

O paraíso e seus sons infernais:

acusmatismo, trilha sonora integrada e hiperorquestra em *Zona de Interesse*

Rodrigo Carreiro¹

Resumo

Este artigo analisa o design de som do filme *Zona de Interesse* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023) a partir de três conceitos centrais: acusmatismo, trilha sonora e hiperorquestra. O acusmatismo (Chion, 2008) refere-se à escuta de sons cuja fonte não é visível na cena. Trilha sonora integrada (Kulezic-Wilson, 2019) e hiperorquestra (Casanelles, 2017) desafiam a divisão tradicional entre música, efeitos sonoros e fala, ao tratar todos os elementos sonoros de forma musical e holística. A partir dessas abordagens, o estudo investiga como o filme evoca o horror do Holocausto por meio de uma experiência estética marcada pela violência sonora fora de quadro. Com base na teoria figura-fundo, a análise examina estratégias que modulam tensões éticas e narrativas. A metodologia combina revisão narrativa — com autores como Chion, Brian Kane, James Buhler, Mark Kerins e Jeff Smith — e análise fílmica de sequências-chave. Conceitos como ultracampo (Kerins, 2011) e escuta causal (Schaeffer, 1966) contribuem para elucidar o papel dos sons acusmáticos na construção de um espaço sonoro em permanente tensão com a imagem. A integração entre sons fora de quadro, vozes e efeitos, tratados musicalmente, resulta em uma trilha sonora integrada que amplia a dimensão ética da narrativa.

Palavras-chave

acusmatismo; trilha sonora integrada; hiperorquestra; teoria figura-fundo; Holocausto.

¹Doutor em Comunicação (UFPE), com pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense. Docente do PPGCOM da UFPE. Bolsista de produtividade do CNPq. E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br.

Paradise and its infernal sounds:

acousmatism, integrated soundtrack, and hyperorchestra in *The Zone of Interest*

Rodrigo Carreiro¹

Abstract

This article analyzes the sound design of the film *The Zone of Interest* (Jonathan Glazer, 2023) based on three central concepts: acousmatism, soundtrack, and hyperorchestra. Acousmatism (Chion, 2008) refers to listening to sounds whose source is not visible in the scene. Integrated soundtrack (Kulezic-Wilson, 2019) and hyperorchestra (Casanelles, 2017) challenge the traditional division between music, sound effects, and speech, treating all sound elements in a musical and holistic way. Drawing on these approaches, the study investigates how the film evokes the horror of the Holocaust through an aesthetic experience marked by off-screen sonic violence. Based on figure-ground theory, the analysis explores strategies that modulate ethical and narrative tensions. The methodology combines a narrative literature review — including authors such as Chion, Brian Kane, James Buhler, Mark Kerins, and Jeff Smith — with film analysis of key sequences. Concepts such as ultrafield (Kerins, 2011) and causal listening (Schaeffer, 1966) help clarify the role of acousmatic sounds in constructing a soundscape in constant tension with the image. The integration of off-screen sounds, voices, and effects results in an integrated soundtrack that amplifies the ethical dimension of the narrative.

Keywords

acousmatic sound; integrated soundtrack; hyperorchestra; figure-ground theory; Holocaust.

¹Doutor em Comunicação (UFPE), com pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense. Docente do PPGCOM da UFPE. Bolsista de produtividade do CNPq. E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br.

El paraíso y sus sonidos infernales:

acusmatismo, banda Sonora integrada e hiperorquestra en Zona de Interés

Rodrigo Carreiro¹

Resumen

Este artículo analiza el diseño de sonido de la película *Zona de Interés* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023) a partir de tres conceptos centrales: acusmatismo, banda sonora e hiperorquestra. El acusmatismo (Chion, 2008) se refiere a la escucha de sonidos cuya fuente no es visible en la escena. La banda sonora integrada (Kulezic-Wilson, 2019) y la hiperorquestra (Casanelles, 2017) desafían la división tradicional entre música, efectos de sonido y habla, al tratar todos los elementos sonoros de forma musical y holística. A partir de estos enfoques, el estudio investiga cómo la película evoca el horror del Holocausto por medio de una experiencia estética marcada por la violencia sonora fuera de cuadro. Con base en la teoría figura-fondo, el análisis examina estrategias que modulan tensiones éticas y narrativas. La metodología combina la revisión narrativa —con autores como Chion, Brian Kane, James Buhler, Mark Kerins y Jeff Smith— y el análisis fílmico de secuencias clave. Conceptos como ultracampo (Kerins, 2011) y escucha causal (Schaeffer, 1966) contribuyen a dilucidar el papel de los sonidos acusmáticos en la construcción de un espacio sonoro en permanente tensión con la imagen. La integración entre sonidos fuera de cuadro, voces y efectos, tratados musicalmente, da como resultado una banda sonora integrada que amplía la dimensión ética de la narrativa.

Palabras clave

acusmatismo; banda sonora integrada; hiperorquestra; teoría figura-fondo; Holocausto.

¹Doutor em Comunicação (UFPE), com pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense. Docente do PPGCOM da UFPE. Bolsista de produtividade do CNPq. E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br.

O sol banha o jardim em um dourado vibrante. Flores coloridas desabrocham em profusão, em meio a repolhos enfileirados em canteiros limpos. Um cão preto passeia pelo gramado. O céu azul completa uma paisagem idílica, que se estende por sobre uma mansão imponente. Duas mulheres caminham sem pressa, nesse cenário bucólico. Hedwig Höss, esposa do comandante do campo de concentração de Auschwitz, Rudolf Höss, recebe a mãe na nova casa da família. A matriarca compartilha o orgulho da filha, absorvida pela visão do dia ensolarado. A postura corporal, contudo, é tensa. Olha com frequência para o muro de concreto, que separa o jardim idílico do campo de concentração de Auschwitz. Os sons que vêm do outro terreno parecem não combinar com a cena paradisíaca.

