



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**CURSO DE COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL**

**MÚSICA ENTRE AS ESTRELAS**  
**A música de Hans Zimmer e sua contribuição para o filme Interestelar**

João Guilherme Gomes Santana - 16/0127157  
Orientador: Maurício Fonteles

**Brasília - DF**  
**2024**

JOÃO GUILHERME GOMES SANTANA

**MÚSICA ENTRE AS ESTRELAS**

**A música de Hans Zimmer e sua contribuição para o filme Interestelar**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Organizacional da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Organizacional.

Orientador: Maurício Fonteles

Brasília  
**2024/1**



JOÃO GUILHERME GOME SANTANA

## **MÚSICA ENTRE AS ESTRELAS**

### **A música de Hans Zimmer e sua contribuição para o filme Interestelar**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Organizacional da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Organizacional.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Fonteles

Brasília, 17 de Setembro de 2024

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Maurício Gomes da Silva Fonteles  
Orientador - FAC/UnB

---

Profª. Drª. Elen Cristina Geraldes  
FAC/UnB

---

Prof. Dr. Sérgio Ribeiro de Aguiar Santos  
FAC/UnB

---

Prof. Me. Carlos Henrique Novis  
FAC/UnB  
(SUPLENTE)

À minha família e amigos, que há muito me  
acompanham e apoiam nessa jornada longa  
e proveitosa de graduação.

## AGRADECIMENTO

Gostaria de agradecer, primeiramente, ao acaso que me trouxe até aqui. Nessa longa jornada de graduação, muitos foram os meus momentos de dúvida. Foi o Universo, que no meu dia a dia costumo chamar de Deus, que me permitiu continuar e acreditar que seria possível seguir em frente.

Um agradecimento especial à Universidade de Brasília, que, além do meu canteiro de conhecimento, foi meu segundo lar por todo o período de graduação. Os corredores, salas de aula e tantos outros espaços deste lugar jamais sairão da minha memória afetiva. Obrigado UnB.

À Faculdade de Comunicação, que me acolheu e me mostrou o valor dessa ciência para o desenvolvimento humano. A FAC é um lar de grandes referências da Comunicação e espero fazer jus a toda a dedicação dessa faculdade para comigo.

Ao meu orientador, Maurício Fonteles, que me auxiliou nessa caminhada dura que é o trabalho de conclusão. Obrigado por enxergar potencial e revelar caminhos para que essa pesquisa pudesse ser concluída.

Agradeço à minha mãe, Rosi, que, ciente do seu papel de cuidadora, educadora, apoiadora, amiga e tantos outros adjetivos que eu precisaria de outro trabalho como esse para que não faltasse algum, me deu todo o suporte desde a infância, para que esse dia chegasse. Mãe, eu te amo. Obrigado por dividir essa existência comigo. Sigamos juntos, sempre.

À minha avózinha, Oscarina, que me mostrou o afeto sem limites durante toda a minha criação, me ensinando em cada contato que o amor é o sentimento mais puro e intenso do mundo. Muito obrigado, dona Oscar.

Ao meu pai que, a seu modo, esteve presente na minha jornada.

Aos meus tios, Rogéria e David, que me ajudaram a tornar a vida mais leve e descontraída, sem abdicar da responsabilidade de crescer e entender e atender aos meus deveres.

Aos meus primos, Raíto, Tiago, Rainã, Lucas e Luis Augusto, meus confidentes e parceiros de vida e luta, que dividem comigo as angústias e felicidades de crescer e enfrentar o mundo como ele é. Sem vocês a vida não seria a mesma.

À minha namorada, Luiza, e sua família, que acompanharam as mudanças de rumo da minha carreira acadêmica, demonstrando apoio e solidariedade em todos os momentos. Lulu,

eu amo dividir minha vida com você. Muito obrigado por ser minha parceira, confidente, amiga e o meu amor.

Aos meus amigos, Bruna, Isadora, Manuela, Douglas, Yancarlo, Felipe, Adolpho, Luis e Eduardo, que por escolha, suportaram e suportam os meus melhores e piores momentos. Muito obrigado por todas as trocas sinceras que já tivemos. Que a vida nos permita seguir nossa amizade, independente do caminho que trilharmos.

Aos amigos que fiz ao longo dos anos que estive na Universidade de Brasília, do Centro de Excelência de Turismo, do Departamento de Música e da Faculdade de Comunicação. Sem vocês, com certeza essa jornada não teria o mesmo valor. Sigamos brilhando, tendo certeza de que fomos e estamos sendo preparados por uma das melhores instituições de ensino do Brasil. Somos mais fortes juntos!

Por fim, com a mesma importância, gostaria de agradecer a todos os professores que se dedicam diariamente a melhorar o país através do único método possível: a educação. Juntos, podemos afastar de vez o mal da ignorância e do negacionismo. Agradeço imensamente por cada lição aprendida. Em especial, gostaria de agradecer à professora Elen Geraldine, que me inspirou no meu último movimento de transição de carreira dentro da Universidade. Elen, você é luz. Todos os seus alunos são pessoas melhores depois do contato com você.

## **RESUMO**

O filme *Interestelar* (2014), dirigido por Christopher Nolan, é uma referência no mundo audiovisual por seus elementos físicos precisos e sua trilha musical marcante. Este Trabalho de Conclusão de Curso analisa como as composições de Hans Zimmer contribuem para a construção de interações emocionais entre o espectador e o filme. Com base nos princípios da análise fílmica de Vanoye e Golliot-Lété (1993), Aumont (1988) e Penafria (2009), aplicou-se a desconstrução dos elementos cinematográficos para investigar seus significados individuais, seguida pela reconstrução das cenas. Para entender o som e sua relação com o cinema, foram consultadas as teorias de Chion (1993) e Schafer (1977), assim como o conceito de leitmotiv e seus desdobramentos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação, Análise Fílmica, Trilha Musical, Trilha Sonora, Hans Zimmer, Interestelar, Leitmotiv.

## **ABSTRACT**

The film *Interstellar* (2014), directed by Christopher Nolan, is a reference in the audiovisual world for its precise depiction of physical elements and its striking soundtrack. This thesis analyzes how Hans Zimmer's compositions contribute to building emotional connections between the viewer and the film. Based on the principles of film analysis by Vanoye and Golliot-Lété (1993), Aumont (1988), and Penafria (2009), the deconstruction of cinematographic elements was applied to investigate their individual meanings, followed by the reconstruction of the scenes. To understand the sound and its relationship with cinema, the theories of Chion (1993) and Schafer (1977) were consulted, along with the concept of leitmotiv and its developments.

**KEYWORDS:** Communication, Movie analysis, Soundtrack, Hans Zimmer, Interestellar, Leitmotiv.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura I</b> - Tema musical principal da trilha musical do filme ‘Interestelar’, para fins de comparação póstuma.....	32
<b>Figura II</b> - Frame 6m. Cooper e Murph têm um diálogo frente a frente, uma movimentação brusca dá início a uma sequência de acontecimentos marcantes.....	33
<b>Figura III</b> - Frame 6m4s. Cooper e Murph têm um diálogo frente a frente, uma movimentação brusca dá início a uma sequência de acontecimentos marcantes.....	33
<b>Figura IV</b> - Frame 6m16s. Cooper e Murph têm um diálogo frente a frente, uma movimentação brusca dá início a uma sequência de acontecimentos marcantes.....	33
<b>Figura V</b> - Frame 6m20s. Cooper e Murph têm um diálogo frente a frente, uma movimentação brusca dá início a uma sequência de acontecimentos marcantes.....	33
<b>Figura VI</b> - Frames 7m13s. Planos da cena de perseguição do campo de milho.....	34
<b>Figura VII</b> - Frame 6m37s. Planos da cena de perseguição do campo de milho.....	34
<b>Figura VIII</b> - Frame 6m47s. Planos da cena de perseguição do campo de milho.....	34
<b>Figura IX</b> - Frame 7m17s. Ponto de foco de cada um dos personagens.....	35
<b>Figura X</b> - Frame 7m05s. Ponto de foco de cada um dos personagens.....	35
<b>Figura XI</b> - Frame 7m13s. Ponto de foco de cada um dos personagens.....	35
<b>Figura XII</b> - Frame 6m44s. Plano amplo de fotografia, representando a vastidão da plantação de milho.....	35
<b>Figura XIII</b> - Tema principal, ou leitmotiv, do filme Interestelar.....	36
<b>Figura XIV</b> - Início da movimentação rítmica da melodia, desenvolvendo o tema musical..	37
<b>Figura XV</b> - Semicolcheias que fazem a separação entre o movimento intenso da música e o início. Esses cinco compassos representam o contraste entre o intimismo da melodia simples e a ação que o som sugere nos próximos compassos.....	38
<b>Figura XVI</b> - Movimentação melódica desenvolvida a partir da ideia do motivo principal..	38
<b>Figura XVII</b> - Frame 1h08m31s 1h09m20s. Sentimento de urgência e as primeiras impressões do planeta Miller.....	40
<b>Figura XVIII</b> - Frame 1h09m20s. Sentimento de urgência e as primeiras impressões do planeta Miller.....	40
<b>Figura XIX</b> - Frame 1h09m09s. Percepção dos personagens acerca da onda e perigo que elas representavam naquele momento. ....	41
<b>Figura XX</b> - Frame 1h10m05s. Percepção dos personagens acerca da onda e perigo que elas representavam naquele momento.....	41

<b>Figura XXI</b> - Frame 1h10m09s. Percepção dos personagens acerca da onda e perigo que elas representavam naquele momento.....	41
<b>Figura XXII</b> - 1h11m02s. Percepção dos personagens acerca da onda e perigo que elas representavam naquele momento.....	41
<b>Figura XXIII</b> - Frame 1h17m55s, Romilly idoso devido à passagem do tempo.....	42
<b>Figura XXIV</b> - Os primeiros 9 compassos de ‘Mountains’. Os nomes da esquerda, traduzidos, são: tímpano, relógio, órgão, soprano (saxofone) e contrabaixo.....	43
<b>Figura XXV</b> - Piano e órgão, no compasso 56 (que é o 4º compasso da imagem), executando o acorde de ‘Fá com sétima maior’. A lista de instrumentos dessa partitura ocupa toda a página, sendo necessário trazer apenas alguns deles para representar o momento. ....	44
<b>Figura XXVI</b> - Coro introduzido na música pela primeira vez, reforçando a magnitude deste momento da composição.....	44
<b>Figura XXVII</b> - Frames 1h51m53s. Cenários dos conflitos.....	46
<b>Figura XXVIII</b> - Frame 1h52m52s. Cenário dos conflitos.....	46
<b>Figura XXIX</b> - Frame 1h53m14s. Confissão de Dr. Mann, virado para a câmera.....	47
<b>Figura XXX</b> - Frame 1h58m45s. Lembranças de Cooper ao achar que se aproxima da morte.....	47
<b>Figura XXXI</b> - Na linha do piano, melodia muito grave se desenvolve enquanto, desde o início, o órgão monta acordes com notas isoladas sobrepostas.....	48
<b>Figura XXXII</b> - Retorno da ideia da ponte para o tema principal, na linha do piano.....	49
<b>Figura XXXIII</b> - Complexidade rítmica visualmente descrita.....	50
<b>Figura XXXIV</b> - Finalização com melodia ascendente, elevando a tensão do ouvinte.....	50
<b>Figura XXXV</b> - Frames 2h20m16s. Cooper em queda livre em direção ao tesseracto, desorientado.....	53
<b>Figura XXXVI</b> - Frame 2h20m24s. Cooper em queda livre em direção ao tesseracto, desorientado.....	53
<b>Figura XXXVII</b> - Frame 2h20m39s. Cooper em queda livre em direção ao tesseracto, desorientado.....	53
<b>Figura XXXVIII</b> - Frame 2h20m48s. Cooper em queda livre em direção ao tesseracto, desorientado.....	53
<b>Figura XXXIX</b> : Frame: 2h22m45s. O tesseracto. Representação da infinidade do tempo através da computação gráfica.....	53
<b>Figura XL</b> : “A Criação de Adão” de Michelangelo.....	54



**Figura XLI:** Frame 2h34m44s. Cooper faz contato com Brand, em referência à obra “ A Criação de Adão” de Michelangelo.....55

**Figura XLII:** S.T.A.Y., que desenvolve a ideia da melodia principal do filme, contudo seguindo um princípio de não-continuidade que casa com a infinidade do tempo representada na cena.....56

## **LISTA DE QUADROS**

**Quadro 1** - Tipos de análise fílmica, segundo as teorias de Penafria (2009).

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**NASA** - National Aeronautics and Space Administration

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
1.1 Hans Zimmer e a trilha sonora.....	16
1.2 Conexão Zimmer + Nolan .....	17
1.3 A Trilha Sonora.....	17
1.4 Problema da Pesquisa.....	19
1.5 Justificativa.....	19
1.6 Objetivo Geral.....	20
1.7 Objetivo Específicos.....	20
1.8 Estrutura.....	21
<b>2. REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>21</b>
2.1 A Análise Fílmica.....	21
2.2 O Som do Cinema.....	27
<b>3. DESENVOLVIMENTO.....</b>	<b>31</b>
3.1 Cornfield Chase.....	32
3.2 Mountains.....	39
3.3 Coward.....	45
3.4 S.T.A.Y.....	51
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>58</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>60</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O objetivo dessa pesquisa é analisar o filme *Interestelar*, de Christopher Nolan, com foco sobre a sonora, composta por Hans Zimmer. Para isso, utilizei conceitos da análise fílmica, a partir de autores como Chion (1993), Colins e Lima (2020), Rial (2024), Penafria (2009). O trabalho visa, por meio desta análise, trazer reflexões acerca das capacidades da trilha musical, enquanto agente musical que compõe o quadro de elementos de um filme, de incidir na interação emocional do espectador.

