MUSICA THEORICA 2025, V. 10.2
SCIENTIFIC ARTICLE
10.52930/mt.v10i2.353
Data do recebimento: 29/08/2025
Data da aprovação final: 19/12/2025

A contribuição da trilha musical na construção da narrativa de *Interstellar*

The Soundtrack's Contribution to Interstellar's Narrative

Juliano de Oliveira
Universidade Estadual do Paraná

Rodolfo Coelho de Souza
Universidade de São Paulo

Resumo: Neste estudo sobre o filme *Interstellar*, dirigido por Christopher Nolan, mostramos como uma singela ideia musical proposta por Hans Zimmer – um segmento ascendente e descendente da escala diatônica – serviu de material icônico, não só para o desenvolvimento dos temas musicais da trilha sonora, mas também como metáfora para a própria narrativa fílmica. O enredo do filme é decalcado no modelo clássico da Jornada do Herói, definido por Joseph Campbell com base na *Odisseia* de Homero. Numa breve análise, demostramos como sua estrutura segue com precisão o paradigma da Jornada do Herói, cumprindo fielmente as etapas necessárias da Partida, da Iniciação e do Retorno. Mostramos, a seguir, como o Tema Principal da música do filme introduz o motivo nuclear que é subsequentemente elaborado em diversas transformações de estilo minimalista, que formam cinco novos temas recorrentes, que nomeamos Temas de Cooper e Murph, Tema do Fantasma, Tema da Gravidade e Tema do Espaço. Reconhecemos que uma parte fundamental da eficiência da trilha sonora depende da sonoridade quase onipresente de um órgão de tubos, em contraste com o lugar comum em filmes de ficção científica, que é usar sons eletrônicos sintéticos. Analisamos ainda as relações intertextuais que o filme elabora, não apenas no roteiro, mas também na trilha sonora que faz referências tanto a filmes com música minimalista, como *Koyaanisqatsi*, como a filmes que usam materiais pré-existentes, como *2001: uma odisseia no espaço* de Kubrick. Todavia *Interstellar* usa uma estratégia composicional diferente desses modelos porque recupera a técnica da ópera wagneriana de elaborar um discurso musical unificado a partir de *leitmotivs* associados a personagens e conceitos.

Palavras-chave: Análise de Trilha Sonora. Jornada do Herói. Intertextualidade. Música Minimalista. Órgão de Tubos.

© TeMA 2025 – ISSN 2525-5541

Abstract: In this study about the movie *Interstellar*, directed by Christopher Nolan, we demonstrate how a simple musical idea proposed by Hans Zimmer – an up and down diatonic scale segment – served as iconic material, not only for the development of the musical themes of the sound track, but also as a metaphor for the film narrative. The plot of the movie is based in the classical model of the Hero's Journey, defined by Joseph Campbell after Homero's *Odyssey*. In a short analysis, we show how the film structure follows with precision the paradigm of the Hero's Journey, fulfilling the necessary stages of Departure, Initiation and Return. In the following section, we show how the Main Theme introduces the nuclear motive, subsequently elaborated by many transformations in minimalistic style that form five new recurring themes that we named Cooper and Murph Themes, Phantom Theme, Gravity Theme and Space Theme. We also recognize that a fundamental element of the sound track efficiency depends on the almost omnipresent sonority of the organ of tubes, in contrast with the common place of science fiction movies that is to use electronically synthesized sounds. We analyze, yet, the intertextual relations that the film elaborates, not only on the plot, but also in the sound track, which refers to films that use minimalistic music, such as *Koyaanisqatsi*, as well to films that use pre-existing music materials, like Kubrick's *2001: a Space Odyssey*. However, *Interstellar* uses a different compositional strategy from those models; ,nsofar it retrieves the Wagnerian operatic technique of developing a unified music discourse after some *leitmotivs* associated to characters and concepts.

Keywords: Soundtrack Analysis. Hero's Journey. Intertextuality. Minimalist Music. Organ of Tubes.

* * *

1. Introdução

Em entrevistas dadas após o lançamento do filme *Interstellar* (2014), dirigido por Christopher Nolan, com trilha assinada por Hans Zimmer, tanto diretor como compositor contaram histórias semelhantes sobre a gênese do filme[1]. Não sabemos se essas histórias são verdadeiras ou narrativas inventadas posteriormente para a publicidade mercadológica. Seja como for, parecem plausíveis, e mesmo se não forem verídicas, podemos pensar que os respectivos inconscientes agiram para recriar eventos passados de modo a refletir o processo de criação colaborativa entre cineasta e compositor.

Nessas entrevistas, Nolan conta que enviou a Zimmer uma carta de uma página em que pedia que ele escrevesse uma música para um filme. Mas não

[1] Vide <https://youtu.be/L_8t2VlwK4w?si=p0Z9nlnMGT94Z-Db> ou também <https://youtu.be/Q7DuMlJHHC0?si=4qdKv1XNyIzTHjyX>. Acesso em 25/6/2025.

dizia quase nada sobre o filme, seja o gênero, o enredo ou uma descrição dos personagens. Nolan apenas montou um pequeno conto em que mencionava uma relação afetiva entre pai e filho - no filme, o filho foi substituído por uma filha. Zimmer atendeu o pedido de Nolan e compôs um fragmento de música, que julgou simples e despretensioso, mas que acreditou expressar o sentido de intimidade familiar descrito por Nolan.

O diretor se disse então inspirado a desenvolver o roteiro do filme a partir desse fragmento de música, que se tornaria o tema principal da trilha musical. O interessante é que o filme é um épico de ficção científica, mas Nolan preservou no roteiro elementos que poderiam criar um vínculo de sentido com aquela música intimista, principalmente em um dos elementos centrais da história do filme que é a relação entre o personagem central, um astronauta, e sua filha. Nolan conclui seu depoimento atribuindo ao discurso musical a função de revelar para o espectador as emoções do personagem central.

Buscaremos demonstrar, conforme Gorbman (1987), como a música do filme e a narrativa cinematográfica convergem, em um processo sinergético, utilizando na composição múltiplas variações do arquétipo da "Jornada do Herói" e como esse modelo estava implícito na composição seminal de Zimmer.

2. A Jornada do Herói

Em *O Herói de Mil Faces*, Joseph Campbell (2009) apresenta seu clássico estudo sobre o mito do herói arquetípico em que propõe uma análise dos contos heroicos, de todas as culturas, baseando-se em um padrão universal comum a todos eles. A crítica contemporânea aponta que esta teoria exerceu recorrente influência sobre roteiristas e diretores de cinema, por exemplo na saga *Star Wars*, como reconhecido pelo próprio George Lucas. Campbell tomou emprestado do *Finnegan's Wake* de James Joyce o termo "monomito" para descrever a unidade nuclear da jornada padrão do herói mitológico que seria uma ampliação da fórmula dos ritos de passagem narrados em três etapas: separação, iniciação e retorno.

Este arquétipo pode ser reconhecido, em múltiplas variações, desde a *Odisseia*, o clássico poema épico grego em que Homero descreve a longa viagem

de retorno para casa que Ulisses empreende após a Guerra de Tróia[2]. No caso de *Interstellar* a adaptação do modelo é bastante transparente, a partir da substituição do papel do argonauta grego pelo personagem do astronauta, e também, principalmente, porque o périplo do roteiro passa pelas três etapas necessárias da Jornada do Herói: Partida → Iniciação → Retorno.