A realidade acústica é impalpável aos olhos, mas avassaladora para os ouvidos. Gritos e gemidos surgem sem aviso, enquanto motores de automóveis cruzam o cenário. Um ronco grave soa ao fundo sem parar – um zumbido que, mais tarde, será revelado como o som produzido pelas fornalhas do crematório do principal campo de extermínio da Alemanha nazista. A paisagem sonora, longe de ser idílica, produz uma trilha auditiva constante do horror insondável que se desenrola para além do muro – um “Paraíso enclausurado nos confins do inferno”, para usar a expressão do crítico David Ehrlich (2023, tradução nossa) [1]. Para a família Höss, essa segunda realidade é visível apenas de soslaio. Enquanto Hedwig sorri, autoproclamando-se “rainha de Auschwitz”, a mãe exibe sinais de perturbação. A sequência termina com *close-ups* de flores amarelas e vermelhas, enquanto gritos de dor são ouvidos ao longe. A dissonância entre o que é visto e ouvido fará a visitante deixar a mansão sem aviso, alguns dias mais tarde.

Essa sequência de quase seis minutos (39:40–45:10) ilustra a potência ética e estética do *sound design* em *Zona de Interesse* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023), premiado com o Oscar de Melhor Som em 2024. O objetivo central deste artigo é analisar como o *sound design* do filme é utilizado a partir dos conceitos de acusmatismo (Chion, 2008), trilha sonora integrada (Kulezic-Wilson, 2019) e hiperorquestra (Casanelles, 2017) para evocar o horror do Holocausto, estruturando tensões narrativas e éticas por meio da teoria perceptiva da figura-fundo, oriunda da Psicologia. Nossa hipótese central sustenta que a arquitetura dramática do filme modula o visível (figura) e o invisível (fundo), com o som desafiando a primazia da imagem para posicionar o espectador como testemunha ética da banalidade do mal (Arendt, 1999).

A metodologia combina revisão narrativa e análise fílmica focada no som, destacando o uso de sistemas multicanais de reprodução sonora para criar um ultracampo (Kerins, 2011) imersivo, que valoriza acusmatismo e sons fora de quadro como elementos expressivos. A *trilha sonora integrada*, proposta por Kulezic-Wilson

(2019), também desempenha papel fundamental nessa arquitetura sonora, pois compreende o som cinematográfico como uma malha expressiva em que música, ruídos e vozes se dissolvem em uma mesma textura narrativa e sensível. Dialogando com essa perspectiva, o conceito de *hiperorquestra* (Casanelles, 2017) reforça a análise ao propor que, no cinema contemporâneo, música e efeitos sonoros perdem as fronteiras ontológicas para formar uma entidade sonora única e contínua. A revisão narrativa estrutura os escritos de autores como Chion (2011), Kane (2014), Altman (1992), Buhler (2018), Flôres (2015), Carreiro (2018, 2019, 2020, 2024) e outros, organizando-os como marco teórico que permite usar os conceitos de acusmatismo, trilha sonora integrada e hiperorquestra como operadores conceituais.

O artigo está estruturado em três seções, além desta introdução e das considerações finais. A primeira apresenta o filme, detalhando o enredo, o processo criativo de Glazer e do *sound designer* Johnnie Burn, e a recepção crítica. A segunda seção opera a mencionada revisão narrativa dos conceitos de acusmatismo e trilha sonora integrada, dialogando com a teoria da figura-fundo, oriunda da Psicologia da Gestalt (Rubin, 1915; Wertheimer, 1923; Köhler, 1947). A terceira seção propõe uma análise fílmica, centrada no som, de três sequências específicas do longa-metragem: a abertura com tela preta e música (0:00s–3:55); a cena que introduz a família, com os membros interagindo entre si no jardim da mansão (08:15–12:30); e a sequência da pesca entre pai e filhos no rio (32:15–33:45). A análise procura examinar como a escuta causal (Schaeffer, 1966; Chion, 2008) e o ultracampo (Kerins, 2011) ajudam a moldar (e modular) o horror invisível, criando um espaço diegético ampliado e implicando o espectador na cumplicidade ética. A conclusão sublinha a expressividade do som como ferramenta narrativa e ética, confrontando o público com o horror histórico e a passividade do espectador diante da violência.

Nazistas na casa do Big Brother

Baseado no romance homônimo de Martin Amis, publicado em 2014, *Zona de Interesse* foca na vida cotidiana de Rudolf Höss (Christian Friedel), comandante do campo de concentração de Auschwitz, e sua esposa Hedwig (Sandra Hüller). O casal vive com cinco filhos numa mansão imponente, ao lado do campo de extermínio. A narrativa evita mostrar diretamente as atrocidades do Holocausto, concentrando-se na rotina doméstica da família Höss: piqueniques, passeios a cavalo, cuidados com o jardim e interações familiares. A presença do horror é constante, manifestada por meio de uma paisagem sonora composta por gritos e gemidos, tiros, motores e o ronco incessante das fornalhas do crematório.

Essa escolha estilística cria uma tensão dramática que sublinha a banalidade do mal, conceito popularizado por Arendt (1999), ao retratar como os perpetradores do Holocausto viviam vidas comuns, enquanto orquestravam atrocidades indizíveis,

que ocorriam a poucos metros de distância, ao usar as atividades cotidianas como estratégia de invisibilização do horror. Glazer conduziu uma pesquisa histórica para desmistificar os perpetradores do Holocausto como monstros (Roxborough, 2024), focando o enredo na impassividade da vida cotidiana da família. O filme foi rodado na Polônia, próximo ao local original de Auschwitz (O'Hagan, 2023). A abordagem de filmagem utilizou dez câmeras simultâneas, escondidas em móveis e paredes, para capturar cenas em tempo real, criando a sensação de um *reality show*.