O longa, classificado como ficção científica, foi lançado em todo o mundo no ano de 2014 e traz uma problemática central: sobrevivência e continuação da raça humana.

Joseph Cooper (Matthew McConaughey) é um ex-piloto e engenheiro da NASA (National Aeronautics and Space Administration), pai solteiro de Murphy e Tom. Cooper é apresentado como um fazendeiro americano que cultiva uma vasta plantação de milho. O contexto sociopolítico é o combustível que impulsiona a trama: a capacidade do planeta Terra de abrigar a raça humana está chegando ao fim. As temperaturas estão praticamente insuportáveis, o alimento é escasso (por isso, a profissão de fazendeiro é uma das mais importantes no mundo) e nuvens de poeira estão tomando o país. Cooper recebe um sinal misterioso após uma das tempestades de poeira que atingem sua casa. Esse sinal indica uma localização à qual ele e sua filha, Murph, se dirigem. Ao chegar no local, descobrem que se trata de uma base secreta da NASA, que está elaborando um plano para dar continuidade à raça humana em uma nova colônia espacial, uma vez que foi constatado que o planeta Terra estava próximo de se tornar inabitável.

O cientista responsável por essa missão, Professor Brand (Michael Caine), reconhece as habilidades de Cooper como piloto e o convida para participar do projeto. Brand explica que as condições do planeta ameaçam a sobrevivência de seus filhos e de toda a humanidade. Emocionalmente, o protagonista é um pai preocupado e presente e é essa condição que o faz aceitar a missão. Então, ele parte em uma nave rumo ao desconhecido em busca de uma possibilidade de futuro para a humanidade.

O restante da trama se desenvolve na viagem intergaláctica que a tripulação de Cooper enfrenta. Eles exploram novos planetas e desafios científicos enquanto buscam um novo lar para a humanidade. Ao mesmo tempo, na Terra, seus filhos crescem e sentem a ausência do pai, que pode nunca mais voltar devido às

complexidades da física, como a relatividade do tempo e do espaço, que fazem que o tempo passe de maneira diferente para Cooper e sua tripulação comparada àqueles que ficaram na Terra. Essas incertezas adicionam uma camada emocional muito intensa para a narrativa, pois destaca-se o sacrifício pessoal do protagonista para proteger a vida de seus filhos e, conseqüentemente, a humanidade.

### **1.1 HANS ZIMMER E A TRILHA SONORA**

A escolha da obra de Hans Zimmer está assentada no seu reconhecimento profissional enquanto compositor de trilhas sonoras com vasto e expressivo repertório na área, com indicações a importantes premiações do mundo cinematográfico nesta categoria.

Hans Florian Zimmer é um compositor alemão nascido no ano de 1957. Seu primeiro contato com a música foi através do teclado. Zimmer participou de bandas em meados dos anos 70, tendo, inclusive, uma significativa contribuição para uma canção de sucesso mundial “Video Killed the Radio Star”, da banda The Buggles. O compositor adentrou o mercado cinematográfico somente ao se mudar para o Reino Unido. Suas primeiras participações na elaboração de trilhas sonoras partiu de uma colaboração com seu amigo e mentor Stanley Myers<sup>1</sup>, que inclui o filme “My Beautiful Laundrette”.

Já neste filme é possível perceber a inclinação de Zimmer para o experimentalismo em suas composições. A mistura de sons eletrônicos com sons orquestrais dá um tom de tecnologia que surpreende o espectador. Percebe-se também, a presença de sintetizadores em abundância, característica que será um importante marcador de sua trajetória, que é sinalizado como informação que assume centralidade na análise filmica aqui proposta.

É a partir de sua participação em “Rain Man”, de Barry Levinson<sup>2</sup>, que Zimmer dá um salto na sua carreira: o filme foi indicado para o “Oscar de Melhor Filme do Ano” e o alemão recebeu a sua primeira indicação de “Oscar de Melhor Trilha Sonora Original”. No ano seguinte, ele compôs a trilha sonora do também indicado ao melhor filme do ano, “Driving Miss Daisy”.

---

<sup>1</sup> Compositor britânico reconhecido por seus trabalhos envolvendo trilhas sonoras. Faleceu no ano de 1993, em Londres. Sua parceria com Hans Zimmer em “My Beautiful Laundrette” foi o ponto de partida de Zimmer no mundo das composições para trilhas sonoras.

<sup>2</sup> Roteirista e diretor americano, vencedor do prêmio Oscar de “Melhor Diretor”, em 1989.

Foi só em 1995 que Zimmer conseguiu ser condecorado com o justo “Oscar de Melhor Trilha Sonora Original” com o filme “O Rei Leão”. O sucesso dessa parceria com a *Disney World* foi tamanho que o compositor também recebeu um Globo de Ouro, um *American Music Award*, um Tony e dois prêmios Grammy. Hoje, Zimmer é o chefe do departamento de música para cinema da DreamWorks, após trabalhar em alguns sucessos da produtora, como “Madagascar” e “O Espanta Tubarão”. O vasto currículo do compositor poderia continuar sendo exaltado, mas os exemplos citados já bastam para entender o porquê de Hans Zimmer ser considerado, hoje, um dos “100 maiores gênios vivos”<sup>3</sup>. Dentre todos os trabalhos e conexões somados por Zimmer ao longo dos anos, é a sua relação profissional com Christopher Nolan que nos desperta o interesse.

## **1.2 CONEXÃO ZIMMER + NOLAN**

O filme “Batman Begins” (2005) marca o início da jornada de trabalho entre Nolan e Zimmer. Após o sucesso da primeira parceria, trabalharam juntos, também, em “O Cavaleiro das Trevas” (2008), “A Origem” (2010), “Interestelar” (2014), objeto de estudo deste trabalho, e “Dunkirk” (2017). A colaboração nos três primeiros filmes não só fortaleceu a parceria profissional entre Nolan e Zimmer, mas criou uma base sólida que resultou no filme “Interestelar”. Essa evolução colaborativa é indispensável para entender a dinâmica de criação que ajudou a criar a trilha musical que trataremos mais à frente.

## **1.3 A TRILHA SONORA**

De maneira breve, entende-se que pode haver uma confusão acerca da definição do conceito de “trilha sonora” ou “trilha musical”, direcionando-o diretamente para a ideia de “música do filme”. Porém, a trilha sonora abrange um conjunto de elementos que, juntos, dão novas características a uma produção visual. Esses elementos podem ser reconhecidos como ‘vozes’, ‘ruídos’, ‘música’. O silêncio, apesar de muitas vezes subestimado, também pode compor esse universo, uma vez que possui capacidade de elevar os níveis de tensão de um projeto sonoro.

---

<sup>3</sup> Título concedido pelo jornal “The Telegraph” em 28 de outubro de 2007.

A trilha ou banda sonora pode de fato ser composta de vozes, ruídos e música. Ou seja, tudo que é audível no filme. E o silêncio, que também é um elemento importante e, mesmo tendo um conceito relativo, pode participar e estar presente na trilha sonora cinematográfica. (ALVES, 2012, p.91)

Contudo, a trilha sonora como conhecemos hoje tem suas raízes em rituais tão antigos quanto a história nos permite conhecer. A música que hoje acompanha as cenas de cinema, outrora acompanhou as primeiras impressões cênicas no teatro grego, nas apresentações de teatros de feiras, óperas e dramas diversos. A evolução da música no contexto cênico tem sido alvo de pesquisa de diversos pensadores ao longo dos séculos.

Para esse trabalho, irei abordar com maior ênfase a categoria “trilha musical” que, dentro do conceito abrangente de trilha sonora, nos leva a analisar a música e seus conjuntos estéticos.

Essa análise visa investigar a capacidade da música de alavancar o sentido de uma cena e perceber como a fusão entre as cenas bem dirigidas de Nolan e as notas milimetricamente pensadas de Zimmer pode ter sido o possível motivo do encantamento do mundo com o filme *Interestelar*. Para isso, será realizada uma análise fílmica, com foco estrito na trilha musical de quatro cenas selecionadas. Dessa maneira, delimitamos o campo de análise para uma descrição detalhada.

Ora, se a análise fílmica tem suas particularidades a serem seguidas, como alinhar esse estudo com os conceitos da música que estão presentes na composição de Hans Zimmer? Buscando atender a esta expectativa, decidi fazer a análise sob as lentes da trilha musical. Assim, as cenas serão separadas e pormenorizadas a partir do que a música nos apresenta e da maneira como guia o enredo dos personagens e seus sentimentos.

Para que seja possível usar essa lente, será incorporada a abordagem sobre o conceito de *leitmotiv*. Por ora, pensemos que a música que conhecemos tem uma forma para ser composta. Essa forma é fruto de anos e anos de estudos e intervenções de diferentes compositores e estudiosos do mundo musical, como Platão, Bach, Mozart e diversos outros nomes famosos que estão no nosso conhecimento histórico. Ao entrar em contato com o cinema, a música precisou ser reavaliada e pensada para estar em conformidade com as cenas que estavam descritas nas telas. Foi no período



do modernismo que a música decidiu não mais priorizar a forma tradicional das composições e passou a ser uma espécie de regente dos movimentos e ações das telas. É aí que nasce a música programática: uma espécie de composição específica para guiar cenas e seus movimentos. Usar semicolcheias de um violino ou flauta doce para sonorizar as rápidas passadas ou uma fuga de um personagem, onde cada pequena nota representa uma movimentação diferente. De uma maneira breve, se pode assim conceituar *leitmotiv*.

#### **1.4 PROBLEMA DA PESQUISA**

Como a trilha musical, a partir de um tema principal, incide na interação emocional do espectador?

#### **1.5 JUSTIFICATIVA**

A pesquisa acadêmica permite vislumbrar diversos campos de intersecção entre áreas de conhecimentos específicos, onde diferentes categorias precisam ser analisadas para uma apreensão integral do estudo e para a consequente construção do conhecimento em torno do tema. Considerando este aspecto, vale ressaltar que a Comunicação encontra na Música diversos desses interesses comuns, caracterizando um processo transdisciplinar. Daí a necessidade de entender e interpretar diferentes conexões entre as cadeiras acadêmicas, no caso objetivo desta pesquisa, a partir da conciliação da utilização da música no ato de comunicar.

Além do apreço pelas músicas e obras que irei analisar, a implicação pessoal para o desenvolvimento do estudo das trilhas sonoras e seus desdobramentos emocionais, têm suas raízes na minha relação direta de fruição e de formação profissional na área musical. Minha trajetória musical tem início a partir da relação discente com a Escola de Música de Brasília, onde ingressei no início da adolescência e, posteriormente, na condição de graduando do curso de Bacharelado em Música na Universidade de Brasília, onde por três anos, me aprofundei no universo musical. Com o despertar do interesse também pelo campo da comunicação, fiz a escolha por concluir primeiro o Curso de Comunicação Organizacional assumindo o compromisso de concluir a graduação em música na sequência. Além disso, sou compositor, o que me conecta e justifica minha admiração pelos compositores que cito no estudo.

Ao adentrar o universo da Comunicação, diversas vezes me vi confrontado com a ideia de caminhar em paralelo com ambas as áreas de conhecimento e, assim, convivi com o constante questionamento: como conciliar esses dois campos de estudo que sempre me implicaram? Diante dessa dúvida que permeou toda minha graduação, tive o *insight* de abordar na pesquisa final do curso, um tema que pudesse abordar ambos os campos de conhecimento. Quando cursei, com o professor Sérgio Ribeiro, a disciplina Introdução à Linguagem Sonora, soube que era possível, sim, trabalhar os dois campos de maneira coerente e honesta, para dar espaço de análise à interseção dos conhecimentos que adquiri nos anos de estudo de música e de comunicação.

Portanto, este trabalho de conclusão de curso é a soma de anos de minhas vivências na Universidade de Brasília e do que, dela, pude tirar de melhor: o arcabouço epistêmico e cultural em ambas as áreas.

A jornada até aqui foi desafiadora, mas certamente, muito proveitosa.

