” nem as estratégias da canção popular devem ser vistos como isolados uns dos outros. Em geral, porém, as tendências aqui apresentadas são fortes e claramente diferenciadas.

Como exemplo da técnica citada por Rick, a trilha musical do filme *Matar ou Morrer* (*High Noon*. Fred Zinnemann. EUA, 1952), criada por Dimitri Tiomkin, se baseia na música *Do Not Forsake Me*, canção original e tema do filme. A trilha foi desenvolvida em variadas releituras orquestrais da canção tema. Com a letra de Ned Washington, e gravada por centenas de intérpretes (inclusive Legião Urbana), a canção virou um hit popular (BERCHMANS, 2012).

O filme, estrelado por Grace Gary Cooper, ganhou o Oscar de Melhor Trilha e Melhor Canção, sendo reconhecido como o primeiro filme a utilizar uma canção com o propósito de promover um filme. Foi a partir do longa-metragem, que novas abordagens de utilização de canções no cinema foram desenvolvidas, especialmente sob aspecto comercial.

Criada por Tiomkin, a técnica de 1952 se expandiu para os anos 1960 após Henry Mancini compor a canção *Moon River* para acompanhar Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*. Blake Edwards. EUA, 1961). A canção rendeu o Oscar de Melhor Canção e Melhor Score para Mancini.

O primeiro motivo para utilização de canções no cinema é de natureza comercial, enquanto o segundo é de caráter artístico. A canção popular, por ter

⁶ No original: Of course “classical” music at times borrows elements from popular song. When a studio arranger like Roger Edens needed bridging music, he would often create it by applying the principles of “classical” music to melody material derived from one of the film’s songs. In other words, neither the principles of “classical” music nor popular song strategies should be seen as insulated from each other. By and large, however, the tendencies presented here are strong and clearly differentiated.

natureza descritiva, tem a capacidade de pontuar o clima da cena, o estilo de vida dos personagens e também o caráter deles. Dessa forma, a canção desempenha um papel narrativo, integrando-se à trilha criada para outras cenas, e assim cumpre papel fundamental na linguagem cinematográfica.

Um exemplo artístico do uso de canções no cinema pode ser encontrado na canção *Mrs. Robinson* que toca no filme *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*. Mike Nichols. EUA, 1967). A canção, composta especialmente para o filme, acompanha Benjamin, um rapaz que está prestes a iniciar a vida sexual, ao ser seduzido pela Sra. Robinson, uma mulher mais velha e amiga dos pais.

Outro exemplo da transformação do *score* no cinema está no filme *Os Reis do Iê, Iê, Iê* (*A Hard Day 's Night*. Richard Lester. GB, 1964). A estreia dos Beatles no cinema foi marcada por uma trilha musical repleta de canções de rock, pop e Jazz, que refletem uma mudança significativa na música dos filmes da época (BERCHMANS, 2012).

Posteriormente, em 1980, a chegada da MTV e as inúmeras possibilidades ocasionadas pelo som estéreo no cinema são um marco significativo na indústria musical e na história do som no cinema. Os filmes, inicialmente marcados pela música romântica, encontravam outras formas na utilização de canções. A trilha musical passa a alternar entre as músicas empáticas, anempáticas e aquelas que, diferente das primeiras, não apresentam ressonância emocional (CHION, 2011).

Enquanto as músicas empáticas acentuam a emoção do personagem e contribuem com a atmosfera da cena, as anempáticas são aquelas que geram certo distanciamento entre o que se ouve e o que se vê, abrindo uma camada para segundas interpretações. Além desses dois tipos, tem também aquelas músicas que servem como plano de fundo, preenchendo um vazio ou criando uma atmosfera sem influenciar nas emoções da narrativa.

A fabricação de hits atingiu um outro patamar quando se passou a explorar canções criadas sob encomenda para filmes, como *Top Gun - Ases Indomáveis* (*Top Gun*. Tony Scott. EUA, 1986). A canção, que virou marca registrada do filme e também um hit, foi composta por Giorgio Moroder e Tom Whitlock, e interpretada pela banda Berlin. Moroder e Whitlock foram convidados a compor músicas que seriam lançadas especificamente junto com o filme (BERCHMANS, 2012).

A indústria musical e cinematográfica tem como principal objetivo gerar lucro. Nesse contexto, o marketing que a música pop promovia ao ser lançada junto com o

filme a que pertencia, aumentava o número de venda dos discos e a visibilidade para o filme. *Ghostbusters*, de Ray Parker, fez grande impacto ao ser lançada pelo filme *Os Caça-Fantasmas (Ghostbusters)*. Ivan Reitman. EUA, 1984), enquanto *Eye of the Tiger* do *Survivor*, trilha musical do filme *Rocky, um Lutador (Rocky)*. John G. Avildsen. EUA, 1976), é um outro exemplo de como as canções pop se integraram na trilha sonora.

Em *Uma Linda Mulher (Pretty Woman)*. Garry Marshall. EUA, 1990), apesar do seu trabalho notório com a música original, a trilha de James Newton Howard dividiu espaço com canções populares americanas como *Oh Pretty Woman* de Roy Orbison, que se tornou um hit conhecido. Aqui é possível confirmar como um filme poderia influenciar também na indústria musical, visto que a música de Roy Orbison tem data de lançamento em 1964, porém só se torna hit após o filme em 1990. Segundo Berchmans (2012, p.154):

A obra de James Newton Howard é tão criativa, vasta e estudada que, por si só, já seria assunto suficiente para um livro dedicado exclusivamente a ele. Howard tem a característica profissional de não se intimidar com o gênero ou com a linguagem do filme, sempre buscando criar temas contundentes e um conceito criativo interessante para a música.

Outro hit famoso é a canção *My Heart Will Go On*, composta por James Horner enquanto o filme *Titanic* (James Cameron. EUA, 1997), estava sendo produzido. Emblemática e uma das mais populares do cinema, a canção é associada ao casal Jack e Rose, protagonistas do famoso filme. Além de levar a estatueta do Oscar na categoria de Melhor Canção Original, levou também o Grammy de Gravação do Ano.

Vale destacar a importância das canções em animações. Em *O Rei Leão (The Lion King)*. Roger Allers e Rob Minkoff. EUA, 1997), a canção de Elton John, *Circle of Life*, supera o papel estabelecido como abertura do filme. A canção reflete, com elementos culturais, a trajetória do Simba, além de simbolizar as interconexões e o ciclo da natureza no reino animal, no contexto africano.

Denotando a liberdade de Elsa, princesa do filme *Frozen - Uma Aventura Congelante (Frozen)*. Chris Buck e Jennifer Lee. EUA, 2013), a canção *Let It Go* se tornou hit global após o lançamento do filme. A canção aparece no filme quando a protagonista aceita e abraça os poderes que tem.

Embora considerado um grande sucesso, foi só o terceiro filme da trilogia que conquistou um Oscar de Melhor Trilha e Melhor Canção pelo filme *Senhor dos*

Anéis: O Retorno do Rei (Lord of the Rings: The Return of the King. Peter Jackson. EUA/NZ, 2003). A trilha musical, que já havia vencido o Oscar com o primeiro filme *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel (Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. Peter Jackson. EUA/NZ, 2001), foi premiada novamente em 2003, além de levar a estatueta de Melhor Canção Original por *Into The West*, composta por Howard Shore e interpretada por Annie Lennox.

Em 2014, foi lançado o filme da Marvel, *Guardiões da Galáxia (Guardians of the Galaxy*. James Gunn. EUA, 2014), que ficou conhecido tanto pela trama intergaláctica como pela trilha musical de canções hit dos anos 1970 e 1980, que refletem a época em que o filme se passa. Nas primeiras cenas do filme ocorre com o personagem *Peter Quill* (Chris Pratt) entrando em um local perigoso, enquanto coloca no *walkman* a canção *Come And Get You Love*, da banda Redbone.

O uso de canções é parte fundamental na história do cinema e da televisão. Apesar de estudiosos se concentrarem nas músicas clássicas, as canções populares são igualmente vitais na experiência cinematográfica, complementando e explorando diversos temas. Ambas coexistem no espaço audiovisual e buscam enriquecer a narrativa de um produto, seja ele para televisão ou para o cinema.

3. STRANGER THINGS

Para melhor compreensão sobre a relação entre as canções com a série *Stranger Things* (The Duffer Brothers. EUA, 2016), é necessário entender primeiro o objeto de pesquisa. *Stranger Things* é uma série criada pelos irmãos e showrunners Matt e Ross Duffer, “*The Duffer Brothers*”, co-produzida por Cindy Holland, Brian Wright, Matt Thunell, Shawn Levy e Dan Cohen e divulgada pela plataforma de streaming Netflix, em 15 de julho de 2016.

Com uma média de 10 episódios por temporada e cerca de 50 minutos cada um capítulo, a trama já conta com quatro temporadas até o momento de realização deste trabalho. Entre os atores renomados, estão nomes de peso como Winona Ryder (Joyce Byers), Sean Astin (Bob Newby), Matthew Modine (Martin Brenner), David Harbour (Jim Hopper) e Paul Reiser (Sam Owens). O verdadeiro destaque entretanto, é o elenco juvenil com papéis principais na série, como Millie Bob Brown (Eleven/Jane), Finn Wolfhard (Mike Wheeler), Noah Schnapp (Will Byers), Caleb

McLaughlin (Lucas Sinclair), Gaten Matarazzo (Dustin Henderson) e Sadie Sink (Maxine Mayfield).