Essa estrutura também pode ser interpretada como semelhante ao modelo da peça de teatro em 3 atos, com raízes muito antigas que remontam ao teatro grego, conforme analisado em sua Poética por Aristóteles (2008), ou também ao teatro clássico francês de Racine, Corneille e Molière. Modernamente, essa teoria foi retomada por Syd Field (1979) no âmbito dos roteiros cinematográficos. A estrutura de três atos divide a narrativa nas etapas de configuração, conflito e resolução. Aplicando esse modelo para o filme *Interstellar*, reconhecemos que o primeiro ato, que se passa na Terra, apresenta os personagens principais, o cenário distópico da Terra e as teorias científicas que dão suporte à narrativa; o segundo ato se passa no espaço extraterreno, onde se desenrola a maior parte dos acontecimentos e conflitos; no terceiro ato, os conflitos são solucionados e a trama se resolve numa perspectiva otimista.

3. Primeira etapa: partida e separação

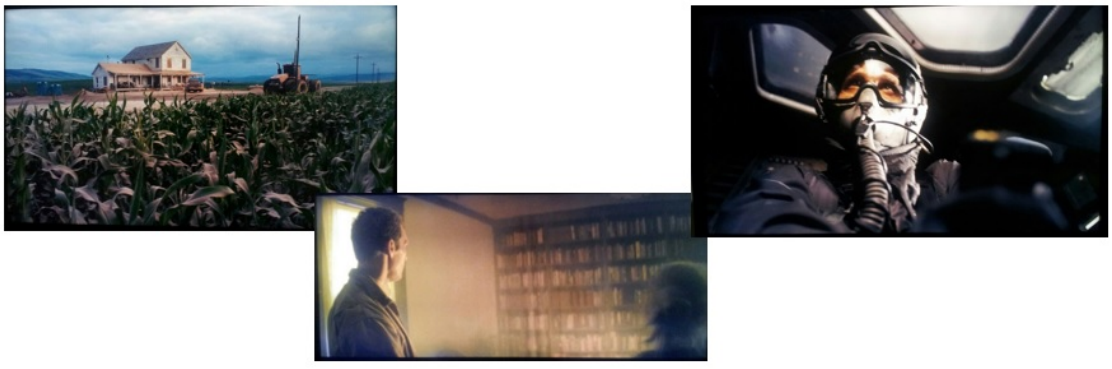


Figura 1: Fotogramas de cenas representativas da Primeira Etapa
(Fonte: montagem dos autores com cenas do DVD de *Interstellar*)

[2] Já na epopeia de Gilgamesh, possivelmente a obra literária mais antiga conhecida. Escrita pelos sumérios em tábuas de argila há mais de 4.000 anos, é possível identificar a estrutura da jornada do herói. A história conta a vida do rei Gilgamesh, de Uruk, e sua busca pela imortalidade.

O enredo do filme começa numa fazenda do meio oeste norte-americano, descrevendo como o mundo comum havia se transformado em um planeta distópico, arruinado por pragas na agricultura e fome generalizada. O herói, que é um astronauta (um tropo da cultura americana), recebe então seu chamado para a aventura em um encontro com um drone descoberto por uma filial subterrânea da NASA, que simboliza o conhecimento oculto. Porém, o astronauta aposentado hesita em aceitar a nova missão quando sua filha pede para ele ficar. Na sequência sua reticência é vencida quando ele encontra o personagem que faz o papel arquetípico do Mentor. Este é o cientista que montou a equipe da missão na qual ele delega uma função central à própria filha. Esta etapa termina com o "cruzamento do primeiro portal" (Campbell 2009), representado pelo lançamento do foguete que tem a missão de salvar a humanidade.

4. Segunda etapa: iniciação e apoteose

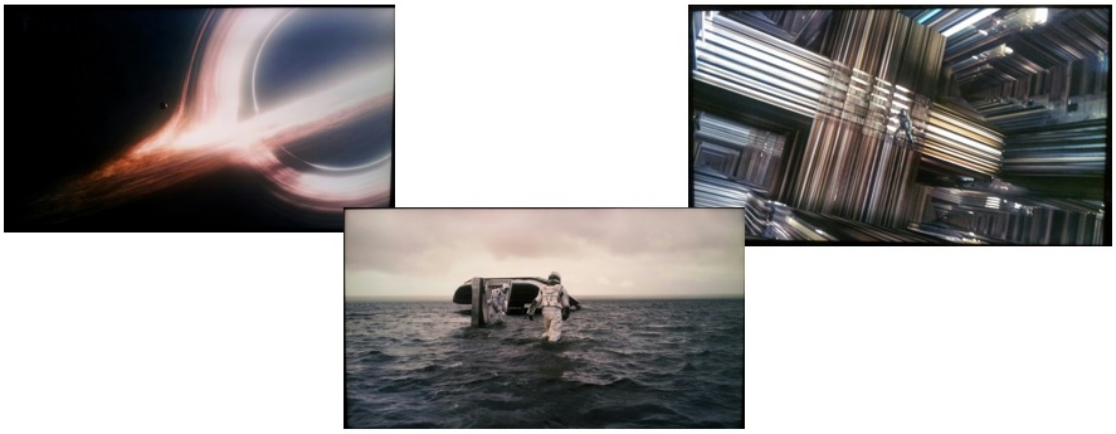


Figura 2: Fotogramas de cenas representativas da Segunda Etapa
(Fonte: montagem dos autores com cenas do DVD de *Interstellar*)

Na segunda etapa, o herói deve passar por obstáculos, provações e desafios. A primeira dessas proezas é a aproximação do buraco negro chamado Gargântua pois a viagem depende da travessia do buraco de minhoca como catapulta para ganhar um impulso que permitisse atingir a meta da viagem. As provações seguintes definem os aliados e os inimigos da missão, havendo que superar as etapas do planeta inundado, o planeta gelado e a traição do Dr. Mann. Na provação final, a mais difícil e traumática, ele deve mergulhar no buraco

negro de Gargântua, e por isso acaba caindo numa matriz desconhecida de cinco dimensões.

5. Terceira etapa: retorno e senhor de dois mundos

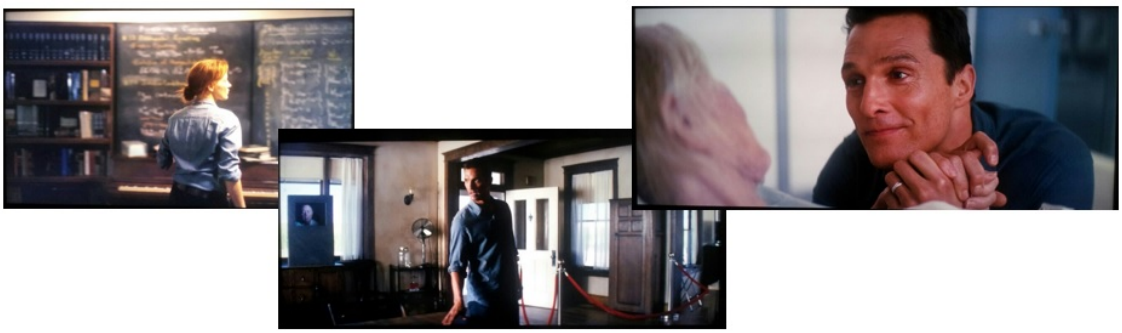


Figura 3: Fotogramas de cenas representativas da Terceira Etapa
(Fonte: montagem dos autores com cenas do DVD de *Interstellar*)

Tendo saído vencedor dos seus desafios, o astronauta é recompensado. Após vencer o medo e a morte, ele é resgatado e acorda num hospital. Em seguida, no caminho de volta, conhece o novo mundo que foi criado pela sua própria filha. Devido a um fenômeno da física relativística que altera a passagem do tempo dependendo da situação do observador quando submetido a velocidades próximas à da luz, o tempo não passou para ele na mesma proporção que para sua filha, a qual ele vai rever no hospital em seu leito de morte. No próximo passo, o herói deve ressurgir, e como foi poupado pela passagem do tempo, pode partir em nova missão para encontrar a mentora. No passo derradeiro do regresso, o astronauta é enviado em uma nova missão para colonizar outro planeta e ampliar as chances de sobrevivência da humanidade.