Para o som, Glazer colaborou com o *sound designer* Johnnie Burn. O diretor britânico enfatizou que pensou *Zona de Interesse* como dois filmes em um: “há aquele que vemos, e há o que ouvimos” (O'Hagan, 2023). Burn foi o homem encarregado de criar o segundo filme – a narrativa sonora que evoca os horrores de Auschwitz sem mostrá-los. Para tanto, o *sound designer* coletou 600 páginas de depoimentos de sobreviventes e documentos do Museu Memorial de Auschwitz. Esses documentos descrevem o campo como um lugar dominado por sons mecânicos, como numa fábrica, e pontuado por gritos (O'Hagan, 2023).

Então Burn passou um ano construindo uma biblioteca sonora, incluindo sons de máquinas industriais, fornalhas, botas militares, tiros de armas da época e vozes humanas. Para capturar gritos e lamentos, Burn levou membros da equipe às ruas dos tumultos de Paris em 2022, gravou sons da multidão durante festas populares em Hamburgo e em boates de Berlim. Durante as filmagens, 20 microfones direcionais escondidos capturaram o som ambiente dos atores em *takes* longos, reforçando a estética de “Nazistas na casa do Big Brother”, como Glazer mencionou em diversas entrevistas (Roxborough, 2024).

A escolha de não mostrar o interior do campo de extermínio foi deliberada. Assim, o som tornou-se o principal veículo para evocar o horror, com a trilha sonora de Mica Levi complementando o *design* sonoro de Burn. Levi criou uma partitura eletrônica, minimalista e dissonante, com *drones* misturados a sussurros. Essa música, contudo, sobreviveu apenas nas sequências de abertura e encerramento, já que Glazer avaliou que a crueza e a sensação de impotência que desejava exigia que sons ambientes dominassem a experiência (Martin, 2024). No miolo do filme, foram mantidos apenas drones de frequências guturais, durante as cenas em preto e branco.

Zona de Interesse recebeu o Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes, em 2023. No ano seguinte, ganhou os Oscar de melhor som e filme estrangeiro. A recepção crítica foi positiva, com o filme alcançando 93% de aprovação no agregador de críticas Rotten Tomatoes (2023). Muitos críticos elogiaram o impacto do *design* sonoro. Zach Lewis, da revista *Slant*, chamou o filme de “um inferno sonoro pontuado por interlúdios rítmicos [...] que sugerem uma festa no inferno de Dante” (Lewis, 2023) [2]. David Hering, do *Los Angeles Review of Books*, observou que o som “sufoca a *mise-en-scène* com o horror do genocídio sistemático que ocorre fora de quadro” (Hering, 2024).

Revisão narrativa: acusmatismo e trilha sonora integrada

A revisão narrativa bibliográfica consiste em uma metodologia de pesquisa que organiza estudos de forma crítica, oferecendo uma visão abrangente de um tema, privilegiando a interpretação e a contextualização de ideias (Grant, Booth, 2009). Esse método parece adequado a um artigo que busca conjugar estudos de som e análise fílmica, nos quais conceitos complexos exigem a integração de perspectivas históricas, teóricas e culturais. Nesta seção, propomos uma revisão que explora os conceitos de acusmatismo, hiperorquestra e trilha sonora integrada, utilizando a teoria da figura e fundo como lente interpretativa.

A teoria figura-fundo, um dos pilares fundamentais da Psicologia da Gestalt [3], postula que a percepção humana organiza de modo automático e involuntário os estímulos sensoriais, operando uma separação instantânea entre uma figura proeminente (foco da atenção e do processamento cognitivo) e um fundo contextual (o ambiente amorfo que a sustenta). Formulada por Rubin (1915), essa teoria vai além de mera distinção óptica. Rubin procurou demonstrar que a *figura* normalmente é vista como objeto ou coisa: possui contornos definidos, maior densidade e localização à frente. Enquanto isso, o *fundo* é percebido mais como substância (indefinido, contínuo, por trás da figura). Essa formulação foi expandida por Köhler (1947) e Wertheimer (1923), que a consideravam essencial para a compreensão de como percebemos totalidades organizadas. Para ambos, a mente não percebe somas de partes, mas estruturas integradas onde a relação entre o elemento focal e seu entorno determina o significado da experiência.

A transposição dessa teoria para o campo da estética revelou-se fértil, conforme explorado por estudiosos como Wölfflin (2015) e Gombrich (2007). Wölfflin, em uma análise comparativa entre escolas artísticas, explica a relação figura-fundo na pintura. Ao contrapor o estilo linear (renascentista) ao pictórico (barroco), o historiador suíço argumenta que a arte clássica busca uma distinção absoluta entre a figura e o fundo, onde as bordas são representadas como limites que isolam o objeto de interesse. A partir do barroco, contudo, ele avalia que essa relação se complexifica: a figura tende a fundir-se com o fundo através de jogos de luz e sombra, desafiando a hierarquia perceptiva e exigindo do espectador um esforço mais ativo para segregar os elementos. Gombrich (2007) aprofunda essa discussão ao destacar a natureza projetiva da percepção. Ele sugere que o espectador não é passivo, mas preenche lacunas perceptivas com base em pistas contextuais e repertório prévio, elaborando sentido naquilo que é apenas sugerido pelo fundo.