Ambientada no período diegético entre 1983 a 1986, a história se desenvolve na fictícia cidade de Hawkins, Indiana, nos Estados Unidos. O seriado se inicia com o misterioso desaparecimento de Will Byers, um garoto de 12 anos. Seus três melhores amigos, Mike, Lucas e Dustin decidem investigar e nas buscas por pistas sobre o acontecimento, se envolvem com Eleven/Jane, uma menina com comportamento peculiar que fugiu do laboratório de energia de Hawkins, onde era submetida a experimentos a fim de desenvolver suas habilidades psíquicas e telecinéticas.

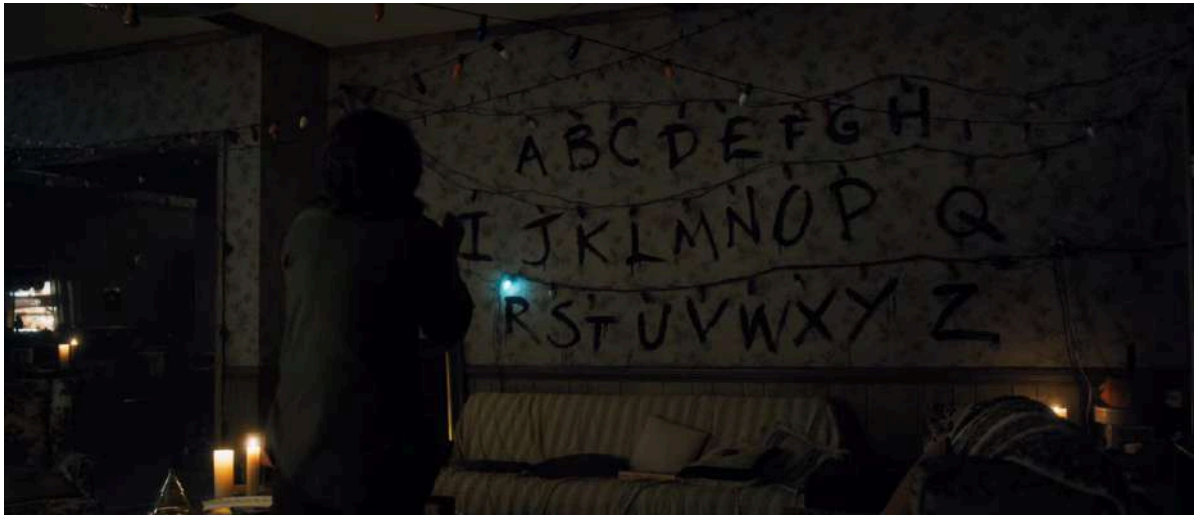
Ao longo das investigações, o policial que lidera o caso, Jim Hopper, e Joyce Byers, mãe do garoto desaparecido, presenciam eventos estranhos que parecem estar conectados ao laboratório presente na cidade. No decorrer da trama, a descoberta que o laboratório faz experimentos secretos para o governo envolvendo crianças de diversas idades, abre a possibilidade para que Joyce acredite que os cientistas estão envolvidos no desaparecimento do seu filho.

As buscas e investigações revelam que os experimentos com uma criança em especial, Eleven/Jane, criou um portal para um mundo paralelo. Nomeado como Mundo Invertido pelas crianças, que também jogam *Dungeons & Dragons*, o nome faz analogia ao *Vale of Shadows* ou *Shadowfell*, uma dimensão do jogo de rpg⁷ (*role-playing game*) que é o reflexo do nosso mundo, um eco da nossa dimensão.

No decorrer da narrativa, Joyce começa a notar situações inexplicáveis acontecendo. Episódios como o piscar de luzes, ligar e desligar do rádio e o telefone da casa que toca e pifa ao ser atendido começam a fazer parte do dia a dia da mãe, que acredita ser Will tentando se comunicar com ela. Por conseguinte, ela coloca luzes natalinas pela casa e pelas paredes acompanhadas de um alfabeto, e o primeiro contato com o garoto acontece, percebendo Joyce ser o filho que está vivo em outra dimensão e busca se conectar com ela.

⁷ RPG ou *Role-playing Game* é um modelo de jogo onde os jogadores assumem papéis de personagens, que além de interagirem entre si, incorporam uma narrativa referente às regras do jogo em questão. Pode ser jogado online ou fisicamente, que é o tradicional rpg de mesa.

Figura 1 - Joyce Byers e as luzes que utiliza para se comunicar com Will.



Fonte: Stranger Things (2016), temporada 1 episódio 3

Com a abertura deste portal, criaturas que vivem neste outro universo tem acesso a Hawkins, iniciando uma série de desaparecimentos sem solução. Tais criaturas, denominadas *Demogorgon*, são capazes de entrar na cidade e voltar para a dimensão em que vivem. Durante as investigações de Hopper e Joyce, eles descobrem que uma dessas criaturas levou Will para o Mundo Invertido, e que o Dr. Brenner, junto com os cientistas do laboratório, estão em busca de Eleven/Jane, que fugiu no mesmo dia do desaparecimento do garoto.

Junto com Eleven/Jane, os três meninos tomam conhecimento desta nova dimensão e pela conexão da menina com o lugar, ficam cientes da presença e do perigo que corre o melhor amigo. Assim, o arco dos personagens se entrelaçam na procura por Will e na tentativa de destruir a criatura que vive entre os dois mundos.

No final da temporada, Eleven/Jane destrói o Demogorgon, mas logo após desaparece. Paralelamente, Joyce e Hopper entram no Mundo Invertido em busca de Will e conseguem trazê-lo de volta. Entretanto, o final deixa aberto que algo maior vive nesta outra dimensão e que ameaça mais ainda a cidade.

A segunda e a terceira temporada giram em torno do mesmo antagonista, o *Mind Flayer* ou Monstro das Sombras. Como consequência dos eventos da primeira temporada, durante a segunda, Will Byers fica com sequelas do Mundo Invertido e dos acontecimentos naquele local. A ligação entre o menino e a outra dimensão cresce e um ano após sua saída do lugar, ele tem visões e sonhos que acredita ser o vilão voltando para Hawkins.

Durante a terceira temporada, o grupo de crianças está completo. Maxine Mayfield se torna uma das protagonistas, que já está presente durante a segunda temporada, e Eleven está de volta para Hawkins. O antagonista da segunda temporada, ainda fraco, retorna com o mesmo objetivo de dominar o mundo normal, mas decide alcançar o propósito de outra maneira. Assim, Bill Hargrove, meio-irmão de Max, começa a ser controlado pelo monstro do Mundo Invertido.

Novamente, uma série de assassinatos volta a acontecer na cidade. Nancy Wheeler e Jonathan Byers, que trabalham para o jornal local, decidem investigar. Simultaneamente, Dustin se junta a Steve Harrington e Robin Buckley, que trabalham na sorveteria do novo shopping, *StarCourt*, e percebem movimentações estranhas acontecendo no local.

No final da terceira temporada, eles descobrem que os russos estão tentando abrir um portal para o Mundo Invertido e que o laboratório que trabalham fica debaixo do *StarCourt*. Os personagens se reúnem para destruir Bill e o monstro, enquanto isso, Hopper tenta destruir o portal e desaparece. É possível perceber que o final da temporada fica indefinido e dá abertura para uma quarta temporada.

A quarta temporada é focada em conhecer quem é o Henry Creel/Vecna, antagonista da quarta e de todas as temporadas passadas, como funcionam os experimentos com as crianças dentro do laboratório de Hawkins, além de compreender a relação delas com o Dr. Brenner. No decorrer da temporada, é apresentada a relação de Max com Bill e como a perda do irmão afetou a personagem, que termina o episódio final entre os dois mundos.

A série, assim que lançada, se tornou um sucesso entre os assinantes da plataforma. Com quatro temporadas, até o atual momento, e com a quinta e última prevista para 2025, cada episódio é meticulosamente pensado para envolver o telespectador com a história e criar o gosto de querer consumir mais aquele produto. Apelada para uma nostalgia saudosista, após a plataforma perceber que evocar épocas passadas é uma tendência atual, *Stranger Things* (The Duffer Brothers. EUA, 2016) reúne um público diversificado.

Termo definido por Ana Paula Goulart Ribeiro, no texto Mercado da Nostalgia e Narrativas Audiovisuais (2018), como sendo a “comercialização de objetos e narrativas que, de uma forma emocional e afetiva, remetem ao passado, seja como referência histórica e cultural”, o mercado da nostalgia é o apelo da indústria à

memória de algo da história que vá tornar um produto interessante. Segundo Ribeiro (2018, pag. 3):

Em diferentes séries ficcionais nos últimos anos, temos acompanhado narrativas que, projetando um futuro possível, o fazem de modo a torná-lo algo similar ao passado. *Wayward Pines*, *3%*, *The Handmaid's Tale* e *Westworld*, por exemplo, poderiam ser facilmente rotuladas de “ficção científica”, uma vez que constroem narrativamente imagens de mundos futuros. No entanto, mais do que apenas imaginar futuros, essas produções põem em perspectiva as tensões que estabelecemos com o tempo na contemporaneidade.