6. Sobre o uso da música em *Interstellar*

É preciso enfatizar que este artigo não tem seu foco principal na análise do enredo cinematográfico em si, mas no papel fundamental da trilha sonora para a construção da narrativa. Nesse sentido, o modelo narrativo da Jornada do Herói ou do modelo da estrutura teatral em três atos devem ser reconhecidos como lugares-comuns que não mereceriam uma atenção especial, não fosse pelo seu entrosamento peculiar com a narrativa musical.

Existem dois paradigmas principais para se compor a música de uma trilha sonora. O mais comum é compor, ou importar do repertório pré-existente, trechos avulsos de música, talvez criadas para outros fins, mas que se ajustem adequadamente às imagens, seja por suas características simbólicas ou da natureza de seus materiais sonoros. Como exemplo, e para permanecermos no mesmo gênero de épicos de ficção científica, podemos lembrar da trilha de *2001 uma Odisseia no Espaço* de Kubrick que justapõe às imagens trechos de música clássica de diversos estilos, desde a abertura orquestral de *Assim Falou Zaratustra* de Richard Strauss e a valsa *Danúbio Azul* de Johann Strauss, a peças de música experimental da época da filmagem, como *Atmosphères* e *Lux Aeterna* de György Ligeti, além do sugestivo adágio da suíte de balé *Gayane* de Khachaturian, todas elas gerando associações sinestésicas altamente eficientes, a despeito da disparidade de estilos musicais e de técnicas de escrita que essas peças usam.

O segundo paradigma é o da composição unificada por materiais temáticos recorrentes. Esse modelo tem origem na ópera alemã de Wagner que empregava a paradigma do *leitmotiv* para representar personagens e conceitos, em contraste com a ópera de números isolados da tradição italiana. Um exemplo significativo deste paradigma é o filme *E o vento levou* (1939), com música de Max Steiner, cuja trilha musical se mantém de forma contínua durante praticamente toda a película, resultando em uma escuta semelhante à do espectador de uma ópera wagneriana.

Hans Zimmer usa o segundo paradigma na trilha musical de *Interstellar*, escrevendo uma composição unificada por variações de poucos motivos. Esses motivos geram temas que são equivalentes a *leitmotivs. O*u seja, a concepção da trilha musical pode ser associada à da música programática wagneriana.

A trilha musical de *Interstellar* é extradiegética, buscando, na maioria dos momentos, representar as emoções internas dos personagens, especialmente de Cooper, o personagem central. Portanto, de modo geral, a música se relaciona com os demais elementos da narrativa a partir da diferenciação, exemplificando um tipo de relação que Nicholas Cook (1998) chamou de complementação, quando a trilha musical e a narrativa apresentam conteúdos complementares ao invés da música apenas replicar o que já está implícito na imagem, o que estabeleceria, neste caso, uma relação de concordância. Por outro lado, a trilha de ruídos é predominantemente diegética, com poucos efeitos sonoros ou sons extradiegéticos. Há, porém, uma ponte intencionalmente colocada como

intermediária entre música e ruídos: o som de vento, que sopra a poeira na terra, o ar nos tubos do órgão (não por acaso acentuado artificialmente), os instrumentos de sopro, a propulsão de foguetes, a respiração dos astronautas, a respiração difícil dos filhos na fazenda, etc.

Note-se ainda que o estilo minimalista da trilha musical, que em certos aspectos seria anti-épico, e nisso difere de outras trilhas de Zimmer, que costuma optar pelo épico bombástico, percussivo, com muitos metais. Apesar dos momentos de intensa dramaticidade musical que reforçam a narrativa épica, no geral predomina na música um tom intimista que reforça sua centralidade em Cooper. E nesse aspecto, a linguagem minimalista é antitética ao projeto dramático de uma estrutura operística de três atos, precisamente pela sua dificuldade intrínseca de construir significados dramáticos.

7. Sobre o processamento digital de timbres e instrumentos acústicos

Uma característica peculiar da trilha de *Interstellar* é a ausência, talvez inesperada, de sons eletrônicos sintéticos, um lugar comum em filmes de ficção científica, e um artifício clássico para se gerar a associação com seres ou contextos alienígenas. A origem da tópica do som sintetizado, como significante da ficção científica, remonta aos anos 1950, especialmente ao filme *Planeta Proibido* de 1956, e é, portanto, uma conotação sedimentada na nossa cultura ao longo de décadas (Oliveira 2012). Contudo, a sonoridade onipresente na trilha do filme, não é a do sintetizador, mas a do órgão de tubos.

Note-se, por outro lado, que "o sintetizador do século XX foi criado a partir do arquétipo do órgão" (Chion 1997, p. 30). Na verdade, há uso de técnicas de música eletrônica no filme de Nolan, mas elas são sutilmente veladas. Para todos os efeitos, a impressão que fica no ouvinte é que a música do filme foi gerada só com sons do órgão de tubos e de instrumentos orquestrais. Todavia, há recursos eletrônicos que são usados na manipulação dos sons instrumentais e vocais, seja pela técnica de amostragem, seja pelos tratamentos de pós-produção, causando, apesar do seu uso restrito, uma considerável ressignificação desses timbres.

O som do órgão de tubos foi escolhido pelo compositor pelas associações significantes, decorrentes tanto da Primeiridade Peirceana devido à imponência

de suas qualidades sonoras, quanto pelas conotações simbólicas que o timbre produz no ouvinte. Quase onipresente, o som do órgão é gerado por amostras gravadas, mas passa por processamentos de reverberação e filtragem para conotar características supernaturais. Por associação de contiguidade espacial, o som de órgão carrega o significado simbólico de religiosidade e misticismo. Todavia não é exatamente esse o significado que ele empresta ao filme, mas um deslocamento do sentido de "música de igreja" para o de conotar "religiosidade e sacralidade" numa chave genérica, que traz o sentido de "capacidade humana de transcendência", este sim, o assunto central no enredo. Pode-se ler inclusive uma interessante metáfora entre o organista sentado à frente do enorme painel de registros e teclados de um órgão, e o astronauta sentado em frente ao complexo painel de comando da astronave.

Do ponto de vista factual, Zimmer nos informa que a trilha musical, como é usual em suas produções, foi inicialmente gerada inteiramente por computadores e sintetizadores, usando *samplers* das notas de um grande órgão de tubos de quatro manuais Harrison & Harrison, de 1926, instalado em Londres na *Temple Church* do século XII, tocado pelo organista Roger Sayer, além de amostras padronizadas de instrumentos da orquestra. Porém, não satisfeito com essa versão de estúdio, Zimmer produziu uma versão gravada ao vivo da mesma partitura, com uma orquestra composta por 34 cordas, 24 instrumentos de sopro, 4 pianos e um coral de 60 vozes. Aliás, o encarte do CD com a música do filme nos ajuda a entender alguns sons que não tem uma fonte aparente. São sons que lembram o viés experimental da música dos anos 1960, e foram produzidos pelos cantores do coral gerando ruídos amplificados de respiração, para serem usados na trilha como sons ambientais.