A dinâmica entre clareza e sugestão, central nas artes visuais, foi explorada na imagem cinematográfica por Bordwell (2013). Neste artigo, gostaríamos de sugerir que essa dinâmica também encontra nos estudos de som para meios audiovisuais um campo de aplicação adequado. Aplicada ao *sound design* de *Zona de Interesse*, a

teoria figura-fundo serve como lente interpretativa para analisar como a arquitetura dramática do filme é ancorada na criação de tensões e modulações narrativas, especificamente através da subversão das hierarquias sensoriais. Costumeiramente, o cinema clássico estabelece diálogo e ação visível como figuras, relegando efeitos sonoros e ruídos ambientes ao fundo. No entanto, o filme de Jonathan Glazer opera um curto-circuito deliberado nessa lógica.

Ao utilizar a trilha sonora para criar contrastes entre o visível (figura) e o invisível (fundo), o filme gera uma experiência sensorial de dissociação. Visualmente, a vida cotidiana da família Höss ocupa a posição de figura, exigindo o foco atencional do espectador na centralidade no quadro. Contudo, o design sonoro propõe uma inversão da prioridade cognitiva: os sons acusmáticos e fora de quadro (gritos, o zumbido dos crematórios, tiros) recusam-se a permanecer como mero fundo contextual. Eles possuem uma carga semântica tão violenta que saltam aos ouvidos, competindo pela posição de figura na percepção do espectador.

Nesse contexto, a abordagem permite analisar como os sons acusmáticos, teoricamente desenhados para atuar como fundo (sugerindo o espaço diegético estendido do campo de concentração vizinho), acabam por contaminar e ressignificar a imagem. Ocorre aqui o que Wölfflin identificaria como uma tensão barroca: a figura visual (a normalidade da família) não consegue se isolar do fundo sonoro (o genocídio). O som fora de quadro não apenas contextualiza, mas invade a imagem, criando uma espécie de imagem sonora que se sobrepõe, na mente da audiência, ao que é visto. Gombrich e Bordwell observariam que o espectador é forçado a preencher a lacuna visual do muro do campo com o horror construído de forma acusmática.

O acusmatismo no cinema, definido por Chion (2008) como o conjunto de sons cuja origem não se pode ver, complexifica esta relação entre o visual e o aural. Na perspectiva filosófica de Kane (2014), o acusmatismo tem a capacidade de desestabilizar a percepção. Kane argumenta que o som acusmático, ao ocultar sua fonte, cria uma experiência de incerteza ontológica, desafiando a relação entre presença e ausência. Em *Zona de Interesse*, os sons do campo de extermínio posicionam o espectador em um estado de desconforto ético e perceptual. Kane destaca que o acusmatismo, ao dissociar o som da origem visual, força o público a confrontar o invisível, uma estratégia central ao *sound design*, que usa o som para sugerir a violência do Holocausto sem representá-la diretamente. Essa abordagem filosófica estabelece uma base para compreender o impacto do som fora de quadro no filme, que manipula a ausência para amplificar a presença do horror.

Chion (2008) define o acusmatismo como a experiência de ouvir um som cuja fonte não é visível. No cinema, o som acusmático cria uma sensação de mistério e ambiguidade, pois o espectador é instigado a imaginar a origem do som. Em *Zona de Interesse*, o acusmatismo é estratégia narrativa central, incluindo sons como gritos, motores e tiros de modo puramente acusmáticos. Chion (2008) também introduz a

distinção entre som fora de quadro ativo e passivo. Os primeiros são aqueles que “levantam questões – o que é? O que se passa?” (Chion, 2008, p. 70), como os gritos oriundos do campo de extermínio enquanto a família passeia no jardim. Os últimos, como o ronco das fornalhas, reforçam a ambientação sem demandar resolução narrativa: “cria uma ambiência que envolve a imagem e a estabiliza” (Chion, 2008, p. 70).

Essa dicotomia é crucial para o filme, onde o som ativo (gritos, tiros) contrasta com a banalidade visual, enquanto o som passivo (motores de caminhões, gritos de slogans militares) cria uma imersão contínua no contexto do Holocausto. Chion argumenta que o som fora de quadro, especialmente o acusmático, desafia a primazia da imagem, construindo um “supercampo” narrativo que transcende o visível (Chion, 2008, p. 92). Em *Zona de Interesse*, esse supercampo – ou ultracampo, na terminologia atualizada de Mark Kerins (2011), que veremos adiante – consiste principalmente do horror sonoro do campo de extermínio, sugerido apenas pelo som.

O tema do som fora de quadro também tem sido discutido em estudos de som brasileiros. Carreiro (2018) conectou o som fora de quadro à poética da continuidade intensificada (Bordwell, 2006), um conceito que ganha maior profundidade quando articulado com as contribuições de Smith (2013) e Kerins (2011). Carreiro observa que, em filmes como *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011), sons oriundos do extracampo – como sirenes, buzinas e motores de automóveis e helicópteros – modulam o ritmo e amplificam o senso de imersão do espectador, posicionando-o como um participante da cena.

Esse recurso é utilizado de forma similar em *Zona de Interesse*. No primeiro ato, na cena em que Rudolf Höss circula a cavalo (21:09s-22:03s) dentro de uma mata, ouve-se ao longe uma marcha de prisioneiros submetidos a tortura, em que caminham até a exaustão. Gritos e açoites intensificam o contraste com o bucolismo da natureza, preenchendo uma lacuna narrativa, criando contraste dramático e provocando desconforto. Foi pensando nesse tipo de cena que Smith (2013) argumentou como a poética da continuidade intensificada prioriza a integração entre som e imagem para criar uma experiência sensorial reforçada, na qual sons acusmáticos são capazes de acentuar a experiência emocional e reforçar a coerência narrativa.