A produção conta com uma narrativa atual e nova que atua dentro de um espaço familiar para a juventude da década de 1980. Além de ser repleta de referências da cultura presente na época, conta também com inspirações em filmes e diretores como Steven Spielberg e Stephen King, além de outros clássicos do suspense e drama do cinema.

O objeto de estudo deste trabalho é a primeira temporada, com destaque a canção *Should I Stay or Should I Go* (1982), da banda *The Clash*. A produção, que conta com uma “playlist” repleta de canções dos anos 1960 e 1980, tem como objetivo alcançar um amplo público, com espectadores de diversas idades. Para isso, a série busca evocar memórias antigas com o uso de canções que, após se tornarem famosas em seus respectivos anos de lançamento, estão voltando a se popularizar.

Para compreender a utilização da música da banda *The Clash*, é essencial um panorama das canções utilizadas na primeira temporada, como elas são colocadas nos episódios, a quem elas são atreladas e de que maneira elas contribuem para a narrativa.

3.1 AS CANÇÕES EM STRANGER THINGS

Fator determinante em *Stranger Things* (The Duffer Brothers. EUA, 2016), as canções fazem parte dos inúmeros recursos nostálgicos e apelativos que tornam a série estadunidense tão famosa. Buscando reviver canções clássicas dos anos 1960 à 1990, a trilha musical do seriado almeja transportar o telespectador para o período em que a série é adaptada.

Boa parte das canções presentes na série se apresentam de forma diegética. Ou seja, é ouvida tanto pelos personagens, quanto por quem assiste o produto. São poucas as canções extra-diegéticas, que são aquelas ouvidas por quem assiste a cena, mas não pelo personagem. No caso de *Stranger Things*, um exemplo de

canção extra-diegética na série é *Atmosphere* (1980) da banda *Joy Division* e a canção *Elegia* (1985), de *New Order*.

Tocadas em rádios e toca-discos, a ambientação da série, anos 1980, não se restringe ao que é visto, mas também no que os personagens escutam. As canções se misturam aos elementos visuais que juntos, são responsáveis por aproximar o fictício ao real.

No decorrer do trabalho, a pesquisa revelou que as canções inseridas nos episódios tem um propósito típico de invisibilidade, ou seja, a normalidade e a naturalidade em que ela é apresentada e integrada à narrativa, a torna imperceptível. Embora seja nítido que algumas canções são destacadas e percebidas de forma isolada, a maior parte delas servem como um suporte invisível, não funcionam como elemento de destaque e passam despercebidas. Segundo Claudia Gorbman (1987, p.73), um dos aspectos que a autora cita é a invisibilidade de um elemento técnico, permitindo a fluidez da cena, sem se destacar.

Por um lado, a canção tem função mercadológica, que atrai o público e promove o consumo do produto. Por outro lado, ela também carrega uma função nostálgica, que é ligada ao consumidor por meio da memória. Neste segundo caso, a nostalgia é evocada quando a canção é associada a um personagem, sentimento ou algo que a marca em uma produção audiovisual. Entretanto, isso não acontece na maior parte das canções da série, que podem ser categorizadas como “esquecíveis”, visto que nem todas eram sucessos e hits clássicos. Em contrapartida, as canções que a série escolheu destacar eram de fato sucessos oitentistas e que voltaram a se popularizar em plataformas como o *Spotify* e o *Youtube*.

A primeira temporada do seriado, situada no ano de 1983, apresenta trinta canções no total, sendo treze delas lançadas em anos anteriores ao período diegético da série, duas foram lançadas no mesmo ano e quinze foram lançadas em anos posteriores ao ano de 1983. Entre os gêneros das canções, predominam o *Hard Rock*, *Rock Clássico*, *New Wave*⁸ e *Pop*.

Durante o trabalho foram utilizados aplicativos⁹ e programas de computador para identificação destas canções. As canções podem ser conferidas na Tabela 1.

⁸ Podendo ser traduzido como Nova Onda, é um gênero musical que surgiu durante os anos 1980, sendo considerado uma evolução do *Punk Rock*.

⁹ O aplicativo utilizado foi o Shazam.

Tabela 1: Canções da Primeira Temporada

Canção	Episódio	Descrição da cena	Tempo	Ano
Can't Seem to Make You Mine - The Seeds	Capítulo 1: O Desaparecimento de Will Byers	Jim Hopper chega na delegacia e toca essa canção no rádio	16m14	1966
She Has Funny Cars - Jefferson Airplane	Capítulo 1: O Desaparecimento de Will Byers	Eleven/Jane entra em lanchonete quando toca esta canção no rádio	21m49	1967
I Shall Not Care - Pearls Before Swine	Capítulo 1: O Desaparecimento de Will Byers	Eleven/Jane é alimentada pelo dono da lanchonete, Benny, e toca essa no rádio	26m48	1967
Jenny May - Trader Horne	Capítulo 1: O Desaparecimento de Will Byers	Eleven/Jane come hambúrguer quando decide desligar com a mente o ventilador da lanchonete	28m59	1970
Every Little Bit - Jackie James (ft. Ian Curnow) ou Better than The Devil you Know Kyle Minogue	Capítulo 1: O Desaparecimento de Will Byers	Nancy Wheeler estuda em casa com esta canção no rádio quando Steve Harrington entra pela janela	38m11	Jackie: 2008 / Minogue:1990
White Rabbit - Jefferson Airplane	Capítulo 1: O Desaparecimento de Will Byers	Eleven/Jane toma sorvete enquanto conversa com Benny	38m43	1967
Africa - Toto	Capítulo 1: O Desaparecimento de Will Byers	Nancy Wheeler estuda com Steve. Essa canção toca no rádio	41m00	1982
Bad Girls - Peter Howard e Richard Myhill	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Entrada do Colégio de Hawkins, passa um carro com essa canção no rádio	12m18	2001

Go Nowhere - Reagan Youth	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Jonathan Byers dentro do carro indo encontrar o pai. Toca essa canção no rádio	16m33	1983
Should I Stay or Should I Go - The Clash	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Jonathan Byers dentro do carro indo encontrar o pai. Toca essa canção no rádio e ele aumenta o volume. Flashback dele com Will Byers em casa escutando a canção	16m41	1982
Dark Stars - Terry Southern & Mark Glass	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Jonathan Byers chega em Indianápolis para ver o pai. Toca essa no rádio do carro	27m13	2010
I'm Taking Off (Shield Your Eyes) - Space Knife	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Jonathan bate na porta da casa de Loonie, pai dele, e a atual namorada do pai abre a porta. Toca essa no som da casa.	28m35	2011
Body Language - Alexander Baker & Clair Marlo	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Nancy conversa com Barb pelo telefone. Toca essa no rádio	32m50	1988
Tie A Yellow Ribbon - Brotherhood of a man	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Nancy e Bárbara estão indo para a casa de Steve. Toca essa no rádio do carro	37m10	1969
Raise a Little Hell - Trooper	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Steve abre a porta para Nancy e Bárbara	38m33	1978
I Melt With You - Modern English	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Música que toca na festinha da casa de Steve	43m11	1982
Should I Stay or Should I Go - The Clash	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Luzes piscam, levando Joyce ao quarto do filho. Quando o toca discos liga e toca essa canção	47m20	1982

Hazy Shade of Winter - The Bangles	Capítulo 2: A Estranha de Maple Street	Jonathan tira fotos na mata e da casa de Steve, enquanto Nancy e Steve se pegam dentro do quarto	52m41	1987
Waiting for a Girl Like You - Foreigner	Capítulo 3: Caramba	Jonathan e Nancy transam no quarto	00m41	1981
Heroes - Peter Gabriel (cover da versão do David Bowie)	Capítulo 3: Caramba	Todos esperam confirmação do corpo que está na água	47m07	Bowie: 1977 / Peter Gabriel - 2010
Atmosphere - Joy Division	Capítulo 4: O Corpo	Os policiais afirmam a Joyce que o corpo que foi encontrado na pedreira é de Will	4m53	1988
Color Dreams - The Deep	Capítulo 4: O Corpo	Hopper está no bar local atrás do policial que deu entrevista sobre o corpo na pedreira	33m56	1966
Should I Stay or Should I Go - The Clash	Capítulo 4: O Corpo	Joyce coloca essa canção no toca discos para ver se Will responde	37m09	1982
Should I Stay or Should I Go - The Clash	Capítulo 4: O Corpo	Enquanto Eleven/jane tenta se comunicar com Will, Joyce continua escutando a canção quando vê algo estranho na parede da sala	39m50	1982
Elegia - New Order	Capítulo 5: A Pulga e o Acrobata	Todos se arrumam para funeral de Will	11m02	1985
Green Desert - Tangerine Dream	Capítulo 5: A Pulga e o Acrobata	Hopper procura escutas em sua casa	12m51	1986
Nocturnal Me - Echo and The Bunnymen	Capítulo 5: A Pulga e o Acrobata	Nancy entra no mundo invertido e vê o demogorgon	50m32	1984
Sunglasses at Night - Corey hart	Capítulo 6: O Monstro	Steve dirige até a casa de Nancy	03m33	1983

		para se desculpar e toca essa no rádio		
I See The Future - Andrew Pinching	Capítulo 6: O Monstro	Karen Wheeler entra no quarto de Nancy esperando que ela esteja já que o som tá ligado e tocando essa canção	16m43	2009
Kookie Freeman - Happy Jose	Capítulo 6: O Monstro	Eleven/Jane entra no mercado toda suja e as pessoas olham	19m10	2012
The Bargain Store - Dolly Parton	Capítulo 6: O Monstro	Nancy e Jonathan compram armas e coisas para tentar matar o monstro	28m24	1984
Fields of Coral - Vangelis	Capítulo 7: A Banheira	Mike explica como funciona o mundo invertido e onde will e barbara podem estar	22m27	1996
When It's Cold I'd Like to Die (feat. Mimi Goese) - Moby	Capítulo 8: O Mundo Invertido	Eleven/Jane desaparece. Hopper e Joyce tentam trazer Will de volta	37m57	1995

3.2 OS MODOS DE IDENTIFICAÇÃO DA CANÇÃO

Quando o cinema foi criado, não havia possibilidade do som ser sincronizado ao filme, então os primeiros estudos acerca do cinema se concentram exclusivamente na imagem. Depois que o som se incorporou ao que era assistido, gerou outras possibilidades para o filme, como o acompanhamento sonoro de pianistas ou pequenas orquestras, e posteriormente os múltiplos usos das canções. Com o advento das primeiras experiências dos filmes falados em 1920, outras pesquisas surgiram na busca por tentar compreender a relação que a imagem e o som tinham.