Contudo, é certo que a versão original gerada em estúdio não foi desprezada, mas mixada com a versão gravada ao vivo, não só porque percebemos certos timbres que soam misturados, mas principalmente por certos efeitos, como os *crescendos* do órgão, que só são possíveis de produzir em estúdio. Além disso, percebe-se a existência frequente de processamentos de reverberação e filtragem que conotam o sentido do supernatural. Como resultado final, o espectador tende a ouvir as sonoridades da trilha como uma mistura de sons gravados ao vivo com sons processados em estúdio e não há nada nesse hibridismo que gere desconforto, estranhamento ou falta de verossimilhança no ouvinte contemporâneo.

Não é somente através do som do órgão que o impacto das qualidades sonoras se comunica em Primeiridade Peirceana. Diversas outros sons primários carregam uma parte fundamental das significações do filme através da comunicação direta promovida pelos próprios timbres que também geram similaridades e simbolismos, ou seja *Secundidades e Terceiridades Peirceanas.*

Figura 4: Fotogramas representativos de cenas com áudio de alta intensidade (Fonte: montagem dos autores com cenas do DVD de *Interstellar*)

De fato, em toda a trilha predomina a percepção das sonoridades e dos timbres. Na trilha de *foley*, o ruído ensurdecedor (com frequências sub-áudio) do lançamento do foguete, as tempestades de areia, o som de relógios e de outros objetos, dão ênfase à intensidade e à grandiosidade da massa sonora que ultrapassa as fronteiras da audição em direção à quase tatilidade para promover uma conotação especial de imersão (vide Fig. 4).

Há cinco temas musicais principais que são recorrentes no filme. Mostraremos como eles foram gerados por derivações de poucos materiais básicos. Além desses cinco temas, há outros associados a elementos específicos da narrativa, como o planeta-água de Miller, o planeta-gelo do Dr. Mann, o buraco de minhoca e Gargântua.

8. Temas principais

8.1. Tema Principal baseado no Motivo X (subida /descida)

A música do filme usa como motivo principal um material bastante simples que é um fragmento da escala diatônica com notas ascendentes e descendentes. Interpretamos essa configuração motívica de subida e descida como uma metáfora musical da estrutura narrativa do enredo, que faz um percurso de ida e volta da Terra ao Espaço, como ilustrado na Fig. 5.

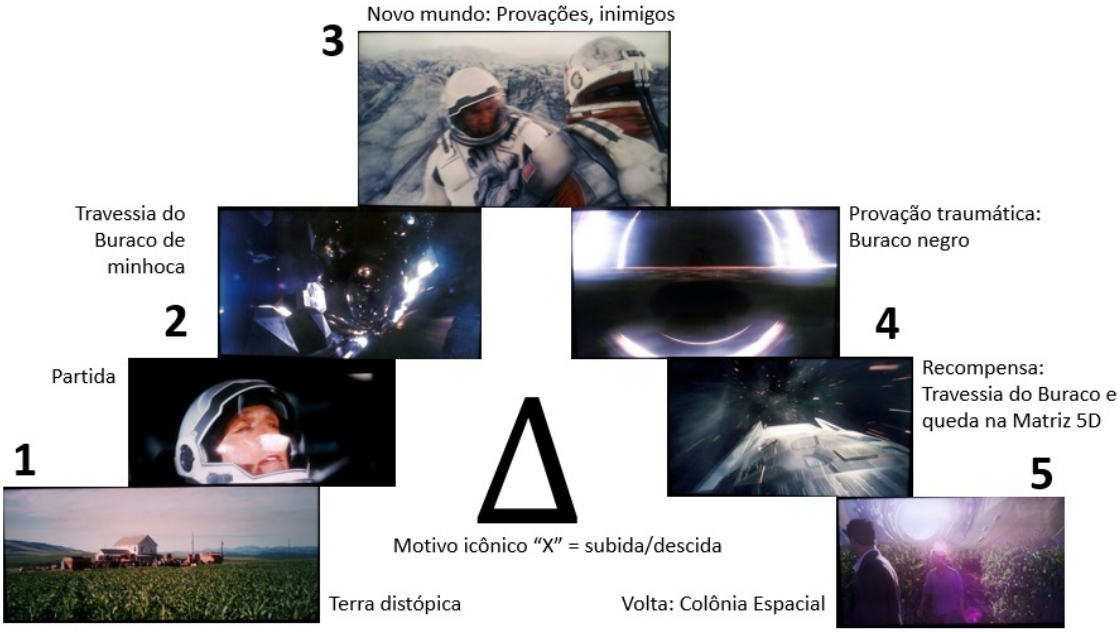
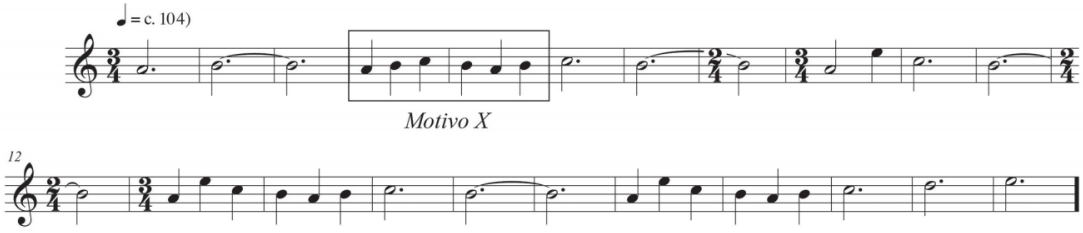
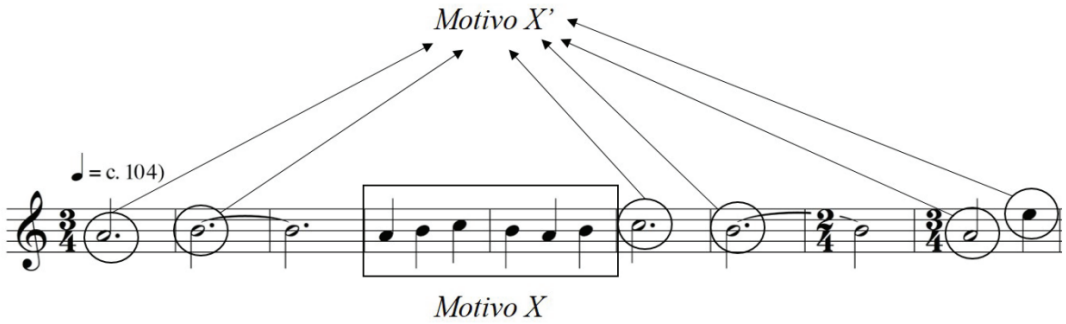


Figura 5: Relação do motivo principal da trilha com a estrutura narrativa (Fonte: montagem dos autores com cenas do DVD de *Interstellar*)

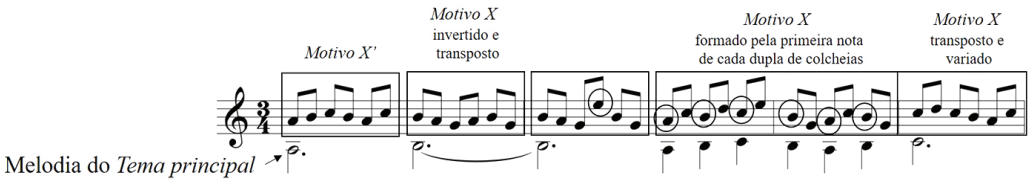
O tema germinal de *Interstellar*, composto e tocado por Zimmer ao piano para Nolan, que o usou como referência icônica ao longo do processo criativo do filme, pode ser dividido em duas ideias distintas. A primeira ideia dá origem ao que chamaremos de Tema Principal propriamente dito. A segunda ideia estará geralmente associada à relação de Cooper com seus filhos, especialmente Murph, e denominaremos Tema de Cooper e Murph. Todo o tema é baseado nas cinco primeiras notas da escala diatônica de Lá menor, em tempo ternário, e contém um motivo principal, que denominamos *Motivo X* (vide Ex. 1), que atua como material gerador de toda a música do filme, pois perpassa a maioria dos temas, facilitando a comutação e transição entre eles.