Kerins (2011) introduziu o conceito de “ultracampo”, propondo uma expansão da ideia de “supercampo” de Chion (2008, p. 119): “o campo desenhado, no cinema multipista, pelos sons [...] que cercam o espaço visual”. Contudo, enquanto Chion pensara o supercampo tendo em mente o sistema de reprodução Dolby Stereo, capaz de movimentar o som apenas no eixo horizontal, a noção de ultracampo reflete o impacto das tecnologias multicanais, em especial o Dolby Atmos, na construção de eixos verticais sonoros e diagonais, resultado em mais camadas de espaço fora de quadro. Kerins argumenta que o ultracampo cria uma imersão espacial que enfatiza ainda mais a importância do som acusmático, permitindo que o espectador perceba

uma diegese mais complexa e dinâmica:

Primeiro, [...] desloca sons continuamente pelo ambiente multicanal. Segundo, abrange uma gama muito mais ampla de elementos sonoros do que seu antecessor. Se Chion limitava o supercampo a sons ambientes e ruídos, o ultracampo inclui não apenas esses sons de fundo, mas todo o universo sonoro do filme, incluindo efeitos sonoros, diálogos e música diegética. (Kerins, 2011, p. 92, tradução nossa) [4]

Em *Zona de Interesse*, o ultracampo é evidente na forma como os sistemas de reprodução digitais são capazes de posicionar sons fora de campo ativos em um espaço tridimensional, envolvendo o espectador em um envelope sonoro que transcende o quadro visual em múltiplas camadas simultâneas. A continuidade intensificada, conforme articulada por Carreiro (2018, 2019, 2020, 2024), Smith (2013) e Kerins (2011), reforça a centralidade do som fora de quadro em *Zona de Interesse*, onde o ultracampo acentua a presença do Holocausto, enfatizando sua onipresença – tanto espacial quanto ética – sem nunca mostrá-lo diretamente.

O tradicional papel da música como elemento sinalizador de afetos, nos meios audiovisuais, tem perdido força nos filmes do século XXI, como perceberam diversos autores (Kassabian, 2003; Sergi, 2006; Burwell, 2013; Opolski, 2013; Smith, 2013; Carreiro, 2019, 2020; Carreiro; Cánepa, 2025). No livro *Sound design is the new score*, Kulezic-Wilson (2019) formula o conceito de trilha sonora integrada, essencial para entender a dissolução das fronteiras tradicionais entre música, efeitos sonoros e voz. Segundo a autora, a divisão da trilha sonora em três componentes distintos – música, efeitos e fala – surgiu não como princípio estético, mas como necessidade industrial. Trata-se de uma herança do modelo de produção adotado em Hollywood nas décadas de 1920 e 1930, quando a introdução do som sincronizado exigiu novas formas de organização técnica e laboral.

Kulezic-Wilson (2019) argumenta que, com o avanço das tecnologias e a flexibilização das práticas de pós-produção, o espaço entre essas três categorias sonoras tornou-se território fértil de experimentação criativa. A pesquisadora aponta para duas estratégias principais de integração sonora. A primeira envolve o deslocamento da música em direção ao sound design, incorporando ruídos do cotidiano e texturas acústicas na composição. A segunda consiste na musicalização de sons do mundo real, tratados de forma rítmica, harmônica ou melódica, por meio de repetição, montagem e acentuação. Ao serem organizados de maneira holística, esses elementos rompem com separações convencionais, formando trilhas sonoras integradas que não apenas potencializam a imersão sensorial, mas envolvem o corpo do espectador de forma tátil e emocional (Kulezic-Wilson, 2019, p. 45).

Essa dissolução de fronteiras encontra eco direto no conceito de hiperorquestra, formulado por Sergi Casanelles (2017). Se Kulezic-Wilson foca na musicalidade inerente aos ruídos, Casanelles volta-se para a textura resultante da mixagem final,

argumentando que o cinema contemporâneo opera através de uma orquestração total dos elementos auditivos. Para o autor, a hiperorquestra é a fusão de música, fala e efeitos em uma massa sonora unificada, onde os elementos não competem, mas colaboram de modo holístico.

Os conceitos-irmãos podem ser constatados em *Zona de Interesse*. A construção minimalista e circular da partitura do compositor Mica Levi, usada como prólogo e epílogo sonoro acusmático, prescinde de ênfases melódicas ou harmônicas. Ela também reflete uma abordagem expandida da música, em que sons ambientes assumem funções narrativas tradicionalmente reservadas à música, algo notado por críticos (Bradshaw, 2023). Além disso, a materialidade dos sons acusmáticos e ambientes sonoros, que estrutura a sinfonia de ruídos cotidianos de forma rítmica e musical, faz a trilha sonora integrada emergir como componente estruturante do ultracampo e das ambiguidades perceptivas que sustentam a narrativa.

A redução do uso de música como sinalizador de afetos também se alinha à continuidade intensificada (Bordwell, 2006). Em *Zona de Interesse*, o uso musical do *sound design* aparece nas fonalhas, tiros, gritos, galopes de cavalo e motores, oriundos do espaço diegético não visível, mas cuja presença, destacada pelos sistemas de reprodução sonora digitais, traduz o ambiente perturbador de modo mais enfático do que melodias ou harmonias tradicionais.

Ao discutir o cinema brasileiro contemporâneo, Flores (2015) aborda o potencial expressivo do som na construção narrativa. Segundo a pesquisadora, a criação dos ambientes sonoros não apenas reforça a atmosfera dos filmes, mas atua de forma decisiva na elaboração dos conceitos de identidade e alteridade. Em muitos casos, o que se ouve introduz nuances que escapam à imagem, instaurando um jogo sensível de contraste e complementaridade entre som e visão. Para Flores (2015), enquanto a identidade tende a se afirmar pela visualidade – rostos, gestos, espaços –, a alteridade se insinua pelo que se escuta, desestabilizando o que parecia familiar, ampliando a experiência do espectador para além do enquadramento da câmera e trazendo uma dimensão ética à experiência espectral.