Apesar do tardio estudo entre a música e o cinema, a primeira arte, a música, é estudada muito antes do surgimento da imagem em movimento. E, portanto,

depois que se integraram, muitas foram as opiniões dos críticos que estranharam e resistiram à fusão das duas artes que, juntas, poderiam anular uma à outra.

Com o decorrer dos anos, o uso das músicas nos filmes se mostrou rica em possibilidades. A relação da imagem com a música passou a se mostrar simbólica e emocional, e não apenas mero suporte técnico. Ao coexistirem, novos caminhos para a narrativa e outros modos de expressão consolidam o valor das trilhas sonoras e musicais no cinema, tornando-as indispensáveis.

Funcionando também como uma ferramenta da memória cultural, as canções no filmes, estão associadas a épocas, marcando momentos históricos e sociais que transcendem a barreira de um filme. Juntamente com a memória, as canções visam também a nostalgia como recurso mercadológico. Capazes de evocar momentos de épocas específicas, ao ser “reutilizada” em algum filme, a canção busca transmitir o sentimento de saudade e criar uma conexão do filme ou série com as pessoas que viveram na mesma época em que a música foi lançada.

Para identificação da canção e melhor alternativa para o desenvolvimento do trabalho, foi necessário examinar a trilha sonora da série *Stranger Things* (The Duffer Brothers. EUA, 2016), compreender quais os padrões de utilização das canções que constituem a trilha musical do seriado e como ela conversa com o público consumidor. Segundo Anahid Kassabian (2001, p. 157, tradução nossa)¹⁰

Em qualquer discussão sobre o como filmes participam na produção de criação de identidades, o desafio é descrever o engajamento entre os filmes e os espectadores. E isto não pode ser feito sem antes examinar a trilha sonora. E quando digo “examinar a trilha sonora”, não quero dizer, como já mostrei durante todos os capítulos anteriores, uma simples análise textual. Em vez disso, qualquer consideração sobre como as trilhas sonoras acompanham as identificações deve incluir considerações sobre as histórias do observador e da música.

Como define Kassabian (2001), as trilhas sonoras dos filmes têm processos, métodos e identificações assimiladoras e afiliativas¹¹. As assimiladoras direcionam os espectadores para uma rígida e controlada posição, que se alinham a aspectos de ideologias específicos, limitando a interpretação por parte do observador para um conjunto de sentimentos e ideias. Enquanto isto, as afiliativas são mais fluidas e

¹⁰ No original: “In any discussion of how films participate in producing identity formations, the challenge is to describe the engagements between films and perceivers. That cannot plausibly be done without examining the score. And when I say “examine the score,” I do not mean, as I have shown throughout the preceding chapters, a simple textual analysis. Rather, any consideration of how scores track identifications must include considerations of both perceiver and music histories”.

¹¹ No original, “assimilating e affiliating identifications”

guiam os percebedores para uma posição mais vagamente definida, mais flexível, que agrupa várias posições narrativas dentro de um cenário fantasioso ou onírico.

A identificação em que os espectadores se engajam depende centralmente da música. No entanto, caso sejam identificações afiliativas, não dependerá apenas da música, mas também de outros fatores que envolvem o filme, como o ângulo de câmera, fatores textuais e, principalmente, formações psíquicas e histórias do próprio espectador. São trilhas sonoras que abrem de forma ampla o campo psíquico, enquanto as identificações assimiladoras buscam estreitar esse campo. Como define Kassabian (2001, p. 2, tradução nossa)¹².

Quando uma oferta de identificação assimiladora é (inconscientemente) aceita, os perceptores podem facilmente se encontrar posicionados em qualquer lugar — descendo de trenó pelo Himalaia, por exemplo — e com qualquer pessoa — um subcapitão lituano, talvez, ou um camponês órfão mexicano aventureiro.

As trilhas sonoras compostas, geralmente associadas a *Hollywood* clássica, são condicionadas às identificações afiliativas. O que significa que composições de John William, Hans Zimmer, Kyle Dixon e Michael Stein, compositores da faixa original da série *Stranger Things* (The Duffer Brothers. EUA, 2016), são aquelas que trabalham com a imagem e restringe as possibilidades a uma única posição, mesmo que não exista uma relação entre o percebedor com a cena ou com o personagem.

Apesar de fatores e regras de reconhecimento, a identificação depende do engajamento de um percebedor para sua própria existência. Ou seja, se uma canção cumpre função assimiladora, ela só vai ser um signo identificável caso o percebedor se engaje ao proposto por ela, que não é claro ou simples. Qualquer trilha sonora e seu filme podem apenas jogar um jogo de probabilidade: ao criar um conjunto de condições, alguns engajamentos são mais prováveis do que outros (KASSABIAN, 2001).

O segundo ponto que Anahid aborda no livro *Hearing Film* (2001), capítulo *Track Identifications*, é que qualquer música pode realizar um trabalho psíquico e ideológico improvável. Para ilustrar essa ideia, a autora dá como exemplo o filme *Thelma e Louise* (Ridley Scott. EUA, 1991), em que a trilha sonora utiliza músicas *country* e mesmo que essas músicas não sejam feministas ou femininas, elas

¹² No original, When an offer of assimilating identification is (unconsciously) accepted, perceivers can easily find themselves positioned anywhere—sledding down the Himalayas, for instance—and with anyone—a Lithuanian sub captain, perhaps, or a swashbuckling Mexican orphan peasant.

cumprem esse papel no filme. Em outras palavras, a função da canção não depende do conteúdo lírico ou do ritmo, mas do contexto emocional e ideológico em que ela atua. Como cita Berchmans (2012, p. 20):

Composições de vários filmes são interpretadas em concertos com muito sucesso. Mas quando apreciadas nos respectivos filmes para as quais foram compostas, elas têm uma função soberba e de fato têm o poder de influenciar a história contada.

Ainda no exemplo que a própria autora dá, as trilhas de *Thelma e Louise* (Ridley Scott. EUA, 1991), se percebidas separadas do filme, são músicas geralmente ligadas à cultura rural e um estereótipo masculino. Porém, as músicas receberam novos significados referente às jornadas das protagonistas, simbolizando liberdade e resistência feminina.

Em *Stranger Things* (The Duffer Brothers. EUA, 2016), a trilha sonora da série contém músicas compostas e canções compiladas que atuam como assimiladoras e afiliativas, respectivamente.

Em relação aos processos afiliativos na trilha sonora, as músicas compostas para a série, são feitas para gerar uma atmosfera mais subjetiva, sem designar o espectador para uma interpretação específica. A utilização de sintetizadores ajuda a criar um ambiente que ao mesmo tempo em que reflete uma sensação futurista, também remete ao passado. Com as composições de Kyle Dixon e Michael Stein, a trilha musical tenta recriar canções dos anos 1980, utilizando o *Synthwave*¹³ misturado com ritmos eletrônicos. Juntos, esses dois gêneros reforçam a atmosfera de mistério e ficção científica, além de criar uma tensão sobre o Mundo Invertido, uma dimensão que as crianças e os moradores da cidade de Hawkins só vão entendendo com o decorrer do seriado.

Se tratando dos processos assimiladores na série, as canções que são utilizadas reforçam os temas da narrativa como a amizade entre os amigos e a luta contra um força que eles levam tempo para compreender. A trilha também reitera o propósito inicial da série que busca ser fiel na ambientação dos anos 80, e gerar uma identificação nas pessoas que viveram na época, promovendo o sentimento de nostalgia que conecta o espectador ao momento em que a história é inserida.

Entre as canções que a série faz uso estão *África* (1982), do Totó, e toca na primeira temporada da série quando Nancy e Steve estão no quarto, *Time After Time*

¹³ O Synthwave ou Retrowave é um subgênero da música eletrônica que tem forte teor nostálgico em músicas e trilha musicais clássicas dos anos 1980.