Exemplo 1: Tema Principal de *Interstellar* conforme apresentado no início da faixa *Day One* do álbum com a música do filme (Fonte: Oliveira 2017, p. 345)

No Ex. 2, mostramos como sua expansão produz um material maior, derivado de uma variante do motivo X.



Exemplo 2: Material do Tema Principal baseado na expansão do motivo X (Fonte: Oliveira 2017, p. 345)

Em alguns momentos, um material formado por gestos rápidos executados pelo órgão se sobrepõe à melodia principal. Esse material está todo baseado em variações diversas do Motivo X (vide Ex. 3).



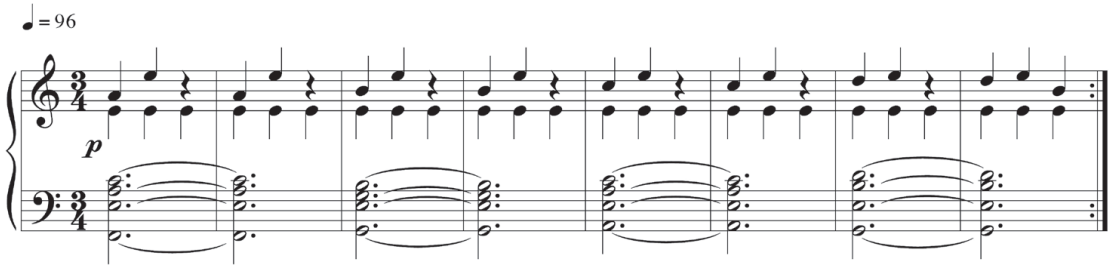
Exemplo 3: Variações do Motivo X que acompanham o Tema Principal de *Interstellar* (Fonte: Oliveira 2017, p. 347)

O Tema Principal aparece em onze momentos diferentes ao longo do filme (vide Tab. 1).

Início	Cena
0:08:07	Murph controla o *drone*
0:21:47	Cooper e Murph se dirigem à base da Nasa
0:28:06	Dr. Brand revela a Cooper que o planeta está morrendo
0:33:55	Dr. Brand mostra a Cooper o projeto de estação espacial da Nasa e explica os planos A e B
1:22:43	Medo do tempo
1:29:05	Jantar na fazenda de Tom
1:31:21	Dr. Brand no hospital
1:34:28	Pousando no planeta-gelo de Mann
1:47:45	Temos que continuar trabalhando
1:56:01	Dr. Mann abandona Cooper para a morte
2:07:22	Preparando para acoplar

Tabela 1: Cenas em que o tema principal de Interstellar pode ser ouvido

8.2. Tema de Cooper e Murph (segunda parte do Tema Principal)

O Tema de Cooper e Murph (vide Ex. 4) é o mais emotivo do filme e está associado, na narrativa, à forte ligação afetiva entre pai e filha. O tema é construído a partir de um único motivo principal de duas semínimas. Os intervalos melódicos são submetidos a processos de aumentação e diminuição para se ajustar à harmonia. Os acordes F7M, G6, Am, G6 formam um ciclo que é reiterado a cada oito compassos. O contorno da melodia, delineada ao longo de um ciclo, corresponde às mesmas notas do Tema Principal, a saber: Lá, Si, Dó e Ré. O baixo desenha o Motivo X transposto diatonicamente uma terça abaixo (Fá-Sol-Lá-Sol-[Fá]). A composição com base em ciclos, a repetição motívica constante, o acréscimo de materiais com base em processos aditivos e a condução parcimoniosa de vozes são características da técnica minimalista que perpassa todos os temas.

Exemplo 4: Tema de Cooper e Murph (Fonte: Oliveira 2017, p. 348)

A nota Mi é sustentada nas cordas e também soa intermitentemente na região média do órgão ou do piano, em valores de semínima, como uma ideia obstinada. O intervalo de sétima maior entre o Mi e a nota do baixo do primeiro acorde, Fá maior, cria um sentimento de vastidão e distância, simbolizando a distância que separa pai e filha, em contraste com a emotividade da melodia. A progressão harmônica do tema tem frágil base tonal em Lá menor. Ao mesmo tempo, esse distanciamento é atenuado pelo caráter emotivo que atravessa todo o tema que evoca a tópica romântica do chamado da sereia (Dickensheets 2003).

Se nos concentrarmos apenas no aspecto rítmico do motivo principal (vide Ex. 5), duas coisas emergem como mais relevantes. A primeira delas é a semelhança do padrão rítmico (curto-longo) com os sinais utilizados no código Morse (ponto-traço), que é o código utilizado por Cooper para se comunicar com Murph através da quinta dimensão. Outra analogia é com as batidas do coração. Esta última associação não parecerá arbitrária se considerarmos o significado emotivo do tema ao representar a ligação afetiva entre pai e filha. Logo, ela obedece a convenção cultural que define o coração como sendo o signo do amor. Ambas as associações partem, portanto, do nível icônico do material musical e dos elementos externos, e se consolidam no nível simbólico da comunicação e do afeto.

Exemplo 5: Figuração rítmica do Tema de Cooper e Murph (Fonte: Oliveira 2017, p. 349)

O Tema de Cooper e Murph pode ser ouvido em oito momentos ao longo da narrativa (vide Tab. 2)

Início	Cena
0:05:48	A caminho da escola
0:06:30	Perseguição ao *drone* indiano
1:18:20	Mensagens de casa
2:09:54	Último estágio da acoplagem
2:24:35	Fica
2:29:46	Código Morse
2:32:33	Eureca!
2:40:02	Cooper reencontra Murph no hospital

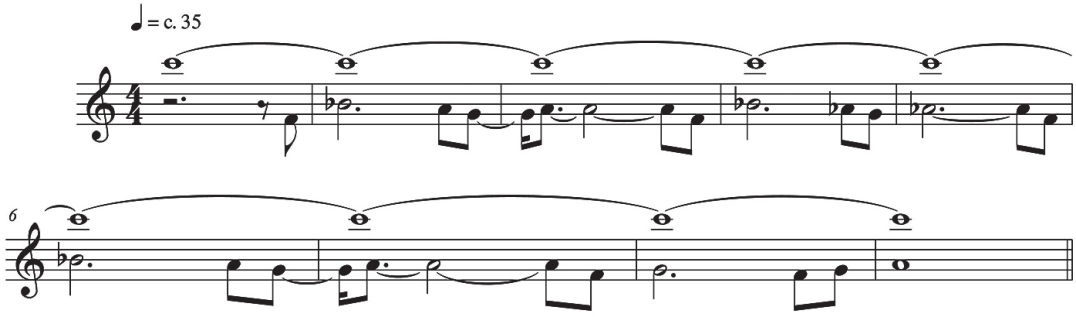
Tabela 2: Cenas em que o Tema de Cooper e Murph pode ser ouvido

Finalmente, observemos que a composição deste tema é baseada em ciclos com repetição motívica constante, representando mais uma versão da metáfora da Jornada do Herói, ou seja, de uma trajetória que sempre recomeça.