## 1.6 OBJETIVO GERAL

Investigar o tema musical principal da trilha musical de “Interestelar”, sua contribuição para o sucesso do filme e sua capacidade de evocar diferentes interações emocionais por meio de alterações na estrutura de composição.

## 1.7 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- **Apresentar** os conceitos de análise fílmica na visão de autores diversos, bem como do *leitmotiv* e suas implicações para o estudo da trilha musical;
- **Identificar** nas composições da trilha musical do filme “Interestelar” um tema comum, apresentando o conceito de tema musical e seus desdobramentos;
- **Selecionar e analisar** cenas específicas do filme na perspectiva da trilha musical desenvolvida por Hans Zimmer;
- **Contribuir** com o universo da pesquisa sobre trilha musical dentro do campo da Comunicação.

## **1.8 ESTRUTURA**

No primeiro momento, essa pesquisa apresenta um breve resumo do filme e o porquê de ser ele o escolhido para essa análise. Também passeamos sobre um breve resumo da história da trilha musical, para embasar o conhecimento.

Para a pesquisa efetiva, foram selecionadas quatro cenas específicas, que oportunamente serão detalhadas. A estrutura da pesquisa seguiu o seguinte modelo:

- Em um primeiro momento, analisou-se a cena sem som, observando as construções de imagem realizadas pelo olhar do diretor.
- O segundo trabalho foi realizada a avaliação da música, analisando os pequenos trechos demonstrando como eles se relacionam com o tema principal que rege toda a obra.
- Por último, realizou-se a junção da imagem com o som. Nesta parte, foi analisada como o filme transmite emoções com o “valor adicionado” (CHION, 1993) do som no cinema.

## **2. REFERENCIAL TEÓRICO**

### **2.1 A ANÁLISE FÍLMICA**

A análise fílmica é o modelo adotado para o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, considerando sua aderência ao objeto de estudo. Segundo os teóricos Vanoye e Golliot-Lété (1992), o processo de análise é dividido em duas principais etapas: a decomposição e a reconstrução. Na decomposição, separamos e nos debruçamos sobre materiais que não eram possíveis enxergar individualmente quando postos em um contexto de unidade. Nesse momento, deve ocorrer um distanciamento do filme enquanto obra global para visualização das partes de composição, uma vez que os objetos, sozinhos, têm seus significados próprios e também suas contribuições para o todo da obra. “Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise” (VANOYE E GOLLIOT-LÉTÉ, 1992, p.15). Já o processo de reconstrução consiste em realizar microanálises entre esses materiais que surgem da desconstrução e perceber como a associação deles pode fazer surgir “um todo significante” (VANOYE E GOLLIOT-LÉTÉ, 1992, p15).

É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista. (VANOYE E GOLLIOT-LÉTE, 1992, p. 15)

Desse modo, é de se esperar que o analista insira, em alguma medida, seus valores subjetivos em seu trabalho de análise. Essa soma individual traz consigo toda a bagagem de conhecimento que o analista acumula e dessa fusão de conhecimentos que nasce uma análise filmica.

Colins e Lima (2020), em seu texto “Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise filmica” discorrem acerca das tipificações da análise filmica criadas por Rial (2004, 2005) e Odin (1994). O conceito de “etnografia de tela” (RIAL, 2004) nos remete a uma análise de um filme que se apresenta como representativo. É o caso de cenas históricas representadas em tela em filmes de guerra, por exemplo. Nesse conceito, o analista é colocado em posição de experiente, pois observa o filme enquanto espectador privilegiado. Para isso, o analista espelha o seu trabalho na maneira como se relaciona no filme como meio de discurso. Aqui, retomamos os valores descritos no parágrafo anterior, pois estamos sujeitos à subjetividade do analista e sua carga de conhecimento que será explicitada em seu texto.

Por sua vez, o modelo de análise semiopragmático consiste em uma crítica dada do ponto de vista do analista que se coloca no papel de espectador. Dessa maneira, a análise não está condicionada somente à expertise de quem está escrevendo o texto, mas também de sua subjetividade enquanto plateia deste filme que se analisa (Odin, 1994). Assim sendo, a visão do sujeito que analisa será dada à luz da bagagem emocional que ele carrega, suas experiências pessoais e vivências acumuladas.

A visão semiopragmática descrita por Odin (1994) posiciona, então, o filme em um processo de “(não)comunicação”. Isso ocorre, pois ainda segundo o autor, os espaços de “emissão” e “recepção” não necessariamente resultam em um mesmo entendimento. O autor, ao lançar seu processo criativo sobre uma obra cinematográfica, não necessariamente será interpretado com a mesma mentalidade a

qual quis implicar em suas cenas. Cabe ao espectador, mediante suas experiências de vida e bagagem emocional, tirar do filme o seu significado.

No modelo de Odin, a subjetividade está apenas implicada, na medida em que é através dela que se constrói o contexto específico da recepção e, conseqüentemente, o modo de leitura ou produção de sentido mobilizado pelos espectadores na interpretação do filme. (COLINS e LIMA, 2020, p 21)

Essa visão acerca do olhar subjetivo para a arte está diretamente relacionada com os conceitos criados e estabelecidos por Bordieu (2011). Segundo o sociólogo e pela análise de Dos Santos, Gordo e Santos (2020) “as experiências culturais são imprescindíveis, pois ditam a maneira do olhar que cada pessoa tem sobre um filme”. É o conceito de “competência para ver” (BORDIEU, 2011, citado por DOS SANTOS, GORDO e SANTOS, 2020, p.54), no qual a ideia de assistir a um filme, por si só, não representa o seu entendimento. Esse entendimento, então, “se dá pela inter-relação entre as informações e saberes constituídos ao longo da vida e as informações e saberes adquiridos na experiência com os materiais audiovisuais” (DOS SANTOS, GORDO e SANTOS, 2020, p.54).

Porém, a subjetividade é um campo fértil para a criação além do que se propõe. Desse modo, a visão semiopragmática instaura que exista um limite para a criação analítica: o texto fílmico. Assim, o analista pode cumprir inteiramente sua função, sem tomar, contudo, o lugar do criador do texto original. Em vista disso, um mesmo filme pode render diversas análises diferentes, mas todas terão de seguir o mesmo princípio criativo, que há de ser o texto fílmico.

Para Aumont e Marie (1988), qualquer espectador pode, de alguma maneira, ser considerado um analista em dado momento. Dada essa definição, os autores categorizam o ato de analisar como uma atividade banal.

O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação. Assim definida [...] a análise é uma atitude comum ao crítico, ao cineasta e a todo o espectador minimamente consciente. (AUMONT e MARIE, 1988, p. 11)

Em estudos sobre as análises de Aumont e Marie (1988), notou-se uma extensa quantidade de teorias abordadas sobre a análise fílmica. Para fim de pesquisa, foi necessário elencar, neste trabalho, uma pequena seleção de termos abordados pelos autores no livro “A Análise do filme” (1988), tais como a sua definição de ‘análise do filme’ e o conceito de ‘interpretação’. Começando pelo segundo termo, Aumont e Marie acreditam ser a interpretação o motor da análise fílmica, visto que não existe um modelo único de análise a ser seguido. Sendo assim, a singularidade toma conta desse campo de estudo. Os autores afirmam que “a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível” (AUMONT e MARIE, 1988).

É aí, então, que reside a dificuldade da análise: raras seriam às vezes em que um analista conseguiria utilizar deste recurso sem que estivesse, senão, parafraseando o filme ao qual analisa. Fica-se preso entre o desejo de escrever algo concreto, e substancial, e o risco de se deslocar do tema central por meio de seus pensamentos inseridos no trabalho. Como, então, validar uma análise que tem suas raízes na subjetividade? Aumont e Marie propõem duas abordagens, complementares, para a avaliação do trabalho de análise: uma baseada em critérios internos e outra baseada em critérios externos. Os critérios internos dizem respeito a uma autoavaliação da análise, onde se deve prezar pela coerência. Além disso, é de suma importância que essa análise não contenha contradições em seu desenvolvimento. Por último, os autores destacam que uma boa análise é “aberta e acolhedora” a novos elementos pensados posteriormente à realização do trabalho. Já os critérios externos sugerem um trabalho de revisão e posicionamento histórico da análise, bem como o enquadramento dentro das funções sociais que essa obra sugere, portanto, “[...] essa obra deverá ser confrontada com os dados gerais da história do cinema, ou mesmo apenas da história.” (AUMONT e MARIE, 1988, p.255)

É necessário compreender que a validação e a comparação se tornam mais simples quando o trabalho é sistemático e estabelece conexões fortes entre seus elementos.

Penafria (2009), por sua vez, compreende que o trabalho de análise de um filme também está vinculado às etapas de desconstrução e reconstrução, assim como sugerem as teorias de Vanoye e Golliot-Lété. A autora concorda, também, com a

descrição de Aumont e Marie no que concerne a não existir um manual único para a realização de uma análise fílmica, mas sim diversos modelos nos quais a subjetividade é protagonista. Contudo, para isso, faz-se necessário a diferenciação de análise e crítica.

A análise tem como objetivo final informar algo para o mundo. Sejam dados históricos nos quais o texto fílmico está inserido, sejam ideias visuais/sonoras que carregam significados expressivos ou qualquer outro significado inerente ao contexto em que o filme pertence. O olhar do analista se torna, então, uma ferramenta de instrução categorizada pelas vivências e conhecimentos prévios que ele possui e essa ferramenta perpetuará sua ideia ao restante do mundo.

Já a crítica, por sua vez, expressa uma opinião pontual, sem levar em consideração os contextos e especificidades do filme. Segundo a autora, “[...] A crítica tem como objetivo avaliar, ou seja, atribuir juízo de valor a um determinado filme [...]” (PENAFRIA, 2009, p.2). Assim, a partir de um fim específico, o crítico atribui valor a um filme, sem qualquer intenção real de levar ao mundo qualquer informação mais concreta daquilo que avalia. Isso ocorre devido à ausência da desconstrução do objeto fílmico, o que, por consequência, implica na ausência da reconstrução desse mesmo objeto.

Retomamos, então, a importância de compreender a finalidade da análise, abarcando a ideia de que o filme não é só o ponto de partida da análise, mas também o ponto de encerramento (VANOYE e GOLLIOT-LÉTÉ, 1992). Ao estabelecermos os pontos de congruência presentes entre os elementos adquiridos na desconstrução, construímos significados e narrativas que impulsionam o trabalho de análise. A partir daí, esse produto torna-se uma “criação” do analista, que não tem nenhuma relação direta com a realização do filme em si (que continuará pertencente ao realizador do filme). O limite dessa criação é, justamente, o retorno ao filme. É ele quem garante que o analista se mantenha regular em seu modelo de interpretação da obra, sem perder sua subjetividade.

Destacamos os tipos de análise sugeridos por Penafria (2009), em seu texto de proposta inicial:

Quadro 1: os tipos de análise fílmica, segundo as teorias de Penafria (2009)

a) Análise Textual	O filme é visto como um texto e, então,
--------------------	---

	<p>é separado como tal. A partir daí, analisamos os tipos de códigos gerados por essa linguagem, que podem ser <b>perceptivos</b> (indicam a relação direta do espectador com o filme e sua capacidade de reconhecer os objetos vistos em tela, <b>culturais</b> (a interpretação por parte do espectador com o filme, tendo como base os seus valores culturais pré-adquiridos) ou <b>códigos específicos</b> (o espectador que reconhece e interpreta o que vê na tela a partir de recursos cinematográficos específicos, como uma montagem de cenas aceleradas para indicar momentos de rapidez e rotina).</p>
b) Análise de conteúdo	<p>A visão do filme como um relato, levando em consideração apenas o seu tema. É feito um breve resumo do filme ou de uma determinada cena, onde se busca acentuar uma mensagem/crítica apontada pelo autor. Por exemplo, os recortes finais do filme “Tropa de Elite”, onde a narração do Capitão Nascimento (Wagner Moura) descreve o “sistema” e indica uma crítica direcionada à maneira que as coisas acontecem no cenário político brasileiro.</p>
c) Análise poética	<p>O filme pode ser analisado como uma programação/criação de efeitos de causa experimental. Sugerem-se como procedimentos metodológicos para a aplicação da análise: 1) esclarecer e elencar os efeitos e sentimentos que um filme é capaz de gerar quando assistido. 2) A partir dessa seleção, chegar na estratégia utilizada para criar esses efeitos, numa lógica de “sequência inversa” (tipo de análise referenciada por Penafria a partir da teoria de Wilson Gomes, 2004)</p>
d) Análise de imagem e som	<p>O filme é entendido como meio de expressão artística autônoma. Aborda os elementos cinematográficos no ato de analisar, pois centraliza a análise no espaço fílmico, ou seja, nos planos de câmera, aspectos da montagem, atuação,</p>



	etc.
--	------

**Fonte:** Composição própria do autor.

Embora este trabalho se utilize, em alguma medida, de todos os tipos de análise sugeridos por Penafria, terá sua centralidade na análise poética, uma vez que essa abordagem, ao considerar mais profundamente os elementos artísticos que estão inseridos dentro do texto fílmico, representa o tipo mais aderente à proposta do estudo. O que se tem em relevância é a composição do filme pelo arranjo entre os meios sonoros e visuais, e assim, a proposta volta-se para a compreensão da maneira estratégica que essa imbricação foi utilizada para que determinados efeitos ocorressem.