(1983), de Cindy Lauper e *Ghostbusters* (1984), de Ray Parker Jr, que tocam na segunda temporada da série. Outra canção que a série faz uso de forma assimiladora é a canção *Should I Stay Or Should I Go* (1982), da banda *The Clash*.

O objeto de estudo do trabalho é a canção da banda The Clash, e como ela influencia a perspectiva do espectador através dos sentimentos que ela busca criar com a narrativa. O trabalho tem como base as funções das canções para além do marketing de um produto comercial.

3.3 SHOULD I STAY OR SHOULD I GO?

Fundada em 1979, *The Clash* integrou a primeira onda do punk britânico. A banda é considerada uma das mais influentes do movimento punk, gênero musical que surgiu nos Estados Unidos em 1970, que é conhecido por ser uma expressão artística da juventude que não queria se submeter e aceitar os padrões da época.

Formada por Joe Strummer (cantor e guitarrista), Mick Jones (guitarrista), Paul Simonon (baixista) e Topper Headon (baterista), *The Clash* surgiu a partir de outro grupo que não vingou, porém, com a nova banda, suas músicas se tornaram destaque por possuírem forte conteúdo político, e abordar temas como desigualdade social, racismo, abuso de poder e violência policial.

O grupo recebe destaque no início dos anos 1980 com o álbum *London Calling* (1979), que mistura vários estilos musicais como o reggae, punk, ska e

rockabilly. O ska é um gênero musical que surge na Jamaica em 1950, e mistura elementos do jazz, jump blues, mento, entre outros. Já o rockabilly é um subgênero do rock que surgiu nos Estados Unidos também em 1950, que mistura elementos do rock com country.

A banda começou a ruir em 1982, e acabou em 1986 após 6 álbuns de sucesso. Porém, 30 anos após o final do grupo, o single do álbum *Combat Rock* (1982), *Should I Stay or Should I Go* (1982), volta ao topo das paradas após ser exibida no segundo episódio da primeira temporada de *Stranger Things*.

Escrita pelos membros Joe Strummer e por Mick Jones, a canção apresenta um dilema emocional, em uma relação instável, em que a pessoa está dividida entre permanecer ou partir. Um ano após o lançamento do álbum e da canção, Jones saiu da banda, gerando rumores que a canção foi escrita como forma de despedida do guitarrista. No entanto, ele afirmou que ela foi inspirada em relacionamentos confusos do ex-membro da banda.

A canção foi escrita e gravada em 1981, e lançada como single em maio de 1982 pela banda britânica. Rapidamente se tornou um dos sucessos do grupo, alcançando o número 1 das paradas britânicas, em 1982. Logo conquistou o 45º lugar na parada Billboard Hot 100.

Sucesso não só comercialmente, a canção também foi bem elogiada por críticos. A simplicidade na letra e como ela é direta e emocional, foram alguns dos pontos que Jones comentou sobre a música, e também foi o que levou a canção a ficar bastante famosa e com um legado de grande importância cultural. Posteriormente utilizada em comerciais, sendo usada em várias mídias, a canção surgiu com uma nova onda de popularidade em 2016, após o lançamento da série *Stranger Things* (2016).

A primeira passagem da canção na série ocorre durante o segundo episódio da primeira temporada. Nesta cena, Jonathan Byers está dirigindo para a casa do pai, Loonie Byers. A polícia suspeita que Will Byers, desaparecido no primeiro episódio da série, pode estar na casa do pai, em Indianápolis. Por este motivo, Jonathan decide fazer o primeiro contato com Loonie.

Figura 2/3 - Flashback de Jonathan mostrando a música para Will



Fonte: Stranger Things (2016), temporada 1 episódio

Durante o trajeto, a canção é apresentada de maneira diegética, tocando no rádio do carro e desencadeando um flashback em Jonathan, que se recorda da primeira vez que mostrou a canção para o irmão. No flashback, os pais dos irmãos Byers ainda estão juntos e discutem enquanto os dois meninos estão no quarto. Para evitar o barulho do conflito, Jonathan aumenta o volume do rádio.

A segunda passagem da canção na série, ocorreu também durante o Capítulo 2: A Estranha de Maple Street. Na cena, Joyce Byers, mãe de Jonathan e Will, estava de vigília perto do telefone da casa, aguardando notícias sobre Will. Quando o telefone finalmente toca, a mãe espera que seja o garoto. Ela chama pelo nome do filho desaparecido, e ao ouvir a voz do filho, as luzes da casa começam a piscar e o telefone pifa. Emocionado, Joyce cai no choro, e logo percebe que algumas luzes do corredor da casa começam a piscar novamente, levando-a até o quarto de Will.

Figura 4/5 - Joyce caminha para o quarto de Will, quando o rádio liga



Fonte: Stranger Things (2016), temporada 1 episódio

Ao se aproximar do quarto de Will, o rádio cassete liga inesperadamente, e a canção *Should I Stay Or Should I Go* (1982) começa a tocar. O rádio desliga, juntamente com as luzes, e neste momento Joyce se assusta com uma presença sobrenatural se movendo pelo papel de parede do quarto e sai correndo. Quando chega no carro, ela hesita e decide retornar para a casa, convencida de que os acontecimentos é o menino se comunicando com ela

A terceira vez que a canção aparece na série foi durante o quarto episódio da primeira temporada. Joyce coloca a fita cassete para rodar, na esperança de que o menino se comunique com ela mais uma vez. Durante as passagens da segunda para a terceira vez que a canção toca na série, Joyce coloca luzes de natal pela casa e pelas paredes, acompanhadas de um alfabeto que ela pintou, esperando que Will converse com ela usando a pintura na parede.

Figura 6 - Grupo de amigos no Colégio de Hawkins

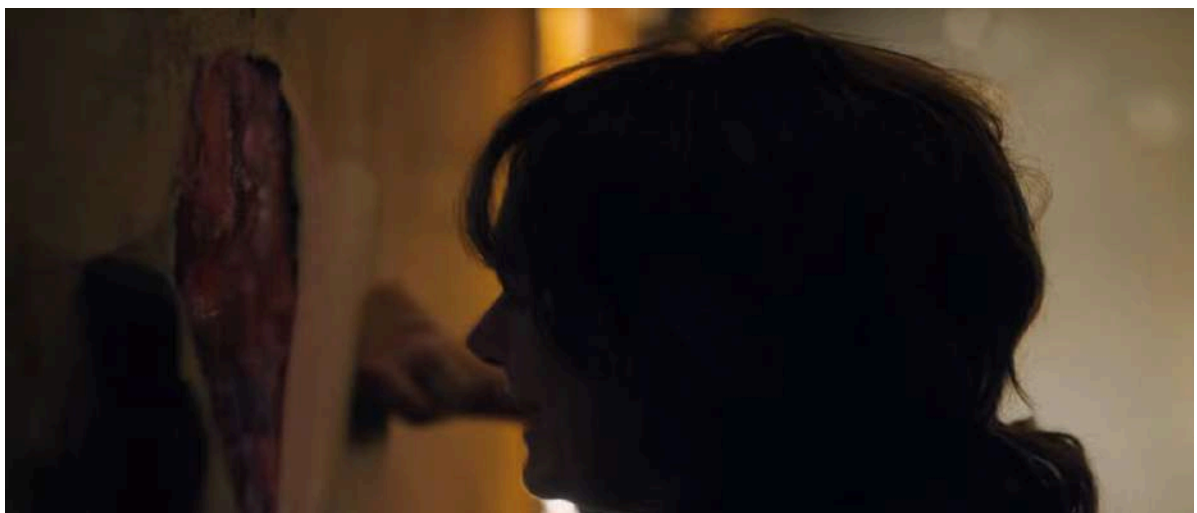


Fonte: Stranger Things (2016), temporada 1 episódio

Enquanto a fita cassete roda na casa de Joyce, o grupo de amigos formado por Mike, Dustin e Lucas, juntamente com Eleven/Jane, tentam se comunicar ou ouvir a voz de Will, para saber se ele ainda está vivo. O plano é invadir o laboratório do Colégio de Hawkins, que acabou de receber um rádio, e Eleven/Jane utilizar os poderes telecinéticos para fazer conexão com Will usando a frequência do rádio.

A cena volta para Joyce que espera Will se comunicar com ela. A canção ainda está alta quando a mãe escuta a voz do menino pela parede. Ela então rasga o papel de parede, buscando ver a origem do som. Ela consegue falar com Will, só que uma espécie de portal ou fenda separa eles dois. Durante a cena, Will diz estar em um local igual à Hawkins só que escuro, vazio e frio (Figura 7) .

Figura 7 - Joyce rasga o papel de parede tentando ver Will



Fonte: Stranger Things (2016), temporada 1, episódio

No decorrer dos acontecimentos da segunda temporada, as crianças percebem que Will já não é mais o mesmo, pois está sendo afetado por sequelas do Mundo Invertido e sob controle do *Mind Flayer*, antagonista da segunda temporada. A última, e quarta vez, que a canção aparece na série, ocorre na segunda temporada, durante o penúltimo e oitavo episódio, intitulado *The Mind Flayer*.

Figura 8 - Will amarrado em uma cadeira enquanto a família e Mike conversam com ele



Fonte: Stranger Things (2016), temporada 2, episódio

Em um momento de desespero, eles decidem amarrar Will em uma cadeira, em um local que ele pode descobrir onde fica, por causa do vilão da temporada. Para tentar compreender melhor a situação, ocorre uma conversa entre o irmão, a mãe e o melhor amigo de Will, Mike, com ele.