8.3. Tema do Fantasma

O Tema do Fantasma está dividido em duas partes, sendo que a segunda é baseada no contorno melódico da primeira. Geralmente as duas partes são apresentadas consecutivamente, contudo, em algumas cenas, a segunda parte do tema antecede a primeira, ou então, uma e outra são apresentadas isoladamente. Esse tema é o primeiro a aparecer no filme, logo nos créditos iniciais, e estará sempre associado ao fantasma que se comunica com Murphy.

São características do Tema do Fantasma o pedal de dominante na nota Dó nas regiões grave e aguda durante toda a duração do tema; a ênfase no intervalo de 7ª menor, formado pelas notas Dó no baixo e Si♭ na melodia e a alternância entre menor e maior marcada pelo uso de Lá natural ou Lá bemol como terça do acorde, uma sutil referência a *Assim Falou Zaratustra* de Straus, que marcou a trilha do *2001* de Kubrick. A melodia do Tema do Fantasma também é derivada do Motivo X do Tema Principal, entretanto, o motivo é utilizado em forma transposta e invertida.

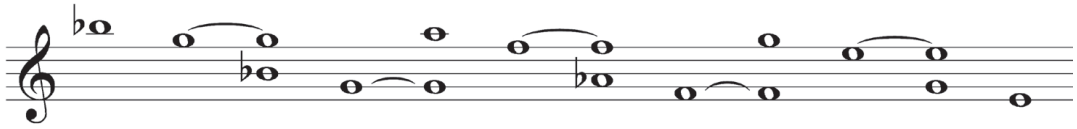
1ª parte:

Exemplo 6: Primeira parte do Tema do Fantasma (Fonte: Oliveira 2017, p. 350)

A primeira parte do Tema do Fantasma aparece em cinco cenas (vide Tab. 3).

Início	Cena
0:00:00	Introdução
0:37:03	Fica
0:39:33	Cooper dá o relógio a Murph
2:15:30	Ligar os motores
2:36:30	Murph ainda está viva

Tabela 3: Cenas em que a 1ª parte o Tema do Fantasma pode ser ouvida no filme

2ª parte:

A 2ª parte do Tema do Fantasma está baseada no contorno melódico da primeira parte. De modo geral, ela é mais lenta e sombria, com predominância da tópica de *Ombra* (McClelland 2014).

Exemplo 7: Redução da segunda parte do Tema do Fantasma
(Fonte: Oliveira 2017, p. 350)

A Segunda parte do Tema do fantasma aparece em quatro cenas (vide Tab. 4).

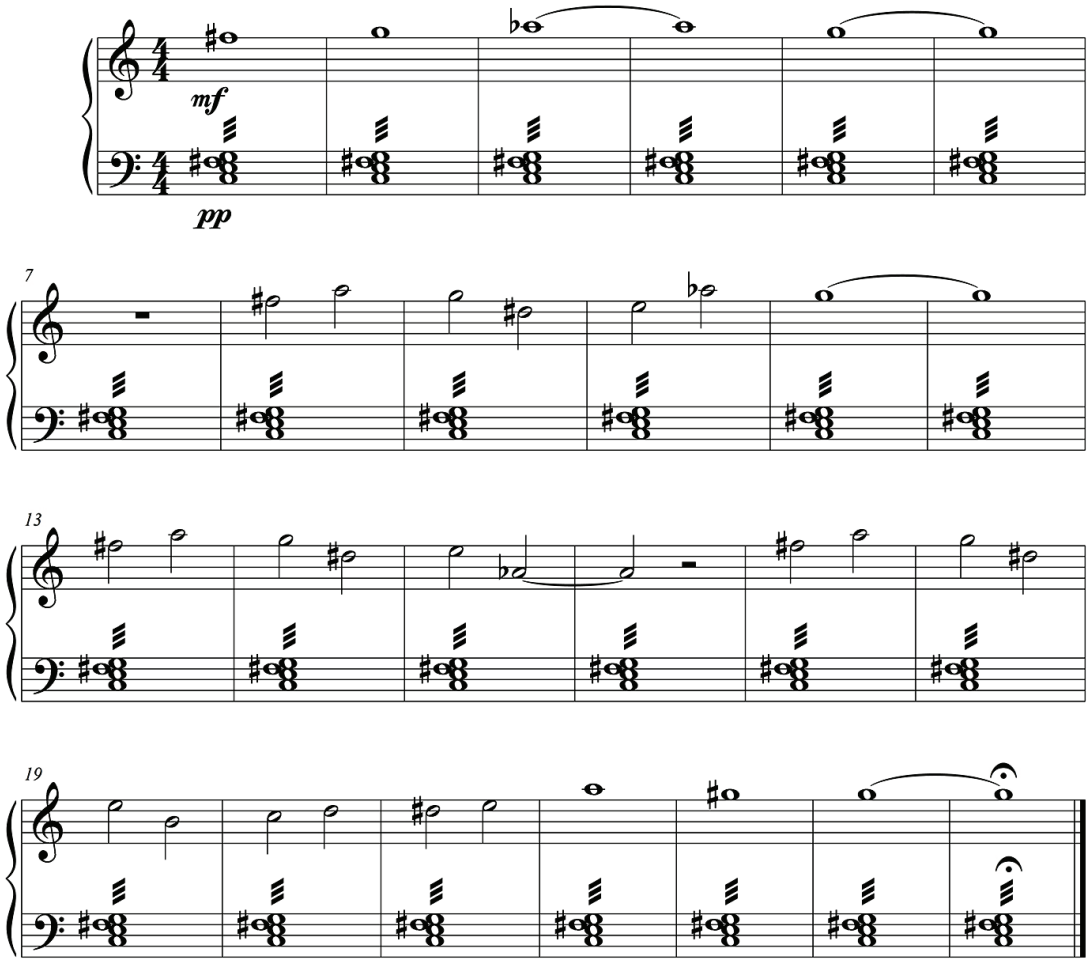
Início	Cena
0:01:48	Pesadelo de Cooper
0:37:51	Fica
2:12:50	Na órbita crítica do buraco negro Gargântua
2:37:45	Réplica da fazenda de Cooper

Tabela 4: Cenas em que a segunda parte o Tema do Fantasma pode ser ouvida

8.4. Tema da Gravidade

O Tema da Gravidade é caracterizado pela sonoridade de quarta aumentada na textura de fundo, que remete ao modo lídio. Na música de cinema,

o modalismo conota sentidos que podem estar relacionados ao étnico, ao mágico, ao fantástico e, de modo geral, ao vislumbre do diferente. Neste filme, o tema sugere a atuação da gravidade, manipulada através da quinta dimensão, em eventos misteriosos na Terra. Sobre a textura em Dó Maior com quarta aumentada acrescentada se sobrepõe uma melodia lenta, com tópica de *Ombra*, e os cromatismos remetem ao estilo wagneriano, em mais uma referência à música de Strauss usada em *2001* de Kubrick. A mistura de cordas, sons sintéticos e ruídos de vento faz deste trecho um dos mais representativos da sonoridade do filme.