## **2.2 O SOM DO CINEMA**

O som, por si só, é um objeto de estudo complexo que renderia a este trabalho diversas especificações. Para entender alguns conceitos que nos ajudarão a compreender a relação da trilha musical com o filme, nos aprofundando na medida necessária. Para isso, autores como Chion, Schaffer e Wagner estarão nos auxiliando com o aporte teórico.

Chion (1993), nos primeiros capítulos de seu livro “A Audiovisão”, discorre sobre o fato de que, ao assistirmos um filme, escolhemos ignorar detalhes que sabemos não serem factuais. Como em um desenho animado, onde os passos de um animal pequeno e rápido são representados pelo som de uma flauta transversal. Mesmo sabendo que pequenos animais não realizam sons agudíssimos ao caminhar por quaisquer superfícies, o espectador toma por correto aceitar aquela situação. É o contrato audiovisual que, involuntariamente, é assinado assim que se decide assistir uma obra. Contudo, a má execução dos elementos, tanto sonoros quanto visuais, pode colocar em xeque a credibilidade do espectador a qualquer momento e, assim, encerrar o contrato.

Começemos pela relação direta entre a imagem do cinema e o som. Quando vemos um filme, seja no cinema ou no sofá de casa, raras são às vezes em que paramos para refletir sobre o poder da união desses dois elementos. Tomemos como exemplo o filme dirigido por Christopher McQuarrie, “Missão Impossível - Acerto de

Contas Parte Um”, de 2023:<sup>4</sup> Ethan Hunt (Tom Cruise) está em um deserto onde executa o início de sua missão. Sua espionagem é guiada por uma trilha musical épica, que gera suspense no telespectador. Pouco antes de ser descoberto pelos alvos os quais observa, Ethan percebe a chegada de uma tempestade de areia no horizonte. A música cresce em dinâmica, tornando-se mais volumosa. Ethan é descoberto quando a música atinge seu ápice de suspense. A música, por sua vez, carrega, junto com sua grandeza, o início de um efeito sonoro que guiará a ambientação de deserto pelos próximos dois minutos: o som de vento aliado a grão de areia se chocando com objetos. A troca de tiros com os inimigos também tem seus efeitos somados a esse som de tempestade, que é presente em todos os momentos até o desfecho da cena, quando é interrompido em um *fade out*<sup>5</sup> atinge tanto a imagem quanto a trilha sonora, guiando o filme para a próxima cena.

Percebe-se que o som do vento é tido como algo normal, intrínseco à imagem. A maioria dos espectadores não faria o juízo de valor de que aquele som, na verdade, não pertence à imagem que assiste, mas sim foi ali posicionado estrategicamente para acrescentar valor àquela cena. É nesse contexto que esbarramos com o conceito de valor acrescentado (CHION, 1993). Trata-se do recurso do cinema que nos faz acreditar que o som que ouvimos é diretamente pertencente à imagem que assistimos, quando, na maioria das vezes, é apenas resultado de estratégias para enriquecer o material audiovisual que está na tela.

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até das a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre naturalmente daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. (CHION, 1993, p. 12)

Esse valor está efetivamente direcionado com o princípio de sincronismo entre som e imagem, que permite criar uma relação direta entre o que se vê na tela e o que se ouve das caixas de som. Chion (1993), em seu livro ‘A Audiovisão’, ainda

---

<sup>4</sup> O filme pode ser encontrado no site de *streaming Netflix*. O trecho descrito tem início por volta dos 12’ e se encerra por volta do 15’

<sup>5</sup> “*Fade out*” é uma técnica utilizada em áudio e vídeo para fazer uma transição suave onde o som ou a imagem vai gradualmente desaparecendo até o silêncio, ou a escuridão completa. Uma tradução direta para o português seria o termo “desvanecimento”

acrescenta que, em um filme, “tudo aquilo que é choque, queda ou explosão” (CHION, 1993, p.12) simulados em uma tela, se utilizam do som para adquirir materialidade e imponente.

Quando estende o conceito de valor acrescentado à música, Chion (1993) nos apresenta duas maneiras com que uma música pode criar emoções específicas relacionadas com as situações mostradas: a música empática e a música anempática. O primeiro termo se refere à música que se molda à cena que é vista, adaptando frases musicais, dando ritmo, cadenciamento e tom. Nessa ideia, os compositores levam em consideração os códigos culturais dos sentimentos que desejam imprimir. Ou seja, em uma cena triste, por exemplo, a composição poderia se utilizar de um tom menor, com notas longas e pouco movimento melódico, reforçando, assim, o sentimento de tristeza e melancolia. Já a música anempática é aquela que segue um fluxo contínuo, mantendo sua indiferença em relação à cena que se desdobra, sem, contudo, causar a suspensão da emoção. Pelo contrário, o desdobramento impávido desse tipo de acompanhamento insere a emoção em um “fundo cósmico”<sup>6</sup> (CHION, 1993, p. 15), tornando o valor da cena interpretativo e significante.

O conceito de música empática pode ser lido como uma das variações da ideia do *leitmotiv* (ou motivo condutor), termo criado e divulgado pelo músico e compositor Richard Wagner, no século XIX. Wagner, renomado compositor do período romântico, se utilizava desse recurso para guiar seus personagens por suas narrativas. Para melhor entendimento: o *leitmotiv* é uma espécie de “música característica” de um personagem, ambiente ou situação. É como o reforço positivo, utilizado na educação canina. Sempre que o cão acerta o comando dado pelo instrutor, bonifica-se o ato e, desse modo, o cão executa o ato sempre que ouve o comando, mostrando que o memorizou através do som e recompensa. Toda vez que ouvimos determinado conjunto de notas e ritmos, nos recordamos daquele determinado momento e, assim, evocamos todos os sentimentos que dele são característicos. Dessa forma, em um primeiro momento, a música se adapta ao enredo daquilo que pretende conduzir, criando suas narrativas e relacionamento direto com o público. Após criada, essa

---

<sup>6</sup> Termo utilizado por Michel Chion para representar um espaço de reforço para qual a música se desloca quando inserida dentro dos conceitos anempáticos. Desse modo, a música impassível desenvolveria um papel ainda mais grandioso nas cenas.

relação é mantida sempre que as notas atingem novamente o aparelho auditivo da plateia.

Assim, o *leitmotiv* tem como objetivo criar um enredo para um determinado evento dentro da cena, trabalhando com nosso sistema neurológico. É uma das maneiras inteligentes de se fazer a junção entre som e imagem. No filme *Interstelar*, o *leitmotiv* se relaciona diretamente com a sensação e a ambientação do filme, não sendo o personagem o detentor de um tema específico, mas sim o enredo.

Chion (1993) reforça ainda, no seu texto ‘A Audiovisão’, que o valor acrescentado por sons tem influência sobre a percepção do tempo na imagem. Isso ocorreria através de duas condições básicas: na primeira, a imagem não possui nenhuma animação temporal ou vetorização<sup>7</sup>. Desta forma, o som tem o papel de inserir essa imagem em uma temporalidade que ele mesmo irá ditar. Já o segundo caso diz respeito ao som que se combina com o fluxo já estabelecido pela imagem. Assim, pode tanto ir para o mesmo sentido quanto se guiar contrariamente ao que é descrito visualmente na tela. Para além disso, essa temporalização depende da qualidade do som que é apresentado: se é mais ou menos denso, se é grave ou agudo, seu timbre e quaisquer outras características que o compositor escolha reforçar.

Um ritmo regularmente marcado pelo som, como um baixo contínuo ou um tique-taque mecânico, logo previsível, tende a criar uma animação temporal menor do que um som com um desenvolvimento irregular, logo imprevisível, que coloca o ouvido e toda a atenção em alerta constante. (CHION, 1993, p. 19)

Essa citação do autor pode ser reflexiva a este estudo quando formos discutir a cena do planeta Miller, que é acompanhada da música ‘Mountains’, composta por Hans Zimmer. A particularidade desta cena é, justamente, o tempo. A imagem não possui uma alteração visível que nos traga essa ideia, pois esse trabalho fica com a música. É o caso da imagem que tem algum fluxo, mesmo que baixo, que é valorizado pelo som que a acompanha.

Para Schafer (1977), a música é um espaço de estudo amplo, em que se desenrolam inúmeras teorias. Em um apanhado amplo, tomemos por certo o raciocínio do autor de que a música é, mediante toda a sua trajetória inerente à história humana, uma tentativa de réplica dos campos na sala de concerto. Schafer exemplifica

---

<sup>7</sup> Termo usado por Michel Chion para expressar a dramatização dos planos, ou seja, a orientação em uma sequência que sugira o advento de alguma ação.

que, assim como as exposições artísticas, espacialmente a arte se distancia cada vez mais da natureza para se readequar à cidade. Esse movimento em direção à vida urbana gerou no homem a nostalgia da vida camponesa, sentimento que o artista tenta balancear através da sua arte.

Portanto, Schafer (1977) teoriza que compositores se utilizam dos recursos musicais para trazer a força da natureza em suas canções. Flautas seriam pássaros, violinos, o movimento das folhas e, assim, a paisagem sonora seria construída dentro da sala de concerto. Esse pensamento explica, por si só, como nosso cérebro interpreta diferentes frequências, destacando-as como múltiplos elementos que têm efeito na nossa maneira de enxergar o que assistimos. Se ampliamos o raciocínio de Schafer para as composições de Hans Zimmer, podemos interpretar as notas simples e pouco volumosas presentes no tema principal (que analisaremos com mais cuidado no capítulo seguinte) como o desejo simples e natural do homem de proteção à sua família. Ainda que, em contraponto, essa simplicidade seja contrária à complexidade do universo, infinito e misterioso que se estende como cenário principal da trama apresentada. É um contraste que agrega valor à obra e a torna complexa e curiosa para nosso raciocínio.

A análise fílmica será, então, baseada nos conceitos e ideias aqui apresentados. Trataremos de, nas quatro cenas escolhidas para esse trabalho, fazer a decomposição e elencar os principais elementos a serem analisados em relação à imagem e som. A atividade seguinte será a de investigar os relacionamentos criados a partir da junção desses elementos, interpretando de que maneira essa construção acrescenta sentidos ao filme. No decorrer dessas etapas, analisaremos as composições de Zimmer, apontando o tema principal e buscando as principais semelhanças e divergências presentes nas quatro composições a serem interpretadas. Por último, uniremos as análises para obter uma conclusão acerca das interações emocionais geradas pelo conjunto imagem + som.

### **3. DESENVOLVIMENTO**

Usando os princípios de análise fílmica introduzidos por Vanoye e Golliot-Lété (1992), farei a desconstrução das cenas, assistindo-as com foco em três estudos diferentes: a imagem fílmica e seus elementos descritos na tela, sem o som, destacando os principais elementos percebidos neste momento. Ouvirei a trilha, sem a

imagem, para entender como ela se comporta em seus movimentos melódicos (trilha musical) e sons gerais. Por último, farei a união desses dois momentos, em um processo de reconstrução da obra, tendo como base o texto fílmico. Nessa última etapa, buscarei entender como o valor adicionado (CHION, 1993) é inserido na obra, tornando mútua a influência entre os elementos.

As quatro cenas a serem analisadas serão divididas a partir das músicas que as acompanham, sendo o trecho analisado equivalente ao trecho em que a música toca. Para batizar a trilha musical, Zimmer utilizou palavras-chave relacionadas às cenas, podendo esses nomes serem falas dos personagens envolvidos ou elementos específicos que se destacam naquele dado momento. É o caso de “Cornfield chase”, “Mountains”, “Coward”, “S.T.A.Y.” e muitas outras, se não todas, as músicas do filme.

A música “Day One”<sup>8</sup>, que não será analisada no desenvolvimento desta análise, contém o trecho musical que trataremos por “tema principal” e, para fim de conhecimento e comparação, acredito que seja necessário também anexar à esta introdução sua escrita na partitura.

**Figura I:** Tema musical principal da trilha musical do filme ‘Interestelar’, para fins de comparação posterior.



Fonte: musescore.

### 3.1 CORNFIELD CHASE

Nossa análise se inicia, então, com ‘Cornfield Chase’<sup>9</sup> (perseguição do campo de milho, em tradução livre feita por mim). A cena a ser analisada se inicia por volta de 5m45s e termina em 7m47s, quando o trio de personagens para na estrada de terra

<sup>8</sup> “Dia um”, em tradução livre.