Anteriormente à conversa, eles haviam percebido que Will tem momentos de desconexão, e tem situações em que a personalidade do garoto é dominada. Para reavivar a memória do rapaz e afobar os sons do local, Jonathan coloca a canção no rádio e, buscando um sinal de que o irmão está ali, mesmo que esteja sob domínio do *Mind Flayer*.

O xerife da cidade, Jim Hopper, percebe que durante a conversa, Will se comunica com eles usando o código morse, antigo sistema codificado de comunicações e representações. Assim, as crianças e os jovens conseguem desvendar o plano do antagonista e buscam meios para que o corpo do garoto volte ao normal.

Há uma clara conexão entre a canção com a família Byers. Além desta canção, há outras que são atreladas a personagens da série e as histórias que eles

vivenciam. Ao assistir o seriado, é possível perceber que o tema de reavivar canções antigas, vai além da nostalgia.

3.4. “SHOULD I STAY OR SHOULD I GO?” EM STRANGER THINGS

A memória é a capacidade da mente de reter e conservar ideias, imagens e conhecimentos, sendo também o principal fundamento para alimentar a nostalgia. No decorrer do seriado, além de utilizar canções dos anos 1980 de forma comercial, a série busca, por meio da trilha sonora, evocar sentimentos e, para isso, há uma clara representação de como ela o faz.

Berchmans argumenta que o uso de canções nos filmes tem dois motivos. O primeiro motivo é o comercial, em que ele fala que essas canções eram colocadas na esperança de virarem hit. O segundo motivo é o artístico, onde as canções colocadas tinham o caráter de descrever o clima da cena, muitas vezes pontuando ou situando o estilo de vida dos personagens. Ambos os aspectos se aplicam a

Stranger Things (2016), entretanto, os produtores mostram que as duas dimensões funcionam bem quando entrelaçadas de forma correta.

Ao relacionar o primeiro motivo à série, fica claro que há um desejo de recuperar a relevância cultural que essas canções tinham. Se hoje ocorre um apelo à nostalgia, as canções são parte das ferramentas que a série utiliza para o retorno de décadas passadas ao imaginário na atual década. O primeiro aspecto só pode ser validado caso o segundo, de teor artístico, ilustre bem como essas canções servem a narrativa e delineie como elas atuam na memória.

Como um instrumento desses motivos, as duas primeiras temporadas tem como protagonista Will Byers, e como a canção *Should I Stay or Should I Go?* (1982) reflete não só as situações em que o personagem se encontra, mas como ela é conectada à ele pelos familiares. Ela vai sendo associada ao menino, já na primeira passagem da canção na série. E durante a última passagem da canção, é revelado o caminho que ela teve que percorrer até ser um mecanismo nostálgico para o próprio personagem.

No primeiro trecho em que *Should I Stay or Should I Go?* (1982) é ouvida na série, a canção toca no rádio do carro de Jonathan e, quase que instantaneamente, o rapaz tem um *flashback*. Jonathan, que enfrenta um dilema entre a esperança de o irmão estar vivo e o medo de que ele esteja morto, é então transportado para uma memória de quando mostrou a canção para Will pela primeira vez.

O flashback não é coincidência, pois remonta a um ano antes, ou seja, 1982, o ano de lançamento do álbum *Combat Rock* e também da canção. No carro, momentos antes da memória vir à tona para o rapaz, tocava *Go Nowhere* (1982) de Reagan Youth, canção que passa despercebida por ele. Portanto, essa foi a primeira vez que a canção da banda *The Clash* fez uma ponte geracional entre quem viveu a juventude nos anos 1980 com o produto audiovisual e, ao mesmo tempo, criou um vínculo emocional entre Jonathan e Will.

A canção, como outras que tocam na série, vão adquirindo a identificação assimilativa, como é colocado por Kassabian em *Hearing Film* (2001). Ela se alinha e reforça a identidade dos personagens com o *mainstream*¹⁴ da época e aspectos ideológicos. Reiterando o propósito inicial do seriado, a canção não só existe dentro

¹⁴ Com tradução para “fluxo principal”, *mainstream* é um termo que se refere a uma tendência ou conteúdos culturais disponíveis para o público, em um determinado período.

da narrativa por existir, como ela gera um significado, um sinal, um signo para aqueles que vão acompanhando o mistério.

Na segunda vez que a canção toca na série, é o momento dela fazer um vínculo entre Joyce e Will. Ao ver as luzes levando ela para o quarto dele, Joyce se assusta quando o rádio liga, e entra no quarto. Roda a fita cassete da canção, quando ela pega o eletrodoméstico. Tudo desliga rapidamente, e aparenta que um ser vai sair da parede, o que assusta Joyce, que sai correndo da casa. A mãe então fica na dúvida entre ir e ficar, pois sabe que a canção é associada ao menino.

Esse acontecimento nos leva para a terceira passagem da canção pela série. No terceiro episódio, Joyce compra luzes e cria o alfabeto para Will. Já no quarto episódio, ela liga o rádio, colocando a música alta e chama pelo nome do garoto, pois sabe que foi pela canção que ele se comunicou da última vez. Diferente da segunda passagem da música, em que as luzes só ligam e ela foge ao que está na parede do quarto, agora, no episódio intitulado *Chapter Four: The Body*, ao ver algo se mexer na parede da sala, Joyce rasga o papel de parede na esperança que o filho saísse dali.

As vezes em que a canção aparece na série, não é de forma extensa ou prolongada. São cenas em que é cantado só o trecho inicial da canção: “Should I stay or should I go? / If you say that you are mine / I'll be here till the end of time / So you got to let me know / Should I stay or should I go?” (THE CLASH, 1982)¹⁵.

Apesar de a letra expressar que a canção é associada a um relacionamento amoroso, a série faz uso de trechos específicos que se encaixam com o contexto da história, ressignificando o sentido original da letra. Dividido entre dois mundos, a canção é a única que faz conexão emocional com a criança, que tem diversos jogos, desenhos e filmes ligando ele ao mundo normal. Ou seja, o artifício de memória que os produtores escolhem, não só afeta nostalgicamente quem assiste, mas está na própria diegese da série.

Como exemplo, a última passagem da canção na primeira temporada da série, não é em rádios de carros ou de casas. Quando Will está no Mundo Invertido, fugindo do Demogorgon, ele se esconde no castelo Byers, uma espécie de “castelo”, que também é uma construção espelhada do que seria ela no mundo real. As cenas

¹⁵ Tradução: Devo ficar ou devo ir? / Se você disser que é minha / Eu vou ficar aqui até o fim dos tempos / Então você tem que me dizer / Devo ficar ou devo ir?

finais do sétimo episódio, a câmera mostra Will deitado, cantando a canção que o conecta ao mundo normal (figura 9).

Figura 9 - Will deitado no castelo Byers



Fonte: Stranger Things (2016), temporada 1 episódio 7

Além de explorar o funcionamento dos processos de produção de sentidos no público, os produtores, que também são os roteiristas da série, exploram como a memória e a nostalgia funcionam dentro da narrativa. De maneira mais específica, na última passagem da canção pelo seriado. Durante a quarta vez que a canção toca, o protagonista das duas temporadas iniciais, já não está sob controle do próprio corpo, por conta das sequelas que carregou ao voltar do Mundo Invertido.

A conversa que ocorre entre ele, os familiares e Mike são de eventos passados, para que o menino recorde de algo e dê um sinal de que ainda divide o corpo com o vilão da temporada. A canção só é colocada no rádio quando chega a vez de Jonathan se sentar para conversar com Will, e continua rodando no decorrer do diálogo. Este é o primeiro sinal que a memória do garoto não foi afetada, já que ele responde a canção e aos eventos colocados pelos mais próximos.

A série faz uso de outros artifícios para fortalecer o sentimento nostálgico no público mais velho, durante as cenas em que a canção toca. O fato da série ter como protagonistas um grupo jovem de atores, faz com que adultos que tiveram a infância e adolescência durante os anos 1980, se identifiquem com a narrativa, aflorando o sentimento em questão. Como cita Ana Paula Goulart (2018):

O mercado audiovisual da nostalgia aposta muito também em reconstituições de época. São produções que não se referenciam

necessariamente a acontecimentos e personagens reais, mas que criam universos ficcionais ambientados em tempos idos.

O segundo aspecto é a forma como a canção é ouvida, sempre em rádios e a série destaca, durante o quarto episódio da primeira temporada, a fita cassete com o nome de duas bandas, sendo elas *Joy Division* e *The Clash*. (figura 10)

Figura 10 - Fita cassete que Joyce coloca no rádio



Fonte: *Stranger Things* (2016), temporada 1 episódio 4

Outro ponto importante é que a nostalgia é o sentimento de saudade, que é associado a lembranças positivas e afetivas. Ou seja, os elementos nostálgicos não são reconhecidos por todos os espectadores, pois tanto a plataforma de streaming é contemporânea, como a narrativa, mesmo que se passe em épocas passadas. A nostalgia, neste caso, depende de uma conexão entre o espectador com o contexto histórico ou cultural da época, sendo uma experiência subjetiva que varia de espectador. No que diz respeito à nostalgia, Ribeiro explica (2018, pag. 8):

O termo nostalgia surgiu na Europa no século XVII, no campo da medicina. Era usado no diagnóstico de estados disruptivos provocados por deslocamentos espaciais. Significava literalmente “desejo de voltar para casa”.