Análise de três sequências

Para discutir em profundidade como o *sound design* de *Zona de Interesse* utiliza acusmatismo para construir tensões narrativas e éticas, selecionamos três sequências: a abertura do longa-metragem (0:00–3:55s), com tela preta acompanhada da música de Mica Levi; a brincadeira da família no jardim (08:15–12:30); e a pesca de pai e filhos no rio (32:15–33:45). As análises serão ancoradas na metáfora figura-fundo e nos autores recuperados na revisão narrativa, articulada na seção anterior, bem como no processo criativo descrito na segunda seção do artigo.

A sequência de abertura não possui imagens, apenas música. Rajadas de

drones eletrônicos com muita reverberação percorrem uma escala descendente, sem construir tema melódico ou harmônico. Sons similares a sussurros podem ser ouvidos, em segundo plano, como se os ruídos do cotidiano tentassem romper a ausência momentânea de visualidade. Nos últimos 30 segundos, a música é entrelaçada a sons de pássaros e vento, em um movimento de dissolução de fronteiras típico da trilha sonora integrada (Kulezic-Wilson, 2019), e que materializa a hiperorquestra descrita por Casanelles (2017): os pássaros não são meros efeitos naturalistas, mas instrumentos que assumem a melodia quando os sintetizadores cessam, mantendo a continuidade textural.

Essa escolha estética e sonora funciona como uma estratégia eficaz para ativar aquilo que Schaeffer (1966) conceituou como escuta causal: um modo de escuta em que o ouvinte busca identificar as fontes e causas dos sons que ouve, mesmo na ausência de imagem. Ao privar o espectador da visão, o filme desloca a atenção para a dimensão sonora, fazendo com que ele tente deduzir o espaço não visto, as ações invisíveis e as implicações dramáticas. Tal operação de escuta, como explica Chion (2008), é orientada por pistas auditivas, fundamental para a construção da atmosfera de inquietação que marca o filme inteiro.

Como Brian Kane (2014) argumenta, o som acusmático cria uma incerteza ontológica, forçando o espectador a confrontar o invisível. A tela preta simboliza o tema central: a cegueira histórica e ética diante da violência que ocorre ao lado. Além disso, o contraponto audiovisual cria tensão pela dissonância entre som e imagem, e a ausência de imagem amplifica essa tensão, pois o espectador é privado de contexto visual. Assim, os membros da plateia instintivamente dedicam mais atenção ao som fora de quadro. A partitura de Levi, sem tema melódico ou estrutura harmônica estáveis, estabelece o tom inquietante, preparando o terreno para o contraste entre a banalidade visual e o horror sonoro que define o filme.

A sequência de apresentação da família no jardim (08:15-12:30) flagra os Höss em um momento de aparente harmonia. A mãe, Hedwig, passeia entre as flores e cantarola, com o bebê no colo. Rudolf, o pai, em uniforme militar, brinca com os três filhos em um barco de madeira. A imagem de harmonia familiar sugere paz e felicidade. A cena é visualmente idílica: céu limpo, gramado verde imaculado. No entanto, o fundo visual revela elementos perturbadores: um muro de concreto, uma torre de vigilância, arame farpado, veículos militares. O ronco grave que emana das fornalhas do crematório infiltra-se na paisagem visual, criando uma dissonância visceral entre figura (a família feliz) e fundo (o horror de Auschwitz).

Essa cena cria uma dissonância audiovisual, onde o som fora de quadro contradiz a imagem para gerar novos significados. Os sons acusmáticos são ativos (Chion, 2008), incitando curiosidade e tensão, ao sugerir eventos narrativos violentos fora do quadro. A família ignora esses sons, reforçando a ideia de banalidade do mal (Arendt, 1999), enquanto o espectador é forçado a confrontá-los, posicionado como

cúmplice ético. O uso de tecnologias multicanais para reprodução sonora de camadas múltiplas de eventos sonoros fora do quadro é relevante: o ronco das fornalhas, os gritos, as marchas de prisioneiros, os cavalos de soldados e outros elementos do extracampo, distribuídos espacialmente a diferentes distâncias, criam um ultracampo (Kerins, 2011) complexo e detalhado, que envolve o espectador em um envelope sonoro tridimensional. A materialidade do som, destacada por Kulezic-Wilson (2019), é evidente na textura tátil do zumbido do crematório, que contrasta com a suavidade visual do jardim. O som fora de quadro mantém a coerência narrativa, sugerindo a onipresença do campo sem mostrá-lo.

Na terceira sequência analisada (32:15–33:45), Rudolf Höss pesca em um rio, enquanto dois filhos brincam nas margens. O militar tem a água na cintura, sente o contato de um objeto, e percebe que se trata de um osso humano. A cena é visualmente serena, com a luz do sol refletindo na superfície da água. Uma onda de cinzas passa por Rudolf. Ao perceber que aquele é o produto da cremação de corpos, ele sai do rio às pressas, retirando os filhos para protegê-los da visão, enquanto uma chuva fina cai sobre a família. Essa sequência é um ponto de inflexão do longa-metragem, um raro momento em que o horror do campo de extermínio invade diretamente a figura visual, rompendo a separação entre a vida doméstica dos Höss e Auschwitz. Aqui, ocorre uma inversão curiosa: no *sound design*, é uma das poucas sequências em que não podemos escutar o ronco das fornalhas, pois a família está mais distante. Quando o horror aparece na trilha de imagens, é retirado da sonora. O som fora de quadro permanece passivo (Chion, 2008): apenas o delicado ambiente da natureza, com passados e o barulho discreto do rio. A saída apressada da família, contudo, traz a chuva e a turbulência das águas do rio.