Exemplo 8: Redução do Tema da Gravidade (Fonte: Oliveira 2017, p. 352)

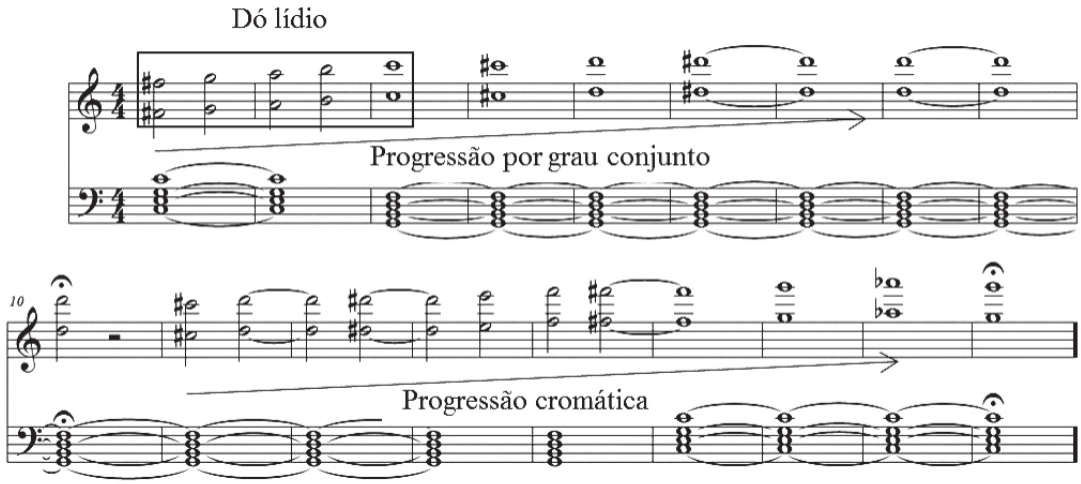
O Tema da Gravidade é apresentado cinco vezes (vide Tab. 5).

Início	Cena
0:13:40	Ceifadeiras se comportando de modo estranho
0:19:38	Tempestade de areia
0:46:23	Astronautas entram na Endurance
1:01:43	Entrada na nova galáxia
1:46:35	Rom fala sobre o buraco negro

Tabela 5: Cenas em que o Tema da Gravidade pode ser ouvido

8.5. Tema do Espaço

A exemplo de *2001* de Kubrick, a música que acompanha o balé da nave e dos astros no espaço é extradiegética. Porém, não é uma valsa como a de Strauss, mas uma melodia cromática sobre acorde pedal.

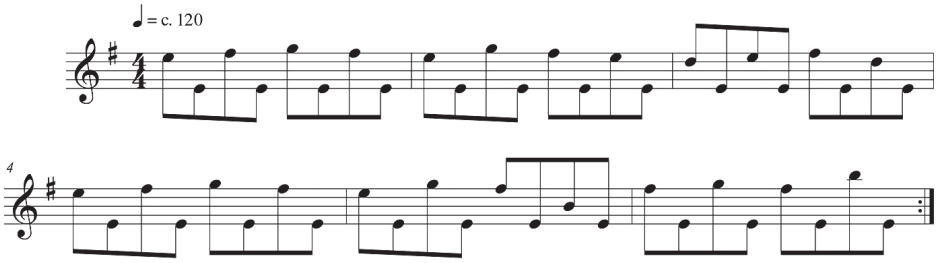
O Tema do Espaço, derivado do Tema da Gravidade, é formado por uma textura de cordas em Dó Maior e um gesto em *ostinato* rápido sobre as notas de um acorde arpejado, ao qual se sobrepõe uma melodia nos violinos. A melodia é lenta e se move predominantemente por graus conjuntos. A força expressiva, o cromatismo da melodia nos violinos, as *apojaturas* e os *ritardos* nos quartos graus nas mudanças de acordes remetem vagamente ao *Prelúdio* de *Tristão e Isolda*.

Exemplo 9: Redução do Tema do Espaço (Fonte: Oliveira 2017, p. 353)

O Tema do Espaço é apresentado apenas três vezes (vide Tab. 6).

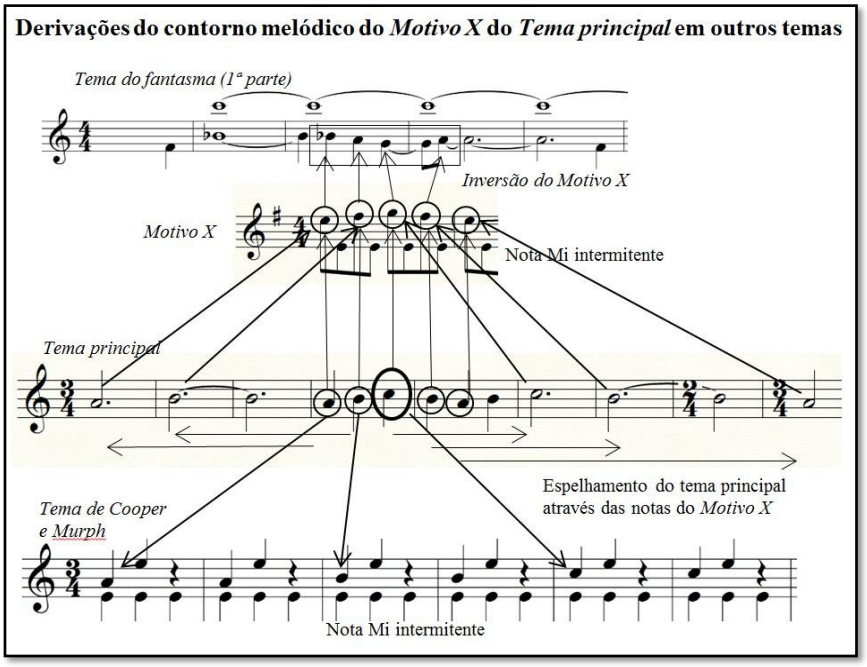
Início	Cena
0:47:01	Astronautas entram na Endurance
1:47:45	Cooper caminha com Mann pelo planeta-gelo
2:16:43	Desacoplar

Tabela 6: Cenas em que o Tema do Espaço pode ser ouvido

Além dos cinco temas supracitados, há um material temático derivado do Motivo X, que é recorrente em todo o filme. Este material é utilizado como acompanhamento de outros temas, entretanto, surge com função temática na cena do planeta-gelo (vide Ex. 10). Elaboramos ainda um gráfico mostrando as relações motívicas entre os diversos temas (Ex. 11).



Exemplo 10: Material temático derivado do Motivo X na cena do planeta-gelo (Fonte: Oliveira 2017, p. 354)



Exemplo 11: Relações entre os temas de I*nterstellar* (Fonte: Oliveira 2017, p. 354)

9. Tempos e Relógios

O enredo de *Interstellar* se apoia no argumento científico da diferença de velocidade na passagem do tempo para observadores que estão em movimento relativamente um ao outro, como é postulado pela Teoria da Relatividade de Einstein. A relatividade do tempo afeta os outros personagens, mas não Cooper, o herói. Portanto a música é um elemento da narrativa que adota sempre o ponto de vista de Cooper.

Figura 6: Cena representativa da narrativa de Tempos e Relógios
(Fonte: fotograma do DVD de *Interstellar*)

Por outro lado, o pulso da música é inexorável, imutável, não reflete a tensão dramática, não muda com a variação do tempo físico para os personagens devido à relatividade. Hans Zimmer já havia recorrido ao tique-taque de um relógio para criar tensão no filme *Além da Linha Vermelha* (1998), em especial na faixa *Journey to The Line* do álbum, cujo caráter emocional se reflete em algumas faixas do álbum de *Interstellar*. Mas, neste filme, o pulso do relógio tem menos a função de criar expectativa do que registrar a linha de tempo psicológica do personagem.

O som do filme expressa, a todo o momento, significados de medo do tempo e medo da morte, mas sempre resolve a tensão dramática através de uma aura de afetividade. Essa aura congrega relações entre o universo humano e o mundo da ciência e da tecnologia que, na matriz ideológica norte-americana, irrompe como salvação para a espécie humana, o que justifica o uso de uma sonoridade sempre mediada pela tecnologia, como a usada nesta trilha sonora.