Os processos de identificação do uso da canção variam de pessoa, contexto e também da forma como a canção é apresentada e encaixada na trilha sonora de um filme. Kassabian ainda afirma que a música não pode ser compreendida de uma forma única, pois apresentam abordagens diferentes. Como Anahid descreve (2001, p. 2, tradução nossa)¹⁶:

¹⁶ No original “Identification processes through film music cannot be understood in a single way—not all scores offer similar paths to identifications. There are two main approaches to film music in

Os processos de identificação por meio da música de filme não podem ser entendidos de uma única forma — nem todas as trilhas sonoras oferecem caminhos semelhantes para identificações. Existem duas abordagens principais para a música de filme na Hollywood contemporânea: a trilha sonora composta, um corpo de material musical composto especificamente para o filme em questão; canções compiladas, uma trilha sonora construída de músicas que frequentemente (mas nem sempre) preexistiam ao filme.

É possível perceber como as canções atuam em *Stranger Things* (2016), e como a canção da banda *The Clash*, voltou a ser um grande sucesso após o lançamento da série. Além de estar bem posicionada, ela tem uma importante significância, especialmente pelo contexto em que estamos vivendo, nítido como a era do retrô marketing. As escolhas que os produtores fizeram, estão sendo cada vez mais exploradas em outras séries e filmes, tentando criar um vínculo com os espectadores para que o seriado seja consumido por vários públicos. A série fez escolhas que fizeram crescer o interesse do público jovem pelos anos 1980 e pelos clássicos da época, atraindo uma nova geração de fãs.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como metodologia, a pesquisa concentrou-se na análise da série estadunidense *Stranger Things* (2016), especialmente em como os irmãos Matt e Ross Duffer expressam as nostalgias por meio de inspirações da década de 1980, que parte da identidade visual e auditiva do seriado. De forma mais específica, como as narrativas do agora operam ao ser incorporadas em contextos passados, e o funcionamento dos processos de busca pelo sentimento nostálgico como parte da identidade da série, através da trilha musical.

contemporary Hollywood: the composed score, a body of musical material composed specifically for the film in question; and the compiled score, a score built of songs that often (but not always) preexisted the film”

A pesquisa busca compreender o impacto das escolhas musicais para a série, que é composta por fragmentos audiovisuais da época em que é colocada, e entrelaça tais fragmentos para que ocorra uma familiaridade cultural do público com a narrativa. O estudo parte da premissa que um dos artifícios que a série escolhe, é a utilização de canções do período em que a narrativa se passa para que se desenvolva uma intimidade auditiva com o espectador.

A pesquisa sobre a série requer um estudo mais aprofundado no processo evolutivo e histórico das canções nos filmes, e para melhor parecer sobre a utilização delas, é feito, inicialmente, um panorama de quando as canções passaram a integrar as imagens em movimento. Os motivos iniciais da junção, são alguns dos motivos atuais, visto que os filmes e as séries se tornaram ainda mais produtos comerciais e artísticos.

Embora a presença dessas canções seja constatada, é crucial se atentar à influência que ela exerce sobre a série e como ela é pensada desde a escrita do roteiro, uma vez que algumas delas não são só elementos estéticos e atuam em momentos específicos do seriado.

O objeto de estudo do trabalho em questão foi a canção *Should I Stay or Should I Go?* (1982), da banda *The Clash*, e como ela é um exemplo de canções com propósito na narrativa e no desenvolvimento da nostalgia que a série deseja para os espectadores, dado que ela parte de como o público percebe os eventos em que ela é colocada.

Essa canção em específico, reflete não só a década de 1980 como também representa culturalmente a época. Ao evocar sentimentos e emoções pré-existentes no amplo público que a série almeja, a canção deixa de ser só sucesso e passa também a representar os sentimentos, o contexto e o dilema dos personagens. Portanto, ela deixa de ser mero adorno e vira peça fundamental na narrativa, compondo a trilha sonora nos momentos de preocupação da família.

Com o presente trabalho foi possível observar como as escolhas da trilha musical de um produto audiovisual conseguem influenciar as emoções através de canções que se apoiam diretamente na memória afetiva do espectador, além dos trechos que são destacados na canção alvo do estudo, pensando diretamente na história. A série coloca a memória de Will Byers como parte da narrativa, visto que, a canção é a estimulação para as lembranças dele.

Stranger Things (2016) caminha agora para a quinta temporada, e durante as quatro temporadas iniciais, realizou com êxito as formas de utilização de canções, e as músicas compostas para a série reforçam o clima de drama, mistério e suspense. Esta pesquisa abre possibilidades para novas análises sobre a trilha musical na criação de vínculo entre consumidores e produtos audiovisuais, além de expandir a interpretação sobre as formas de utilização das canções na narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. ***Cinema and Popular Song: The Lost Tradition***. 2001.

BERCHMANS, Tony. **A Música do Filme** - Tudo o que Você Gostaria de Saber Sobre a Música de Cinema. 2012.

BIOGRAPHY. **The Clash**. 2024. Disponível em <<https://www.theclash.com/biography>> Acesso em 25 de Nov. de 2024.

CAMPBELL, Olivia. **Sente-se nostálgico? Seu cérebro está programado para desejar isso**. *National Geographic*. 31 de Jul. de 2023. Disponível em

<<https://www.nationalgeographicbrasil.com/ciencia/2023/07/sente-se-nostalgico-seu-cerebro-esta-programado-para-desejar-isso>> Acesso em 26 de Nov. de 2024.

CARREIRO, Rodrigo. **O Som do Filme**: Uma Introdução. 2014.

CATEGORIA personagens. **Stranger Things Wiki**. Disponível em <<https://strangerthings.fandom.com/pt-br/wiki/Categoria:Personagens>>

CHION, Michel. **A Audiovisão**. 2011.

COMBAT ROCK. **The Clash**. 2024. Disponível em <<https://www.theclash.com/timeline/discography/combat-rock>> Acesso em 25 de Nov. de 2024.

EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. Declaração Sobre o Futuro do Cinema. IN: EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar. 2002. Acesso em 25 de Nov. de 2024.

GERMANO, Camilla. **Como em 'Stranger things', música preferida mexe com o cérebro e a memória**. *Correio Braziliense*. 21 de Jul. de 2022. Disponível em <<https://www.correio braziliense.com.br/ciencia-e-saude/2022/07/5023780-como-em-stranger-things-musica-preferida-mexe-com-o-cerebro-e-a-memoria.html>> Acesso em 26 de Nov. de 2024.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies - Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University. 1987.

HORNER, James; JENNINGS, Will. **My Heart Will Go On**. Interpretada por Celine Dion. In Titanic. Trilha sonora original. Sony Classical, 1997. 4min. 40seg. Disponível em <<https://youtu.be/9bFHsd3o1w0?si=C2xp8g60x3c5EhUD>> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

JOHN, Elton; RICE, Tim. **Circle Of Life**. Interpretada por Carmen Twillie e Lebo M. In: Rei Leão. Trilha sonora original. Walt Disney e Mercury Records, 1994. 4 min. 45 seg. Disponível em <<https://youtu.be/GibiNy4d4gc?si=jzTzMOroy2yvXgWB>> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

KASSABIAN, Anahid. **Hearing Film - Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music**. 2001.

LEAL, Bruno Souza; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Em busca do tempo e do espaço: memória, nostalgia e utopia em Westworld**. *Contracampo - Brazilian Journal of Communication/ PPGCOM-UFF*. 2018. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/19458>> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

LENNOX, Annie; SHORE, Howard. **Into The West**. Interpretada por Annie Lennox. In: O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei (título original: *Lord of The Rings: The Return of the King*). Label, 2003. 4 min. 35 seg. Disponível em

<<https://youtu.be/HvF31-2bVNE?si=-MHQD6fN9bw5VGGt>> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

LOPEZ-ANDERSON, Kristen; LOPEZ, Robert. **Let It Go**. Interpretada por Idina Menzel. In: Frozen - Uma Aventura Congelante (título original: *Frozen*). Walt Disney, 2013. 3 min. 45 seg. Disponível em <https://youtu.be/YVVTZgwYwVo?si=EvSURouzgmri_i7> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

MANCINI, Henry; MERCER, Jhonny. **Moon River**. In: BONEQUINHA DE LUXO (título original: *Breakfast At Tiffany 's*). Trilha sonora original do filme. Interpretada por Audrey Hepburn. RCA Victor, 1961. 2 min. 42 seg. Disponível em <<https://youtu.be/uirBWk-qd9A?si=-471Cd9uMLk7eKZY>> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

Netflix, **Stranger Things**. Disponível em <<https://www.netflix.com/br/title/80057281>> Acesso em 25 de Nov. de 2024.

ORBISON, Roy; DEES, Bill. Interpretada por Roy Orbison. **Oh Pretty Woman**. Monument Records, 1964. 2 min. 55 seg. Disponível em <https://youtu.be/3KFvoDDs0XM?si=SSLb_PP3utCQAVrs> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Mercado da Nostalgia e Narrativas Audiovisuais**. E-Compós-Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação, v.21, n.3, 2018. Disponível em <<https://doi.org/10.30962/ec.1491>> Acesso em 25 de Nov. de 2024.