Curiosamente, os papéis de figura e fundo parecem invertidos: se a imagem (idílica) corresponde à figura e o som (horror) ao fundo, a sequência embaralha esses papéis, dividindo o primeiro e o segundo ato da narrativa. Nesse sentido, é relevante lembrar que Buhler (2018) destaca a força do som como elemento estabilizador da narrativa, enquanto a invasão das cinzas subverte a serenidade visual, posicionando o espectador como uma testemunha ética.

Considerações finais

A análise de *Zona de Interesse* (Jonathan Glazer, 2023) demonstra como seu *sound design* reconfigura a narrativa cinematográfica, utilizando acusmatismo, som fora de quadro, trilha sonora integrada e hiperorquestra para evocar o horror invisível do Holocausto. A metáfora figura-fundo, enraizada na Gestalt (Rubio, 1915; Wertheimer, 1923; Köhler, 1947) e na história da arte (Wölfflin, 2015; Gombrich, 2007), ilumina a tensão entre a banalidade visual da vida dos Höss e o fundo sonoro perturbador de Auschwitz, com gritos, tiros e o ronco das fornalhas. As perspectivas

de Kane (2014), Chion (2008), Buhler (2018), Carreiro (2019, 2020, 2023, 2024), Smith (2013), Kerins (2011), Kalinak (2015) e Flôres (2015) destacam como o som, amplificado pelo Dolby Atmos, cria um espaço narrativo imersivo, posicionando o espectador como testemunha ética.

O processo criativo do filme, como discutido na seção sobre sua produção, reflete a intenção de Glazer de priorizar o som como ferramenta narrativa e ética. Essa abordagem, combinada com o uso de texturas sonoras complexas e estratégias de espacialidade acústica que permitem o tratamento musical da trilha sonora (Kulezic-Wilson, 2019), permitiu a construção de um ultracampo (Kerins, 2011) que intensifica a continuidade narrativa (Bordwell, 2006; Smith, 2013; Carreiro, 2024). A recepção crítica, amplamente positiva, elogiou essa estratégia, destacando como o som acusmático força o público a imaginar o horror, reforçando a banalidade do mal e a cumplicidade histórica.

As sequências analisadas – a abertura com tela preta, o jardim e a pesca no rio – exemplificam a centralidade do som. A escuta causal (Schaeffer, 1966; Chion, 2008) e a construção estilística do ultracampo (Kerins, 2011) acentuam as dissonâncias figura-fundo. A análise de *Zona de Interesse* demonstra como o som, através dos conceitos complementares de trilha sonora integrada (Kulezic-Wilson, 2019) e hiperorquestra (Casanelles, 2017), adquire função narrativa e ética central, dissolvendo as fronteiras entre música, ruído e voz para criar uma paisagem sonora perturbadora. Junto ao acusmatismo e ao som fora de quadro, esse conceito permite compreender a construção sensorial do horror no filme, ao implicar o espectador em uma escuta atenta, desconfortável e moralmente engajada.

Em *Zona de Interesse*, a tensão figura-fundo não é apenas um recurso estético, mas o próprio motor ético da obra. A normalidade visual tenta se afirmar como figura, mas é constantemente sabotada por um fundo sonoro que, pela persistência e horror implícito, subverte a aparente tranquilidade, transformando a indiferença dos personagens na verdadeira monstruosidade do filme. O espectador é colocado em uma posição de dissonância cognitiva, onde seus olhos veem o paraíso doméstico, mas seus ouvidos testemunham o inferno, provando que no cinema, o fundo sonoro tem o poder de reescrever a figura visual.

Notas

[1] “A self-contained Eden on the far edge of hell” (Ehrlich, 2023).

[2] “It’s an aural hell punctuated by rhythmic interludes [...] that suggests a dance party in Dante’s Inferno”.

[3] Corrente da psicologia que estuda a mente e o comportamento do ser humano, sugerindo que a espécie percebe o mundo de modo holístico, como um todo integrado, e não analisando as partes separadamente.

[4] “First, (...) constantly shifts sounds around the multi-channel environment. Second, it encompasses a much broader array of sonic elements than its predecessor. Where Chion limited the superfield to ambient sounds and noises, the ultrafield encompasses not just these background sounds but the entire aural world of the film, including sound effects, dialogue, and diegetic music.”

Artigo submetido em 25/07/2025 e aceito em 30/11/2025.

Referências

- ALTMAN, R. (Ed.). **Sound Theory/Sound Practice**. New York: Routledge, 1992.
- AMIS, Martin. **The Zone of Interest**. London: Jonathan Cape, 2014.
- ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BALÁZS, B. **Theory of the film**. New York: Dover Publications, 1970.
- BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, D. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Berkeley: University of California Press, 2006.
- BRADSHAW, P. The Zone of Interest Review – Jonathan Glazer adapts Martin Amis’ Chilling Holocaust Drama. **The Guardian**, 19 maio 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2023/may/19/the-zone-of-interest-review-jonathan-glazer-adapts-martin-amis-chilling-holocaust-drama>. Acesso em: 22 jul. 2025.
- BUHLER, J. **Theories of the soundtrack**. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- BURWELL, C. No country for old music. In: RICHARDSON, J.; GORBMAN, C.; VERNALLIS, Carol (ed.). **The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics**. New York: Oxford University Press, 2013, p. 168–170.
- CARREIRO, R. Continuidade intensificada no som dos filmes: seis tendências e um estudo de caso. **Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, 2018, p. 1–20.
- CARREIRO, R. Por uma teoria do som no cinema de horror. **Ícone**, Recife, v. 17, n. 3, 2019, p. 251–269.
- CARREIRO, R. O papel da respiração no cinema de horror contemporâneo. **E-Compós**, Brasília, v. 23, n. 1, 2020, p. 1–21.
- CARREIRO, R. **O som do filme: uma introdução**. 2. edição. Curitiba: Editora da UFPR, 2024.