<sup>9</sup> Disponível no serviço de *stream* ‘Spotify’, através do link <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6pWgRkpqVfxnj3WuIcJ7WP?si=bf7f9ef0b5fc488b>. Acesso em 19 de agosto de 2024.

para trocar um pneu furado da caminhonete em que até pouco tempo estavam se locomovendo. O diálogo entre Murph e Cooper marca bem o relacionamento das personagens e a importância disso para o filme e para a trilha musical.

Logo no início, durante o diálogo, a câmera que foca em Cooper e Murph é instável, sugerindo uma aproximação do público para aquele momento onde Murph expõe sua fragilidade relacionada ao seu nome (por conta da Lei de Murphy, que foi a inspiração usada por Cooper para nomeá-la). Além da proximidade, a câmera instável traz a ideia de realismo e movimento para aquela cena que poderia ser um diálogo comum entre pai e filha de qualquer realidade. Neste diálogo, Cooper e Murph estão frente a frente, expondo uma troca de interações sentimentais com sinceridade e confiança. Enquanto isso, Tom, filho mais velho de Cooper, está trocando o pneu da camionete. Uma rápida movimentação de Cooper desequilibra essa cena e partimos, então, para um momento de ação repentino, dado pelo aparecimento de um drone (que, inicialmente, não aparece em cena durante a movimentação de Cooper, revelando a atuação do ator).

**Figura II, III, IV e V:** Frames, da esquerda para a direita, de cima para baixo: 6m, 6m4s, 6m16s e 6m20s. Cooper e Murph têm um diálogo frente a frente, uma movimentação brusca dá início a uma sequência de acontecimentos marcantes.



**Fonte:** Interstellar, 2014.

A partir daqui, o trio de personagens inicia a perseguição que dá nome à música<sup>10</sup> que os guia. A câmera passa a alternar em diversos planos. Nos planos internos do carro, a câmera aparece instável, sugerindo uma ideia de movimento e euforia dado pela movimentação excessiva. Nos planos aéreos, há uma tentativa de simulação da ideia de voar, num conceito metafórico de liberdade. Neste momento, o drone faz uma curva que o leva para fora da estrada de terra e Cooper dá uma guinada e entra com o carro na plantação de milho e, logo após, passa a direção do volante para seu filho. Vemos, então, um plano de primeira pessoa do carro, revelando baixíssima (ou quase nenhuma) visibilidade dentro da plantação.

**Figuras VI, VII e VIII:** Frames, da esquerda para a direita, 6m37s, 6m47s e 7m13s. Planos da cena de perseguição do campo de milho



**Fonte:** Interestelar, 2014.

A partir daqui ocorre uma sucessão de planos que revelam diferentes objetivos das personagens: Murph, olhando para cima, está focada em apontar uma espécie de roteador para o drone, o qual Cooper está tentando “capturar”. Tom está totalmente focado na direção, garantindo a segurança dos seus familiares. Cooper, mesmo em meio ao perigo dessa situação, não tira seu foco do seu computador, onde tenta, através de códigos, entrar em contato com o sistema do drone concluir sua missão.

---

<sup>10</sup> *Cornfield Chase*.



Metaforicamente, esses três planos podem nos trazer referência aos destinos de cada um dos personagens: o olhar para cima de Murph traz consigo a ideia da busca pelo novo, pelo etéreo. É um olhar de esperança para o futuro e de espera por algo que está por vir. Tom mantém o olhar para frente, ele segue o seu caminho, atende à sua designação e faz o que tem que ser feito. Cooper olha para baixo, focado demais em completar a sua missão e encontrar uma novidade para o seu mundo.

**Figuras IX, X e XI:** Frames 7m17s, 7m05s e 7m13s. Ponto de foco de cada um dos personagens.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

Outra observação acerca dessa cena é sobre a fotografia dos planos mais amplos, que nos sugere um olhar para a vastidão dos campos de milho, já situando, no filme, a importância desse recurso para o planeta Terra.

**Figura XII:** Frame 6m44s. Plano amplo de fotografia, representando a vastidão da plantação de milho.<sup>11</sup>

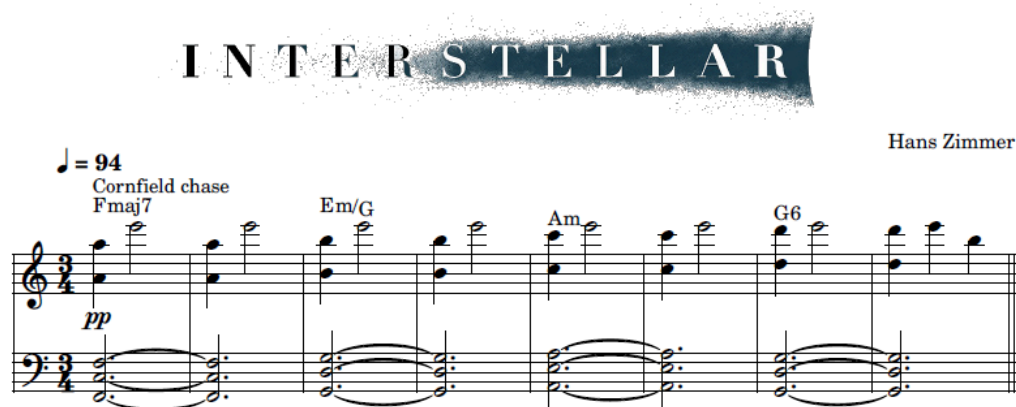


**Fonte:** Interestelar, 2014.

<sup>11</sup> Essa plantação tem uma história curiosa: ela é real e foi ideia do próprio diretor, Christopher Nolan, plantar o cereal para utilizar a locação nas gravações. Ao fim do período de gravações, Nolan vendeu todo o milho que plantou meses antes. FONTE: <https://br.ign.com/cinema-tv/112311/news/christopher-nolan-plantou-milharal-de-500-mil-hectares-para-nao-usar-cgi>. Acesso em 28 de agosto de 2024, às 22:28h.

Analiseemos, agora, o caminho musical que é percorrido pela composição de Hans Zimmer nesta primeira obra<sup>12</sup>. Durante o diálogo que introduz a cena, percebemos a presença do tema principal desta obra. É um tema simples que tem como nota central a nota ‘Mi’. Deste modo, as primeiras notas a serem tocadas são ‘Lá’ e ‘Mi’. Percebemos que a nota ‘Mi’ sempre estará presente no caminho percorrido por esse trecho principal do tema, representado na figura XII. As demais notas que aparecem em conjunto com a nota ‘Mi’ parecem estar tentando alcançá-la de alguma forma. Então, em movimento ascendente, temos “Lá-Mi”, “Si-Mi”, “Dó-Mi” e “Ré-Mi”. A última combinação de notas nos dá a ideia de quase atingirmos o nosso objetivo, de estar muito próximo, afinal, é a próxima nota a que tentamos alcançar. Contudo, Com uma mudança rítmica, Zimmer move a melodia na direção contrária à nota

**Figura XIII:** Tema principal, ou leitmotiv, do filme Interestelar. O movimento ascendente descrito no texto pode ser notado dos compassos 1 ao 7 e, no compasso 8, temos a mudança de direção que é descrita como frustrante, uma vez que a busca incessante pela nota ‘Mi’ não é concluída.



Fonte: musescore.

O movimento descrito nos próximos compassos é o de elaboração desta mesma ideia melódica, porém, com variação rítmica de aceleração, através da introdução de colcheias no lugar das semínimas<sup>13</sup>. Essa escolha composicional sugere

<sup>12</sup> Cornfield Chase, disponível no serviço de *streaming* ‘Spotify’ através do link: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6pWgRkpgVfxnj3WuIcJ7WP?si=44703254d5df41ea>. Acesso em 24 de agosto de 2024.

<sup>13</sup> Denominação utilizada para se referir aos símbolos musicais que representam o tempo das notas. Dessa forma, temos (do mais longo ao mais breve) semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa. Em ordem, as figuras sempre representam metade do tempo da figura que a antecede.

movimentações para a música, podendo transpassar a sensação de que uma ideia está na iminência do seu acontecimento. É o que vemos nos compassos seguintes.

**Figura XIV:** Início da movimentação rítmica da melodia, desenvolvendo o tema musical.



**Fonte:** musescore.

De fato, a movimentação musical, descrita pelas colcheias dos compassos anteriores, se inicia. A partir daqui, as semicolcheias dão ainda mais movimento para a música, sugerindo ação. Contudo, a música se mantém fantasiosa. O tema simples, mesmo desenvolvido ritmicamente, se faz muito marcante. É uma paisagem sonora (SCHAFER, 1977) que traduz a imersão astrológica do sentimento paterno, representado pela aventura em família que se desenvolve imagetivamente.

**Figura XV:** Semicolcheias que fazem a separação entre o movimento intenso da música e o início. Esses cinco compassos representam o contraste entre o intimismo da melodia simples e a ação que o som sugere nos próximos compassos.



Fonte: musescore.

Mesmo para quem não tem nenhum letramento no âmbito da leitura musical, é possível perceber visualmente como a música tem outra dinâmica a partir do compasso 28. É mais movimentada, mais viva. É o primeiro momento de êxtase do filme, singular pela imensidão de uma melodia de cinco notas, que se desenvolve para representar a capacidade composicional de Zimmer.

**Figura XVI:** movimentação melódica desenvolvida a partir da ideia do motivo principal.



Fonte: musescore.

Assim, fazendo o exercício de junção de ideias, percebe-se que a movimentação cênica iniciada por Cooper enquanto dialogava com Murph coincide com o momento em que a música se encaminha para um desenvolvimento rítmico que também sugere movimento. As cenas de ação de múltiplos planos que sucedem este

início combinam com as movimentações melódicas das ideias desenvolvidas, gradualmente, até encontrar um ápice, tanto cênico, quanto musical. Na cena, é o momento em que eles conseguem apanhar o sinal do drone após quase cair de um penhasco com o carro.

### 3.2 MOUNTAINS

A cena que acompanha a composição "Mountains" é, sem dúvida, uma das mais memoráveis de *Interestelar*. Mesmo após 10 anos do lançamento do filme, essa cena continua a ser amplamente discutida e teorizada, evidenciando sua importância tanto para o universo audiovisual quanto para a ciência. As representações físicas apresentadas nesses momentos, que se estendem além dos minutos da música, contribuem para o sucesso atemporal da cena e, por consequência, do próprio filme.

O principal elemento desta cena é a ambientação, desenvolvida no planeta Miller (ficcional), situado em outra galáxia, próximo ao buraco negro Gargantua<sup>14</sup>. As propriedades físicas desse planeta extrapolam nosso entendimento, e o uso extremo da relatividade espaço-temporal intensifica o fascínio da composição e tornam este em um dos momentos mais memoráveis do filme.

Em resumo, esta cena retrata Cooper e sua tripulação (Brand, Romily e Doyle), chegando ao planeta Miller, assim nomeado em homenagem à astronauta que o explorou anteriormente, como integrante de uma missão que se passa antes a que acompanhamos no enredo do filme. A missão de Cooper e sua tripulação é recuperar os dados emitidos por Miller e recebidos por eles, para verificar se existe a possibilidade de desenvolver vida naquele planeta. No entanto, antes de descer à atmosfera, Rommily, que permanece na estação espacial para manter contato com a Terra, avisa que, devido à proximidade com o buraco negro de Gargantua, o tempo no planeta Miller passa muito mais rápido do que na Terra, com cada hora passada no planeta equivalendo a sete anos terrestres.

Com Cooper preocupado com a vida de seus filhos na Terra, a missão se inicia com o sentimento de urgência e objetividade. O espectador, ciente do preço que o tempo tem nesta cena, também é envolvido por essa sensação desde o início de 'Mountains'.

---

<sup>14</sup> Gargantua é um gigante criado pelo escritor François Rabelais no século XVI, protagonista de "*Gargantua e Pantagruel*". Ele é retratado com uma boca imensa, capaz de engolir multidões, e mãos gigantescas, simbolizando poder e excesso.

Desde a aterrissagem no planeta, o diálogo é baseado em expressões de urgência. Cooper, ao efetuar o pouso, pressiona os seus companheiros de tripulação, relembrando-os que o tempo é precioso. Brand e Doyle desembarcam e o cenário é o primeiro ponto a reparar nesta cena: uma imensidão coberta por água, aparentemente infinita, rodeado pelo que, até este momento, os personagens descrevem como montanhas, daí o nome da música. A construção de tensão está presente nos cortes rápidos, com inserções pontuais de cada personagem e nos diálogos marcantes. Doyle reclama que a gravidade é pesada neste planeta, ao que a inteligência artificial que comanda a nave responde: “130% da gravidade da Terra”. Perceba que essas afirmações, somadas aos cortes de cena que demonstram Cooper preocupado com a passagem do tempo, nos trazem a percepção de que a movimentação no planeta é difícil, o que aumenta a preocupação de Cooper e dos tripulantes.