SABBAGA, Julia. **Como nasceu a icônica trilha sonora de Stranger Things**. Omelete. 04 de Jul. de 2019 Disponível em <<https://www.omelete.com.br/musica/como-nasceu-a-iconica-trilha-sonora-de-stranger-things>> Acesso em 26 de Nov. de 2024.

SALES, Matheus. **RPG (Role-Playing Game)**. *Brasil Escola*. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/rpg.htm>> Acesso em 25 de Nov. de 2024.

SIMON, Paul; GARFUNKEL, Art. **Mrs. Robinson**. In: A Primeira Noite de Um Homem (título original: *The Graduate*). Trilha original do filme. Columbia Records, 1967. 3 min. 50 seg. Disponível em <<https://youtu.be/9C1BCAgu2I8?si=fOZppiEtkdn2OT6A>> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

SURVIVOR. **Eye Of The Tiger**. In: Rocky III. Trilha sonora original. EMI e Scotti Brothers Records, 1982. 4 min. 04 seg. Disponível em <<https://youtu.be/btPJPfnesV4?si=1ne994Fznhlxq2rL>> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

TIOMKIN, Dimitri. **Do Not Forsake me**. In. Alta Noite (título original: *High Noon*). Trilha sonora original do filme. Interpretada por Tex Ritter. Columbia Records, 1952.

2 min. 38 seg. Disponível em
<<https://youtu.be/hsDyrZVqipA?si=Ond0K59BbexcLXQU>> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

THE CLASH. ***Should I Stay or Should I Go?*** Álbum: *Combat Rock*. Epic Records, 1982. Disponível em <<https://youtu.be/xMaE6toi4mk?si=K-TSvylKqwZcuZwX>> Acesso em 27 de Nov. de 2024.

FILMOGRAFIA

007 CONTRA O SATÂNICO DR. NO. Direção: Terence Young. Estados Unidos. 1962.

A CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO. Direção: Auguste e Louis Lumière. França. 1896.

A CONQUISTA DO PARAÍSO. Direção: Ridley Scott. França, Espanha e Alemanha. 1992.

A DOCE VIDA. Direção: Federico Fellini. França e Itália. 1960.

A ESTRADA DA VIDA. Direção: Federico Fellini. Itália. 1954.

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE. Direção: Tim Burton. Estados Unidos e Reino Unido. 2005.

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. Direção: Tim Burton. Estados Unidos. 2010.

A LISTA DE SCHINDLER. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos, 1993.

A PEQUENA SEREIA. Direção: Ron Clements e John Musker. Estados Unidos. 1989.

APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos. 1979.

A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM. Direção: Mike Nichols. Estados Unidos. 1967.

A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA. Direção: Auguste e Louis Lumière. França. 1895.

A SUPREMA EPOPEIA. Direção: Henri Desfontaines. França. 1919.

BABEL. Direção: Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos e México. 2006.

BATMAN. Direção: Tim Burton. Estados Unidos. 1989.

BATMAN - O CAVALheiro DAS TREVAS. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos e Reino Unido. 2008.

BLADE RUNNER - O CAÇADOR DE ANDRÓIDES. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos e Hong Kong. 1982.

BONEQUINHA DE LUXO. Direção: Blake Edwards. Estados Unidos. 1961.

CARRUAGENS DE FOGO. Direção: Hugh Hudson. Reino Unido. 1981.

CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Estados Unidos. 1974.

CIMARRON - JORNADA DA VIDA. Direção: Anthony Mann. Estados Unidos. 1931.

CREPÚSCULO DOS DEUSES. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos. 1950.

CROWN, O MAGNÍFICO. Direção: Norman Jewison. Estados Unidos. 1968.

DESEJO E REPARAÇÃO. Direção: Joe Wright. França e Reino Unido. 2007.

DON JUAN. Direção: Alan Crosland. Estados Unidos. 1926.

DOUTOR JIVAGO. Direção: David Lean. Estados Unidos. 1965.

EDWARD MÃOS DE TESOURA. Direção: Tim Burton. Estados Unidos. 1990.

ENCANTADA. Direção: Kevin Lima. Estados Unidos. 2007.

ENROLADOS. Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Estados Unidos. 2010.

EXPRESSO DA MEIA-NOITE. Direção: Alan Parker. Estados Unidos e Reino Unido. 1980.

FROZEN - UMA AVENTURA CONGELANTE. Direção: Chris Buck e Jennifer Lee. Estados Unidos. 2013.

GUARDIÕES DA GALÁXIA. Direção: James Gunn. Estados Unidos. 2014.

GUERRA NAS ESTRELAS. Direção: George Lucas. Estados Unidos. 1977.

HERCULES. Direção: Ron Clements e John Musker. Estados Unidos. 1997.

HIROSHIMA MEU AMOR. Direção: Alain Resnais. França. 1959.

HOMENS DE PRETO. Direção: Barry Sonnenfeld. Estados Unidos. 1997.

HOMEM-ARANHA. Direção: Sam Raimi. Estados Unidos. 2002.

HULK. Direção: Ang Lee. Estados Unidos. 2003.

INTERESTELAR. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos e Reino Unido. 2014.

INTRIGA INTERNACIONAL. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 1959.

KARATÊ KID- A HORA DA VERDADE. Direção: John G. Avildsen. Estados Unidos. 1984.

KING KONG. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos. 1933.

LARANJA MECÂNICA. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos e Reino Unido. 1972.

MATAR OU MORRER. Direção: Fred Zinnemann. Estados Unidos. 1952.

MISSÃO IMPOSSÍVEL. Direção: Brian de Palma. Estados Unidos. 1996.

O ASSASSINATO DO DUQUE DE GUISE. Direção: Charles Le Bargy, André Calmettes. França. 1908.

O CANTOR DE JAZZ. Direção: Alan Crosland. Estados Unidos. 1927.

O CORCUNDA DE NOTRE DAME. Direção: Kirk Wise e Gary Trousdale. Estados Unidos. 1996.

O ESPIÃO QUE SABIA DE MAIS. Direção: Tomas Alfredson. França, Reino Unido e Alemanha. 2011.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Direção: David Griffith. Estados Unidos. 1915.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Direção: Serguei Eisenstein. União Soviética. 1925.

OESTE SELVAGEM. Direção: Allen H. Miner. Estados Unidos. 1957.

O HOMEM DO BRAÇO DE OURO. Direção: Otto Preminger. Estados Unidos. 1955.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos. 1980.

O JARDINEIRO FIEL. Direção: Fernando Meirelles. Estados Unidos e Reino Unido. 2005.

O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA. Direção: Cecil B. DeMille. Estados Unidos. 1952.

O PARQUE DOS DINOSSAUROS. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos. 1993.

O PODER DE UM JOVEM. Direção: John G. Avildsen. África do Sul e Estados Unidos. 1992.

O PRIMEIRO ANO DO RESTO DE NOSSAS VIDAS. Direção: Joel Schumacher. Estados Unidos. 1985.

O REI LEÃO. Direção: Roger Allers e Rob Minkoff. Estados Unidos. 1998.

OS CAÇA-FANTASMAS. Direção: Ivan Reitman. Estados Unidos. 1984.

O SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN. Direção: Ang Lee. Estados Unidos. 2005.

OS FANTASMAS SE DIVERTEM. Direção: Tim Burton. Estados Unidos. 1988.

O SOL É PARA TODOS. Direção: Robert Mulligan. Estados Unidos. 1962.

OS REIS DO IÊ, IÊ, IÊ. Direção: Richard Lester. Reino Unido. 1964.

POR UM PUNHADO DE DÓLARES. Direção: Sergio Leone. Alemanha, Espanha e Itália. 1964.

QUEM QUER SER UM MILIONÁRIO. Direção: Danny Boyle. Estados Unidos e Reino Unido. 2008.

RAIN MAN. Direção: Barry Levinson. Estados Unidos. 1988.

ROCKY, UM LUTADOR. Direção: John G. Avildsen. Estados Unidos. 1976.

SANGUE POR GLÓRIA. Direção: Raoul Walsh. Estados Unidos, 1926.

SENHOR DOS ANÉIS: O RETORNO DO REI. Direção: Peter Jackson. Estados Unidos e Nova Zelândia. 2003.

SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL. Direção: Peter Jackson. Estados Unidos e Nova Zelândia. 2001.

SUA ÚLTIMA FAÇANHA. Direção: David Miller. Estados Unidos. 1962.

STRANGER THINGS [seriado]. Criação: Matt e Ross Duffer. Estados Unidos. 2016.

THELMA E LOUISE. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos. 1991.

TITANIC. Direção: James Cameron. Estados Unidos. 1997.

TOP GUN - ASES INDOMÁVEIS. Direção: Tony Scott. Estados Unidos. 1986.

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos. 1974.

UM CORPO QUE CAI. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 1958.

UM MUNDO À PARTE. Direção: Chris Menges. Zimbábue e Reino Unido. 1988.

UMA LINDA MULHER. Direção: Garry Marshall. Estados Unidos. 1990.

UMA RUA CHAMADA PECADO. Direção: Elia Kazan. Estados Unidos. 1951.

VIAGEM À LUA. Direção: George Méliès. França. 1902.