- CARREIRO, R.; CÁNEPA, L.L. **Cinema de horror**: uma introdução. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.
- CASANELLES, S. Music as a hyperorchestration tool. In: KULEZIC-WILSON, D.; GREENE, L. (ed.). **The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media**. London: Palgrave Macmillan, 2016, p. 57-72.
- CHION, M. **A audiovisão**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- DRIVE**. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Marc Platt, Adam Siegel, Gigi Pritzker, Michel Litvak, John Palermo. [S. l.]: Bold Films, OddLot Entertainment, Marc Platt Productions, Motel Movies, 2011. Blu-Ray. 1 disco.
- EHRLICH, D. The Zone of Interest' Review: Jonathan Glazer's Holocaust Anti-Drama Is a Chilling Look at the Banality of Evil. **IndieWire**, 19 maio 2023. Disponível em: <https://www.indiewire.com/criticism/movies/the-zone-of-interest-review-jonathan-glazer-1234865296/>. Acesso em: 22 jun. 2026.
- FLÔRES, V. O. Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea. **Significação**, v. 42, n. 44, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103048>. Acesso em: 21 jul. 2025.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. edição. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- GRANT, M. J.; BOOTH, A. A typology of reviews: an analysis of 14 review types and associated methodologies. **Health Information & Libraries Journal**, v. 26, n. 2. p. 91-108.
- HORNADAY, A. The Zone of Interest: Inside the 'banality of evil', on-screen and off. **The Washington Post**, 16 jan 2024. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/movies/2024/01/16/zone-of-interest-movie-review/>. Acesso em: 21 jul. 2025.
- KALINAK, K. (org.). **Sound**: dialogue, music, and effects. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.
- KANE, B. **Sound Unseen**: acousmatic sound in theory and practice. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- KASSABIAN, A. The sound of a new film form. In: INGLIS, I. (ed.), **Popular music and film**. London: Wallflower Press, 2003, p. 91-101.
- KERINS, M. **Beyond Dolby (Stereo)**: cinema in the digital sound age. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- KÖHLER, W. **Psicologia da Gestalt**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

- KULEZIC-WILSON, D. **Sound design is the new score**. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- LEWIS, Zach. 'The Zone of Interest' Review: Jonathan Glazer's queasy anatomy of a systematic horror. **Slant**, 27 set. 2023. Disponível em: <https://www.slantmagazine.com/film/the-zone-of-interest-review-jonathan-glazer>. Acesso em: 23 jul. 2025.
- HERING, D. Viewing the Ob-scene: On Jonathan Glazer's The Zone of Interest. **Los Angeles Review of Books**, 04 mar. 2024. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/viewing-the-obscene-on-jonathan-glazers-the-zone-of-interest/>. Acesso em: 22 jun. 2026.
- MARTIN, L. The Zone of Interest: how the most horrifying sounds in film history were created. **BBC**, 17 fev. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20240216-the-zone-of-interest-how-the-most-horrifying-sounds-in-film-history-were-created>. Acesso em: 23 jul. 2025.
- METZ, C. Aural objects. **Yale French studies**, New Haven, v. 60, 1980, p. 24-32.
- MITRY, J. **Semiotics and the analysis of film**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- NGUYEN, A. The Zone of Interest review: chilling effect. **The Verge**, 8 out. 2023. Disponível em: <https://www.theverge.com/23906668/zone-of-interest-review-nyff-jonathan-glazer>. Acesso em: 22 jun. 2026.
- O'HAGAN, S. Jonathan Glazer on his Holocaust film The Zone of Interest: 'This is not about the past, it's about now'. **The Guardian**, 10 dez. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2023/dec/10/jonathan-glazer-the-zone-of-interest-auschwitz-under-the-skin-interview>. Acesso em: 22 jul. 2025.
- OPOLSKI, D. **Introdução ao desenho de som**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- ROTTEN TOMATOES. **The Zone of Interest**. [S. l.], 2023. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/the_zone_of_interest. Acesso em: 22 jun. 2026.
- ROXBOROUGH, S. 'The Zone of Interest' DP Lukasz Zal on depicting evil without the emotional manipulation. **The Hollywood Reporter**, 19 dez. 2023. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/the-zone-of-interest-dp-lukasz-zal-depicting-evil-1235710355>. Acesso em: 23 jul. 2025.
- ROXBOROUGH, S. Framing the horrors of the Holocaust through a 21st century lens: making of 'The Zone of Interest'. **The Hollywood Reporter**, 08 jan. 2024. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/making-the-zone-of-interest-holocaust-modern-retelling-1235766323>. Acesso em: 22 jul. 2025.

RUBIN, E. J. **Synsoplevede Figurer: Studier i Psykologisk Analyse**. Kjøbenhavn: Gyldendal, 1915.

SCHAEFFER, P. **Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplinaire**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SERGI, G. In defense of vulgarity: the place of sound effects in cinema. **Scope**, v. 5, n. 1, 2006. Disponível em: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2006/june-2006/sergi.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2025.

SMITH, J. The sound of intensified continuity. In: RICHARDSON, J.; GORBMAN, C.; VERNALLIS, C. (ed.), **The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics**. New York: Oxford University Press, 2013, p. 331-356.

STILLWELL, R. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (Ed.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Berkeley: University of California Press, 2007, p. 184-202.

WERTHEIMER, M. Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II. **Psychologische Forschung**, v. 4, n. 1, 1923. p. 301-350.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

ZONA DE INTERESSE. Direção: Jonathan Glazer. Produção: James Wilson, Magdalena Malisz. [S. l.]: A24, Film4 Productions, Extreme Emotions, Access Industries, House Productions, 2023. Blu-Ray. 1 disco.