**Figuras XVII e XVIII:** Frames, da esquerda para a direita: 1h08m31s, 1h09m20s. Sentimento de urgência e as primeiras impressões do planeta Miller.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

Os planos de câmera acompanham os personagens de perto, elemento que permeia a maioria das cenas de ação do filme e indica proximidade do espectador como se fosse parte integrante da trama. A alternância entre planos gerais, que mostram a insignificância dos personagens frente à grandeza do planeta, e os planos fechados, acentua a revelação das “montanhas” como ondas gigantescas.

Cooper percebe o perigo e alerta os seus companheiros. Nesta hora, a câmera filma o novo elemento, que é quase um personagem em cena. O ângulo escolhido para a introdução das ondas é o de baixo para cima, reforçando a magnitude desse elemento natural. Há uma aceleração na dinâmica da cena guiada pelas trocas rápidas de plano e pelo ritmo acelerado da encenação. Brand consegue retornar para a nave, mas Doyle é levado pela onda. A música termina.



**Figuras XIX, XX, XXI e XXII:** Frames, da esquerda para a direita, de cima para baixo: 1h09m09s, 1h10m05s, 1h10m09s, 1h11m,02s. Percepção dos personagens acerca da onda e perigo que elas representavam naquele momento.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

Para a finalização da cena, ao escapar do perigo iminente, Cooper e Brand retornam à base espacial e reencontram Romilly, que agora é um idoso devido à passagem do tempo (“23 anos, quatro meses e oito dias”, na fala do próprio personagem) enquanto estavam na superfície do planeta. A intensidade da cena está presente, principalmente, no *mise-en-scène*<sup>15</sup>. Os diálogos são carregados de elementos emocionais, como a preocupação de Cooper com a passagem de tempo da vida dos filhos na Terra, a frustração de Brand de não conseguir salvar Miller e dar sequência na missão e a morte de Doyle. Além disso, temos os trajes espaciais, que compõem o figurino, representando uma barreira entre o homem e o espaço, demonstrando sua fragilidade diante do desconhecido.

---

<sup>15</sup> *Mise-en-scène* é um termo francês que se refere a todos os elementos visuais colocados em cena em uma produção audiovisual, incluindo cenário, figurino, iluminação, posicionamento dos atores e movimentação de câmera. Ele engloba tudo que compõe o quadro e contribui para criar a atmosfera e o significado de uma cena.

**Figura XXIII:** Frame 1h17m55s, Romilly idoso devido à passagem do tempo.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

Das composições analisadas neste trabalho, ‘Mountains’<sup>16</sup> é que têm o início mais marcante devido a sua simplicidade. Com seus segundos iniciais marcados pelo tique-taque de um relógio, a música fascina por nos ambientar perfeitamente na trama descrita pelos personagens, apresentando uma antítese. Apesar da música estar em 96 bpm<sup>17</sup> O relógio, que bate a 47 bpm, ou seja, em ritmo demasiado lento, deixa no imaginário do espectador a pressa que Cooper e seus companheiros sentem. Esse é um exemplo de como a percepção do tempo pela música pode acontecer em uma trilha sonora (CHION, 1993). Outros instrumentos aparecem para se juntar ao coro da percussão, como o contrabaixo e o órgão, ritmados da mesma maneira que o tique-taque: notas pontuais e de curta duração.

---

<sup>16</sup> Disponível no serviço de *streaming* ‘Spotify’, através do link <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0Sg3UL7f40ulmTh0Xwr6qY?si=a69f4d890a674554>. Acesso em 24 de Agosto de 2024.

<sup>17</sup> Batimentos por minuto. Unidade de tempo usada para definir a velocidade que uma peça musical deve ser executada.



**Figura XXIV:** Os primeiros 9 compassos de ‘Mountains’. Os nomes da esquerda, traduzidos, são: tímpano<sup>18</sup>, relógio, órgão, soprano (saxofone) e contrabaixo.

The musical score for the first 9 measures of 'Mountains' is shown. The instruments are Timpani, Watch, Pipe Organ, Soprano, and Contrabasses. The tempo is marked as 96 bpm. The score shows a gradual acceleration and dynamic changes across the measures.

**Fonte:** musescore.

A melodia se desenvolve de maneira gradual, dentro da harmonia do tema principal, porém com um diferencial: em vez de descrever um movimento ascendente direto, ela vai e volta em suas notas, mesmo que o resultado final do movimento seja para cima. Esse movimento pode ser interpretado como as ondas do mar, em seu ritmo constante de idas e vindas. As notas da melodia, curtas, mantém o clima de tensão, que acelera aos poucos.

A música, desde o início, tem aceleração gradual, saindo do ponto de partida de 96 bpm para atingir o seu ápice, nos 120 bpm. Este momento ocorre no compasso 53, onde todos os instrumentos, juntos, tocam o acorde de ‘Fá com sétima maior’, demonstrando a grandeza da orquestra. O elemento novo que dá destaque para a execução deste acorde é o coro, formado pelos naipes de baixo, tenor, contralto e soprano.

<sup>18</sup>Instrumento percussivo grave, normalmente utilizado para dar ritmo a orquestras.

**Figura XXV:** Piano e órgão, no compasso 56 (que é o 4º compasso da imagem), executando o acorde de ‘Fá com sétima maior’. A lista de instrumentos dessa partitura ocupa toda a página, sendo necessário trazer apenas alguns deles para representar o momento.



Fonte: musescore.

**Figura XXVI:** Coro introduzido na música pela primeira vez, reforçando a magnitude deste momento da composição.



Fonte: musescore.

Depois do compasso 56, Zimmer adiciona a orquestra para simular o vai e vem das ondas, em uma praia. Porém, dada a grandeza da composição, essa seria uma praia exclusiva de tsunamis. Outro elemento que aparece aqui e também interessante para a análise musical, é o som grave com deslocamento descendente. Criado por Zimmer para a trilha de ‘A Origem’, esse som, hoje, é comumente utilizado para causar impacto em trailers nas salas de cinema.

É possível interpretar a presença do motivo principal permeando a harmonia dessa composição, mesmo que este não se apresente de maneira óbvia. É uma obra que dialoga diretamente com o tema central da obra, reforçando sua importância de amplitude para a cena. Após o fim da música, a cena se desdobra com sons de mar e água, introduzindo o espectador naquela paisagem sonora (SCHAFFER, 1977). É o uso devido da trilha sonora, com sons que extrapolam a ideia musical. O espaço

sonoro, que antes era ocupado pela música milimetricamente pensada de Zimmer, agora dá vez ao som de águas em movimento, reforçando o sentimento de pertencimento àquela imagem.

Em síntese, o que vemos nesta cena é um dos casamentos mais técnicos entre som e imagem que ocorre em todo o filme. A tensão gerada pelo relógio é ampliada pelo diálogo que introduz a dificuldade de locomoção do planeta Miller. A aceleração das batidas por minuto da música parecem se fundir com os pensamentos dos personagens durante a percepção do perigo. O compasso 56, de dimensões magníficas, é apresentado justamente no momento em que Cooper descobre a proximidade da próxima onda que o espanta pelo tamanho.

### **3.3 COWARD**

A cena se inicia em 1h52m do filme e o trecho que analisaremos se desdobra pelos próximos 8min26s, encerrando-se em 2h de filme. Dr. Mann e Cooper saem para analisar o “planeta de Mann”<sup>19</sup>. Ao chegarem em um local afastado de onde a nave estava estacionada, um diálogo se inicia e, movido pelo seu sentimento de desespero, Dr. Mann retira o cabo de comunicação do traje de Cooper e o empurra em um penhasco, revelando-se um traidor. Um detalhe importante deste início de cena é o capacete do traje dos dois astronautas. O vidro de proteção está suado, devido à longa caminhada que fizeram em um ambiente muito frio, mas o de Mann está muito mais suado, pois o personagem está ofegante, diante do nervosismo da sua iminente traição.

O cenário em que se encontram é uma vastidão de pedra e gelo, predominantemente branco e sem cor, representando, assim, o vazio emocional de Mann e a falta de esperança que o assola. Ao mesmo tempo, na Terra, Murph confronta seu irmão Tom, pedindo-o para que se mude da casa em que mora, pois as condições de vida ali eram rigorosamente prejudicadas pelas intensas tempestades de poeira. O cenário da casa nos traz desconforto, muita poeira e desorganização, caracterizando-o como um lar desconfortável e inóspito. Mesmo assim, Tom se recusa a sair da casa, pois quer seguir em frente com sua tarefa de fazendeiro. Isso demonstra que o personagem de Tom se manteve fiel a este traço de personalidade, mesmo após a passagem de tempo da cena de perseguição ao drone.

---

<sup>19</sup> Maneira como os personagens se referem ao local no filme. É um dos planetas explorados pela missão Lazarus, que é anterior à missão em que Cooper está inserido.

**Figuras XXVII e XXVIII:** Frames 1h51m53s e 1h52m52s Cenários dos conflitos.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

Na cena do espaço, temos um único momento de câmera estabilizada: a confissão de Dr. Mann. Neste momento, jogado ao chão, Mann revela seus truques de falsificação de dados e emissão de sinal para que fosse resgatado e pudesse dar continuidade à missão Lazarus. Ele está posicionado de frente para a câmera, como se o espectador fosse a presença do outro lado de um confessionário. Quando finaliza sua confissão, Mann se levanta e parte em direção à Cooper, para novo embate. Eis então que Cooper chama Mann de covarde e é a primeira vez que a palavra que dá nome à música de Zimmer é pronunciada.

Neste conflito, o traje espacial tem papel central. Além de se tornar um acesso à ampla tecnologia que atinge o mundo ficcional de ‘Interestelar’, é através dele que o perigo se apresenta para Cooper, no momento em que Mann quebra sua proteção do capacete, possibilitando a entrada de amônia que estava presente na atmosfera daquele planeta. Também o traje representa a barreira de proteção entre o ser humano e a ameaça do desconhecido, ou seja, a frieza e a inospitalidade de um planeta nunca explorado anteriormente.

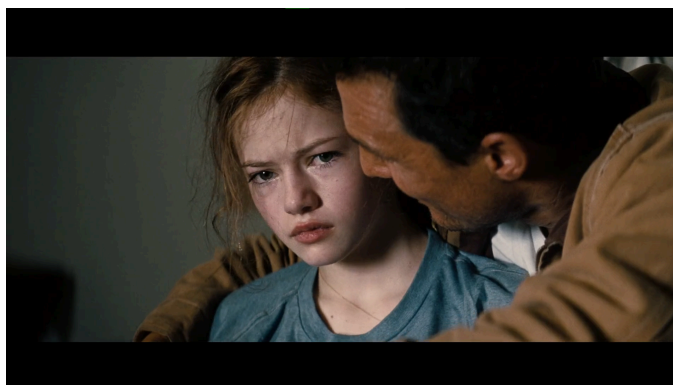
**Figura XXIX:** Frame 1h53m14s. Confissão de Dr. Mann, virado para a câmera.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

Mann expõe mais uma vez seu lado covarde ao deixar Cooper para morrer e revelar não ter coragem de vê-lo agonizando. Contudo, o personagem acrescenta ao seu discurso que, na reta da morte, Cooper será capaz de rever seus filhos em seus pensamentos e, por isso, não estará sozinho. Enquanto o protagonista agoniza sem ar, à espera de um milagre para salvá-lo, pequenas inserções de cortes do início do filme entram na tela. São as memórias de Cooper com seus filhos, enquanto ainda estava na Terra. Essa inserção é importante, pois, a nível emocional, sugere uma reconexão com a importância dos filhos para o protagonista e o desejo dele de salvá-los, mesmo quando é ele quem corre o maior perigo.

**Figura XXX:** Frame 1h58m45s. Lembranças de Cooper ao achar que se aproxima da morte.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

Os dois conflitos que se desenvolvem simultaneamente revelam uma característica marcante da direção de Christopher Nolan: o uso de cortes alternados para dar sequência gradual aos dois desenvolvimentos. É o momento do filme em que a tensão atinge seu ápice. Todos os contextos estão em crise, a câmera é instável e os planos utilizados são fechados, revelando a crescente da tensão dos personagens.

O contraste evidente entre as cenas do espaço e da terra também se faz presente na movimentação dos personagens. No planeta de Mann, a ação é rápida, com cortes bruscos e movimentos frenéticos. Na Terra, os movimentos são mais lentos, mas igualmente tensos. Ambas as cenas de conflito são movidas pelo mesmo combustível: a ideia de sobrevivência.

Um terceiro conflito é apresentado, por desdobramento da briga entre Cooper e Mann. Romilly, parceiro de missão de Cooper e Brand, descobre a inconsistência dos dados forjados anteriormente por Mann, enquanto está na nave aterrissada. A análise de dados incorretos acarreta uma explosão na nave. Romilly morre e é o fim da música ‘Coward’. Dos três conflitos apresentados, apenas dois têm resolução ainda durante a música. O conflito da Terra, contudo, terá seu desfecho durante a música ‘S.T.A.Y.’, como veremos mais à frente.