Decorrem desses princípios a recorrência de finais abertos nas seções musicais, interrupções súbitas e em crescendo, o uso de pulsos intermitentes por meio de um musema (Tagg 2004) que remete ao som do tique-taque de um relógio, notas repetidas e gestos em *ostinato*.

10. Minimalismo

Interstellar explora o estilo minimalista associando-o ao sentido de suspensão temporal e transcendência mística, aludindo ao "tropos mântrico" descrito por Leydon (2002). Com o minimalismo, Zimmer tenta se desviar dos estereótipos musicais recorrentes na ficção científica. Conforme observa Chion (1995), o minimalismo, mediante ostinatos rítmicos e linhas melódicas repetitivas e com andamento lento, cria a sensação de "fora do tempo".

Além disso, a trilha musical se apropria de uma carga prévia de significações trazidas pelo estilo minimalista e ainda recorre a tópicas compartilhadas a priori pelo público (drone, representação cinética, tempesta, ombra, pastoral, lamento, lullaby, canto de sereia, etc) (Hatten 2004).

Segundo Eaton (2008), o minimalismo é utilizado no cinema como signo de alteridade, mente matemática e distopia. A alteridade está representada nos personagens referidos como "eles". A mente matemática está representada nas equações e na teoria da relatividade einsteiniana. A distopia é representada pela degradação do planeta Terra, consumido aos poucos pela praga e devastado pelo rompimento de seu ciclo natural (McGinney 2009).

Embora predominantemente minimalista, a música de *Interstellar* também utiliza uma mescla com o estilo neorromântico de Strauss, as técnicas pós-minimalistas a partir de Glass (Johnson 1994 e Schwarz 1996) e elementos da música experimental e eletroacústica (Deleon 2010).

11. Intertextualidade

Como ponto de partida desta questão, é preciso lembrar que a *Odisseia*, o poema épico de Homero, é geralmente considerado o intertexto clássico de todas as narrativas épicas, e por decorrência também do roteiro de *Interstellar*. Todavia, além do esquema geral da Jornada do Herói que apontamos acima, há outras semelhanças com certas partes da epopeia. Por exemplo, o canto das Hárpias no poema de Homero é apropriado na trilha do filme como a tópica de canto das sereias; o chamado dos exploradores se reflete no inimigo oculto Dr. Mann; a ameaça do Cíclope se torna o buraco negro; o episódio de Éolo, senhor dos ventos e tempestades é transformado na travessia do buraco de minhoca; a relação entre Telêmaco e Penélope em Homero serve de modelo para a relação entre pai e filha de Tom Cooper e Murphy Cooper; e no desfecho da Odisseia

todos os marinheiros de Ulisses morrem, assim como em Interestelar morre toda a equipe de astronautas, exceto Amelia Brand que equivale a Calipso. Ou seja, há diversas evidências de que o roteiro do filme se apropriou de muitas ideias do antigo poema grego.

Reconhecemos ainda uma referência ao monolito misterioso de *2001* de Kubrick por meio do formato dos robôs superinteligentes, Tars e Case – embora, como máquinas, eles estejam mais próximos de Robby, de Planeta Proibido, que de Hal9000.

Quanto à trilha sonora, há várias citações intertextuais, algumas delas já apontadas acima, entre elas a óbvia influência da música de Philip Glass para o filme *Koyaanisqatsi*. Porém, entendemos que a principal intertextualidade se dá com a trilha sonora do filme *2001: uma Odisseia no Espaço*. Naquele filme, as cenas no espaço sem som diegético marcaram o gênero, e nele até se tornaram um lugar-comum. Como apontamos acima, há também diversas referências ao estilo neorromântico de Strauss em *Assim falou Zarathustra*, cuja partitura também utiliza o órgão[3], assim como a preponderância das cordas em *Danúbio Azul*, que se repete na sonoridade de cordas na música extradiegética das imagens do espaço de *Interstellar*. A trilha do filme de Kubrick também utiliza algumas experimentações vocais de Ligeti, que, em *Interstellar*, parecem ter influenciado Zimmer no uso do coro de forma experimental, gravando apenas os ruídos de respiração dos coristas. Mas a trilha sonora de Zimmer não é prolífica em efeitos sonoros ou outras sonoridades experimentais, com exceção da cena em que Cooper adentra o buraco de minhoca.

Referências

1. Aristóteles. 2008. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3ª edição. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.
2. Campbell, Joseph. 2009. *O Herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento.
3. Chion, Michel. 1997. *Músicas, media e tecnologias*. Tradução de Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget.
4. _____. 1995. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard.

[3] O órgão de tubos também já havia sido usado, poucos anos antes de *Interstellar*, por Ennio Morricone em *Missão Marte*.

5. Cook, Nicholas. 1998. Analysing Musical Multimedia. Oxford: Oxford University Press.
6. Deleon, Cara Marisa. 2010. A familiar sound in a new place: the use of the musical score within the science fiction film. In: Bartkowiak, Mathew J. (ed). Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film. Jefferson: McFarland.
7. Dickensheets, Janice. 2003. Nineteenth-Century Topical Analysis: A Lexicon of Romantic Topoi. The Pendragon Review 2, n 1, p. 5 – 19.
8. Douglas, Andrew. 1989. ET: the extra-terrestrial: A Brief Guide to its Musical Themes and Some Suggestions as To Their Origins. In: Ven, Luc van de. Soundtrack Magazine. Vol.8, No. 32, Disponível em: <http://www.runmovies.eu/et-the-extra- terrestrial/>.
9. Eaton, Rebecca Marie Doran. 2008. Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores. Tese de doutorado - University of Texas Austin.
10. Field, Syd. 1979. Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico. (trad. Álvaro Ramos). Rio de Janeiro: Objetiva.
11. Gorbman, Claudia. 1987. Unheard melodies: narrative film music. London: BFI publishing.
12. Hatten, Robert S. 2004. Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press.
13. Johnson, Timothy A. 1994. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? Musical Quarterly volume 78, no. 4. Oxford Journals, p. 742–73.
14. Leydon, Rebecca. 2002. Toward a Typology of Minimalist Tropes. In: Music Theory Online 8, no. 4.
15. Martino, Guilherme. 2008. Trilhas Sonoras: de *Nosferatu* a *O Senhor dos Anéis* - 80 anos de música no cinema. Londrina: Eduel.
16. McClelland, Clive. 2014. Ombra and Tempesta. In: Mirka, Danuta (ed). The Oxford handbook of topic theory. New York: Oxford University Press.
17. McGinnney, William Lawrence. 2009. The sounds of the dystopian future: music for science fiction films of the New Hollywood Era, 1966-1976. Tese de doutorado. Denton, Texas: UNT Digital Library. Disponível em: <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9839/>.

18. Oliveira, Juliano. 2012. O desenvolvimento da poética eletroacústica na trilha sonora de filmes de ficção científica norte-americanos. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo/ECA.
19. Oliveira, Juliano. 2017. A significação na música de cinema. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo/ECA.
20. Schwarz, K. Robert. 1996. Minimalists. London: Phaidon Press Limited.
21. Tagg, Philip. 2004. Science Fiction Film: Genres in American Cinema. Cambridge: Cambridge University Press.

Sites

22. Film Music Notes: Analysis, Style, Technique, and More. Disponível em: <(http://www.filmmusicnotes.com/oscar-nominees-2015-best-original-score-part-5-of-6-hans-zimmers-interstellar/)>.
23. Entrevista de Hans Zimmer concedida ao site Hollywood Reporter. Disponível em: <http://www.hollywoodreporter.com/news/composer-hans-zimmer-talks-interstellar- 745891>.