A música ‘Coward’<sup>20</sup> se inicia com sons tão graves que se torna difícil identificar uma melodia presente. A sensação é a de uma mão que cai em cima das notas do piano, sem a preocupação do que vai atingir. Esses sons graves são acompanhados de notas agudas do órgão, que se mantêm presentes como uma dissonância causada por uma explosão ou impacto na cabeça.

---

<sup>20</sup> Disponível no serviço de *streaming* ‘Spotify’, através do link <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4GBZUZe04pHVN0TLhejCSS?si=2961d79ebbb14876>. Acesso em 26 de agosto de 2024.

**Figura XXXI:** Na linha do piano, melodia muito grave se desenvolve enquanto, desde o início, o órgão monta acordes com notas isoladas sobrepostas.

**3. Coward**  
**INTERSTELLAR**      Hans Zimmer, Arr. Gavino Lucero

Piano      Organ

**Fonte:** musescore.

O piano inicia sua melodia na clave de Fá, utilizada para instrumentos de sons graves, como contrabaixo, fagote e trombone. As notas estão presentes, todas na parte de baixo da pauta. O acorde que é tocado pelo órgão no início da música é um Lá meio diminuto, formado pelas notas ‘Lá-Dó-Mi Bemol’. Esse acorde contém um trítono<sup>21</sup> entre as notas Mi Bemol e Lá, que nos gera tensão em busca de uma resolução sonora. É, portanto, o motivo pelo qual estamos tensos desde o início com a composição.

Essa formação, que mistura sons graves e agudos com piano e órgão como principais participantes, se estende pelo primeiro minuto de música, consistentemente. O que sucede essa troca de informações entre os dois instrumentos é uma espécie de percussão marcada em colcheias. Esse som que se inicia nos traz a lembrança do relógio apresentado em ‘Mountains’, em uma espécie de tique-taque regressivo. A ideia que é evocada, a partir desse novo elemento adicionado à música, é a de tempo. Através de sua composição, Zimmer nos relembra de que o tempo, além de ser muito precioso para a trama, está passando.

No compasso 64, temos o retorno da ponte do tema principal, mesmo com os moldes mais tensos de ‘Coward’. Ela nos evoca a sensação de ligação com a família de Cooper. Não temos, entretanto, a melodia principal do tema sendo executada, apenas a ponte anterior a ela. Aqui, os princípios do *leitmotiv* são aplicados na

<sup>21</sup> Um trítono é um intervalo musical composto por três tons inteiros (ou seis semitons). Ele gera tensão por ser o intervalo mais dissonante dentro da escala ocidental, criando uma sensação de instabilidade que pede uma resolução para um intervalo mais consonante, como uma terça ou uma quinta. Essa dissonância é o que faz do trítono um elemento chave na criação de movimento e drama em progressões harmônicas.

composição, pois a ponte da melodia nos relembra a ideia central das composições: o afeto paterno de Cooper.

**Figura XXXII:** Retorno da ideia da ponte para o tema principal, na linha do piano.



**Fonte:** musescore.

A razão de Zimmer optar por utilizar a ponte ao invés do motivo principal pode se dar pelo afastamento de Cooper e seus filhos neste momento. Em outra galáxia, em um planeta frio e gélido e com a possibilidade de sua morte, sua lembrança se torna longínqua.

A música se mantém com sonoridade tensa pelos seus 8 minutos, atingindo seu ápice no desfecho. Visualmente, é possível perceber a complexidade das figuras rítmicas e como isso sugere dinâmica e movimento eufórico. Chion (1993) afirma que “o som, ao contrário do visual, pressupõe logo movimento” (CHION, 1993, p. 16). Esse movimento é percebido na forma complexa com que Zimmer apresenta seus ritmos para ‘Coward’. O fim da música se apresenta por um desenho ascendente tocado em fusas, atingindo seu ápice no desfecho, que não nos traz uma resolução sonora.

**Figura XXXIII:** Complexidade rítmica visualmente descrita.



**Fonte:** musescore.



**Figura XXXIV:** Finalização com melodia ascendente, elevando a tensão do ouvinte.



**Fonte:** musescore.

Dessa forma, som e imagem trabalham juntos para criar uma atmosfera de tensão única. Desde o início, a cena nos apresenta elementos que nos permitem adentrar o campo da confusão e buscar por respostas para os conflitos que aparecem. A cama melódica criada pela composição nos direciona para um caminho de tensão sonora, sem resolução aparente. Ao evocar a ponte do motivo principal, imagem e som fazem a junção de ideias que nos remetem ao sentimento de paternidade tão valorizado por Nolan e Zimmer no longa.

### 3.4 S.T.A.Y.

‘S.T.A.Y.’<sup>22</sup> é um momento bem particular do filme. É nele que acontecem as revelações do enredo. Os personagens estão próximos das percepções que resolverão os mistérios criados para a trama até aqui. Nesta cena, Cooper está adentrando o buraco negro ‘Gargantua’, sem saber o que lhe espera nos próximos momentos. A iniciação musical é feita a partir de uma espécie de prelúdio, nomeado de ‘Atmospheric Entry’<sup>23</sup>, que antecede esse momento de epifania do personagem. Até o momento em que se toca a composição principal desta cena, podemos ouvir diversos sons que, sem um momento de análise específica e estudo direcionado, para o espectador, poderia ser apenas uma longa composição. A análise, para ser conclusiva,

<sup>22</sup> Letras do código morse que formam a mensagem “FICA”, em tradução livre. Dentro do buraco negro, Cooper manda uma mensagem através da gravidade para Murph, pedindo que ela o faça ficar na Terra, impedindo-o de sair para a missão espacial.

<sup>23</sup> A tradução pode ser entendida como “Adentrando a atmosfera”. Disponível no serviço de *streaming* ‘Spotify’ através do link: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3rrIDEeu3ih9dAzop5LiPk?si=cb39e87b581f4f73>.

vai, inclusive, um pouco além da composição principal (S.T.A.Y) e encerra o ato com ‘What happens now?’<sup>24</sup>, da qual falaremos de forma mais relevante ao fim deste tópico.

Ao iniciar a entrada em ‘Gargantua’, o que se vê é uma vastidão negra, o escuro profundo. Cooper está flutuando no espaço. Os cortes são o plano fechado no rosto de Cooper, ofuscado por uma iluminação que não se sabe de onde vem. Também ocorrem alguns planos detalhes, como os das pernas do personagem, balançando, fazendo entender que ele está solto, sem apoio algum neste ambiente desconhecido. Em queda livre, Cooper adentra a quinta dimensão, que no filme tem o nome de “tesseract”, e assim nos referiremos a ela.

O tesseract é uma representação visual da infinidade do tempo. Para que fosse possível inserir essa ideia, Nolan utiliza a velocidade. Quando Cooper entra nesse novo espaço, continuamos a presenciar os planos fechados que víamos enquanto ele estava solto no espaço, mas dessa vez com uma passagem veloz do cenário ao fundo, neste momento ainda não identificado para o espectador. Cooper consegue se estabilizar da queda e olha através do cenário em que está inserido, enxergando, assim, o quarto de Murph, como se estivesse atrás da prateleira de livros que a filha tem. Novamente, Nolan utiliza dos cortes de cena para demonstrar duas ações que acontecem ao mesmo tempo: Cooper vê uma versão de sua filha ainda criança, enquanto os cortes a mostram na sua versão adulta, no mesmo quarto. Os cortes, curtos e intercalados, em um primeiro momento podem parecer confusos para o espectador, que enxerga tudo sem entender bem o contexto. Essa primeira impressão pode ser interpretada como a projeção imagética da mente de Cooper, que também está confuso por estar inserido em uma realidade jamais pensada pela regularidade da mente humana.

Os ângulos de câmera dinâmicos e os planos fechados no rosto de Cooper sugerem a ideia de desorientação. A utilização da câmera em ponto de vista permite ao espectador compartilhar o estado mental do personagem, vivenciando as suas experiências. O infinito temporal que se estende na tela conta com a presença de luzes quentes e acolhedoras, que refletem o estado emocional de Cooper nos momentos posteriores. Através da imagem, Nolan estabelece uma interconexão entre passado,

---

<sup>24</sup> Disponível no serviço de *streaming* ‘Spotify’ através do link: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1mFyfphkJZh8njixmeRAxF?si=c9ddf106015b49a3>.

presente e futuro, simbolizando o amor paternal como uma possível metáfora para a relação entre Murph e Cooper. A capacidade de comunicação entre pai e filha através da gravidade estabelece a força dos vínculos afetivos para a resolução de conflitos, apresentando o amor como solução.

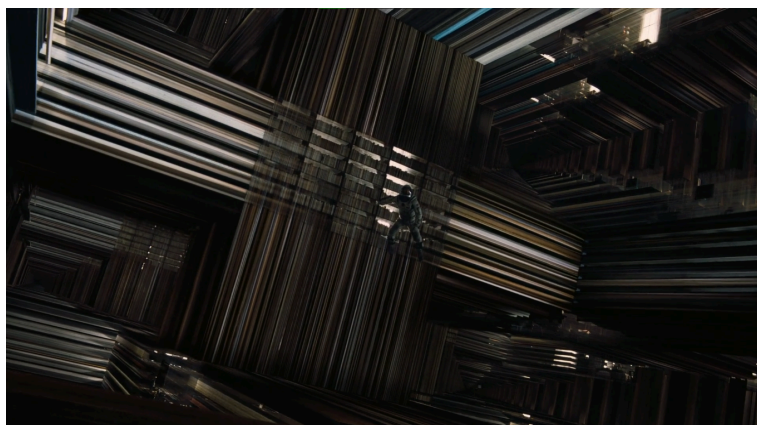
**Figura XXXV, XXXVI, XXXVII e XXXVIII:** Frames, da esquerda para a direita, de baixo para cima: 2h20m16s, 2h20m24s, 2h20m39s, 2h20m48s. Cooper em queda livre em direção ao tesseracto, desorientado.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

Dentro do tesseracto, o uso de computação gráfica para a criação do cenário também merece ser pontuado. A representação do infinito temporal através de momentos vividos a partir da perspectiva da prateleira de livros é uma escolha criativa que prende o espectador ao sentimento central do filme, que é o amor paternal. Os planos amplos demonstram Cooper como um ser sem muita relevância diante da infinidade de tempo e espaço. É uma representação do homem no mundo.

**Figura XXXIX:** Frame: 2h22m45s. O tesseracto. Representação da infinidade do tempo através da computação gráfica.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

A atuação de Matthew McConaughey é inculcida de sentimentalismo e desespero, acrescentando profundidade à cena. Com precisão, o ator garante uma dimensão ainda maior à trama apresentada. Os momentos de tristeza são transformados em uma epifania quando TARS, a inteligência artificial da nave, entra em contato com Cooper, entregando informações que seriam cruciais para a resolução de conflitos na Terra e, conseqüentemente, a salvação da raça humana.

A partir daqui, o filme se encaminha para sua resolução. Uma sucessão de acontecimentos é relatada de maneira breve, com cortes secos e curtos, com imagens de Murph resolvendo equações que seriam a resposta para o avanço da humanidade para a vida extraterrestre. Em contrapartida, quando a Cooper reaparece, ainda está no mesmo local onde foi mostrado da última vez, demonstrando que, naquele espaço, o tempo está presente em uma dimensão contínua e ilimitada, pois todos os eventos acontecem ao mesmo tempo. Resolvido o conflito na Terra, o tesseracto se fecha em uma sequência de efeitos gráficos bem trabalhados e temos, então, uma referência à obra “A Criação de Adão” de Michelangelo. Cooper é encontrado à deriva da nova colônia humana, em uma das luas de Saturno.

**Figura XL:** “A Criação de Adão” de Michelangelo



**Fonte:** Capela Sistina, Vaticano.

**Figura XLI:** Frame 2h34m44s. Cooper faz contato com Brand, em referência à obra “A Criação de Adão” de Michelangelo.



**Fonte:** Interestelar, 2014.

Quando a atuação de Matthew McConaughey atinge seu ápice de dramaturgia, a composição ‘S.T.A.Y.’<sup>25</sup> inicia oficialmente. O início já é marcado pelo motivo principal do filme, marcado por sua ascendência de ‘Lá’ a ‘Mi’. Contudo, no início dessa composição, a subida das notas não é regular. Os quatro primeiros compassos trazem consigo a melodia que o espectador já conhece, porém, no sexto compasso

---

<sup>25</sup> Disponível no serviço de *streaming* ‘Spotify’ através do link: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6GUq9y0ly5OrAuPYxTrFp2?si=dbe40bc6e84c4d1e>. Acesso em 26 de agosto de 2024.

temos um movimento de repetição dessa melodia. Assim, temos dois compassos de ‘Lá-Mi’, seguidos por dois compassos de “Si-Mi” e, no sexto compasso, a melodia retorna ao ‘Lá-Mi’ ao invés de seguir para ‘Dó-Mi’, como espera o ouvido do espectador. Esse vai e vêm melódico ocorre por toda a extensão da ascendência das notas, podendo ser interpretado como as diferentes dimensões do tempo que se estendem na temática da cena. As notas, que sobem e descem, mesmo com um motivo conhecido, carregam o significado da infinidade do tempo na sua maneira simbólica de repetir o que já conhecemos e, só depois, seguir para o próximo passo.

**Figura XLII:** S.T.A.Y., que desenvolve a ideia da melodia principal do filme, contudo, seguindo um princípio de não-continuidade que casa com a infinidade do tempo representada na cena.



**Fonte:** musicnotes.

A composição passa, então, por sons que nos causam a sensação de estranheza, como o desenvolvimento de um pensamento incômodo e complexo. Isso ocorre quando TARS, a inteligência artificial da nave, inicia suas falas sobre o fenômeno desconhecido que ele e Cooper estão tentando interpretar em meio à desorientação do tesseract. Essa estranheza melódica está diretamente relacionada com as informações inseridas pelas falas de TARS, que aparece em voz de narração nesta cena. A melodia que se apresenta por acordes abertos, causando o sentimento de curiosidade. Contudo, a curiosidade deste trecho é diferente da que se apresenta no



início do filme, em ‘Cornfield Chase’, por exemplo. Neste ponto, esse sentimento tem tom de urgência. Os acordes são acompanhados de sons sintetizados que poderiam ter sido retirados de dramas policiais onde um mistério está sendo revelado.

Uma nota pedal, que é característica das composições de Zimmer<sup>26</sup>, acompanha toda a resolução de conflitos de Cooper. Essa mesma nota pedal pode ser encontrada em outros trabalhos do compositor, como o filme “A Origem”, onde é um dos principais elementos da trilha musical.

Os sons sintetizados que aparecem neste momento da obra utilizam efeitos de eco para se multiplicar e ampliar a ideia de som infinito. Assim, refletem a ideia do tempo dentro do tesseracto. Ao fundo, e quase imperceptível, uma percussão repete o motivo rítmico que vimos em outros momentos do filme, como em ‘Coward’, mas dessa vez sem a melodia, que carregava consigo uma carga de sensações adicionais. A escolha dessa mudança tira a ideia de uma música densa e que caminha para um possível desfecho trágico, tornando-a convidativa para a resolução de conflitos que os demais elementos da música sugerem.

À medida que as soluções se desenham para Cooper, o tema principal ressurge, dando espaço para mais um momento de conexão parental entre ele e Murph. Neste momento, “S.T.A.Y.” acaba e dá espaço para o tema principal no órgão, com variações. A melodia desenvolve o motivo com mais complexidade no acompanhamento do órgão. A grandeza da composição aumenta ao mesmo passo que as resoluções ganham desfecho em tela. O piano, que se aproxima aos poucos da melodia que o órgão toca, passa a ser o instrumento principal e carrega consigo a melodia de maneira entusiasmada. A passagem da melodia para um instrumento considerado “mais novo” do que o órgão pode representar o anúncio da chegada de um novo momento, de uma nova geração. Os conflitos se resolvem no filme e Murph é tida como a responsável por trazer a resposta para a salvação da raça humana, com a ajuda de Cooper.

Ocorre, finalmente, ao fim do fechamento do tesseracto, algo que não ocorreu nas demais composições: a finalização sonora. A melodia é guiada ascendentemente até alcançar a nota ‘Dó’ e finalmente nos entregar uma noção tonal das melodias. Esse ápice resolutivo é uma espécie de encerramento da obra de Zimmer. A cena, que se

---

<sup>26</sup> Essa referência foi dita pelo próprio Hans Zimmer durante a entrevista que deu para Jonathan Ross em “The Jonathan Ross Show” em outubro de 2022. A entrevista está disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=Q7DuMIJHHC0> e o trecho citado se inicia a partir do 2m38s.

inicia com ‘Atmospheric Entry’, tem seu momento mais importante em ‘S.T.A.Y’ e passa por variações melódicas do órgão, encerra com a composição ‘What happens now?’<sup>27</sup> e sugere ao espectador uma participação direta ao imaginar a resposta para a pergunta.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este Trabalho de Conclusão de Curso apresenta a análise da trilha musical do filme ‘Interestelar’, composta por Hans Zimmer. Procurou-se investigar, através da análise fílmica, de que maneira o tema principal composto por Zimmer contribuiu com as interações emocionais propostas pelas cenas “Cornfield Chase”, “Mountains”, “Coward” e “S.T.A.Y”.

Por meio da desconstrução dos elementos cinematográficos, como sugeridos pelos autores Vanoye e Golliot-Lété (1992), Aumont (1988) e Penafria (2009), observou-se que cada um desses elementos, de forma singular, representa importante contribuição para a construção de uma narrativa voltada à exploração das nuances do amor paternal entre Cooper e seus filhos.

A investigação realizada neste estudo está referenciada na análise semiopragmática (Odin, 1998), na qual o conhecimento prévio do analista é inserido de forma subjetiva no objeto de análise. Também foram utilizados os princípios de análise sugeridos por Penafria (2009), sobretudo a análise poética, através da elencagem de sentimentos que foram gerados a partir das cenas analisadas e de quais elementos foram utilizados para que fosse possível chegar a esse resultado de interação emocional com o filme. Como resposta para o segundo passo dessa análise, constatou-se que a música é um dos principais elementos utilizados no filme ‘Interestelar’ para atrair esse tipo de interação com o espectador.

Com base nas análises realizadas, conclui-se que a trilha musical de Hans Zimmer tem papel fundamental, não só para a promoção da catarse do espectador, mas também para o desenvolvimento contínuo do enredo do filme ‘Interestelar’. Essa importância se dá através dos princípios do *leitmotiv*, que, inseridos na melodia principal, são responsáveis por elevar o entendimento do espectador acerca da interação emocional que Cooper e Murph desenvolvem durante a história.

---

<sup>27</sup> “O que acontece agora?” em tradução livre.



A música, em diferentes cenas, abrange o assunto central da obra a partir de um tema “simples e intimista” segundo as palavras do seu próprio compositor. Contudo, a roupagem utilizada por Zimmer em momentos distintos foi de suma importância para a construção de atmosferas que condizem com a necessidade da narrativa, reverberando interações emocionais do espectador com o enredo do filme. Dessa forma, o tema principal de ‘Interestelar’ é capaz de evocar sentimentos de dúvida, curiosidade, esperança, medo, angústia, ansiedade e confiança, a depender dos elementos musicais que estejam dispostos juntos a ele.

## 5. BIBLIOGRAFIA

ALVES, Bernardo. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. Revista Novos Olhares - Vol.1 N.2. São Paulo, 2012.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *A Análise do Filme*. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Armand Colin, 2013, 3ª edição.

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no cinema*. 1ª edição. Lisboa: Edições Text & Grafia Ltda, 2008.

COLINS, Alfredo; LIMA, Morgana. (2020). Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. *Avanca Cinema International Conference*, Capítulo 2. Avanca, Portugal, 2020.

COUTINHO, Beatriz. Christopher Nolan plantou milharal de 200 hectares para não usar CGI. *IGN Brasil*, Cinema & TV. Disponível em: <https://br.ign.com/cinema-tv/112311/news/christopher-nolan-plantou-milharal-de-500-mil-hectares-para-nao-usar-cgi>. Acesso em: 28 ago. 2024, às 22:28.

DOS SANTOS, Márcio; GORDO, Margarida; SANTOS, Carlos Afonso. Análise fílmica e educação: metodologia e necessidades formativas docentes. *Revista Educação e Cultura Contemporânea*, vol. 17, n. 47, PPGE/UNESA, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/2238-1279.20200004>

GOMES, Wilson (2004), La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. *Revista Significação (UTP)*, Curitiba, v.21, n.1, pp. 85-106.

Hans Zimmer Team. Disponível em: <https://hans-zimmer.com/team>. Acesso em 06/08/2024.

Hans Zimmer. UFRGS. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/mvs/Periodo06-1990-HansZimmer\\_NEW.html](https://www.ufrgs.br/mvs/Periodo06-1990-HansZimmer_NEW.html) Acesso em 06 de ago. de 2024.

INTERESTELAR. Direção de Christopher Nolan. Estados Unidos: Warner Bros., 2014, 1 DVD (2h 49min).

ODIN, Roger. 1998. “Semio-pragmática e história: sobre o interesse do diálogo”. Traduzido do francês por Magnólia Costa. In Estudos de Cinema, ano 1, n. 1, 131-145.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes — conceitos e metodologia(s). In: VI CONGRESSO SOPCOM, Lisboa, 2009.

RIAL, Carmen Silvia. 2004. “Antropologia e Mídia: Breve Panorama das Teorias de Comunicação”. Antropologia em Primeira Mão. <https://apm.ufsc.br/titulos-publicados/>

SCHAFER, R. Murray; FONTERRADA, Marisa Trench. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011. 381 p. ISBN: 8571393532

VANOYE, Francis. Ensaio sobre a análise fílmica/Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété; Trad. marina Appenzeller; Revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu. - 7ª ed. - Campinas, 2012. - (Série Ofício de Arte e Forma)

ZIMMER, Hans (2022). How Hans Zimmer Inspired Christopher Nolan's Interstellar Storyline. The Jonathan Ross Show. Disponível em: <

[https://www.youtube.com/watch?v=Q7DuMIJHHC0&ab\\_channel=TheJonathanRossShow](https://www.youtube.com/watch?v=Q7DuMIJHHC0&ab_channel=TheJonathanRossShow) > Acesso em 4 de setembro de 2024, às 23:23h.

ZIMMER, Hans. Interestellar: Cornfield Chase. 2014. Disponível em: <<https://musescore.com/user/35088450/scores/6666680>> Acesso em: 13 de ago. de 2024.

ZIMMER, Hans. Interestellar: Coward. 2014. Disponível em: <<https://musescore.com/user/30610372/scores/11099818>> Acesso em: 13 de ago. de 2024.

ZIMMER, Hans. Interestellar: Day one. 2014. Disponível em: <<https://musescore.com/user/35088450/scores/6666683>> Acesso em: 13 de ago. de 2024.

ZIMMER, Hans. Interestellar: Mountains. 2014. Disponível em: <<https://musescore.com/user/35675360/scores/9706618>> Acesso em: 13 de ago. de 2024.

ZIMMER, Hans. Interestellar: S.T.A.Y.. 2014. Arranjo por Laurie Théberge, 2020. Disponível em: <<https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0226946&id&ca=0>> Acesso em: 13 de ago. de 2024.

## GLOSSÁRIO

**Acorde** [substantivo masculino] [**Música**]: produção simultânea de várias notas musicais que podem ser harmônicas ou dissonantes.

**Bemol** [substantivo masculino] [**Música**]: sinal gráfico que abaixa a nota em meio tom.

**Colcheia** [substantivo feminino] [**Música**]: nota que vale metade de uma semínima.

**Compasso** [substantivo masculino] [**Música**]: organização rítmica que divide o tempo musical em unidades regulares.

**Dó** [substantivo masculino] [**Música**]: primeira nota da escala maior.

**Fá** [substantivo masculino] [**Música**]: quarta nota da moderna escala musical.

**Fá Com Sétima Maior**: acorde formado por tônica, terça maior, quinta justa e sétima maior.

**Fusa** [substantivo feminino] [**Música**]: nota que vale metade de uma semicolcheia.

**Leitmotiv** [substantivo masculino]: motivo musical recorrente que guia uma composição ou narrativa.

**Lá** [substantivo masculino] [**Música**]: sexta nota da escala musical.

**Melodia** [substantivo feminino] [**Música**]: sequência de sons que formam uma linha musical organizada.

**Mi** [substantivo masculino] [**Música**]: terceira nota da escala diatônica.

**Mínima** [substantivo feminino] [**Música**]: nota que vale metade de uma semibreve ou dois tempos.

**Motivo** [substantivo masculino] [**Música**]: menor unidade melódica significativa em uma composição.

**Nota Pedal** [**Música**]: técnica em que uma única nota é sustentada enquanto outros acordes são tocados.

**Ré** [substantivo masculino] [**Música**]: segunda nota musical da escala.

**Semibreve** [substantivo feminino] [**Música**]: nota musical de maior duração, que equivale a quatro tempos.

**Semicolcheia** [substantivo feminino] [**Música**]: nota que vale um quarto de tempo, ou metade de uma colcheia.

**Semifusa** [substantivo feminino] [**Música**]: nota musical que vale metade de uma fusa.

**Semínima** [substantivo feminino] [**Música**]: nota igual a um quarto de uma semibreve, que vale um tempo.

**Sí** [substantivo masculino] [**Música**]: sétima nota da escala diatônica.

**Sol** [substantivo masculino] [**Música**]: quinta nota da escala de dó.

**Tonal** [adjetivo] - [**Música**]: relativo ao tom ou à tonalidade.

**Trítono** [substantivo masculino] [**Música**]: intervalo de três tons, também conhecido como quarta aumentada ou quinta diminuta.