

Hits musicais clássicos e difusão no século XXI:

o caso do cinema autoral contemporâneo

Luíza Beatriz A. M. Alvim¹

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar a recorrência de algumas obras do repertório de música clássica europeia – verdadeiros hits – dentro do cinema autoral no século XXI. Fazemos, inicialmente, um pequeno histórico dirigido à difusão específica desse repertório dentro de um panorama marcado pelo surgimento dos novos meios de comunicação nos séculos XX e XXI, tendo em vista a possibilidade de maior difusão com o rádio, cinema, discos e, depois, com a Internet, assim como a ocorrência de uma standardização tanto na cultura de massas do século XX quanto na arregimentada pelos algoritmos do século XXI. Para a escolha das obras musicais analisadas, partimos de mapeamento do uso de repertório clássico em filmes selecionados para os festivais de Cannes, Veneza e Berlim nos anos 2010. A partir desses resultados, focamos o artigo principalmente no uso de música de Vivaldi – especialmente do “Presto” do Verão das Quatro Estações – e de dois compositores contemporâneos, Arvo Pärt e John Tavener. Em todos esses casos, há uma permeabilidade entre a presença no cinema autoral e em outras instâncias da vida cultural, como, por exemplo, o YouTube.

Palavras-chave

música clássica; música no cinema; cinema autoral; difusão; cinema contemporâneo.

¹Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-doutoranda da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com bolsa CNPq. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Classical music hits and diffusion in the 21st century:

the case of contemporary author cinema

Luíza Beatriz A. M. Alvim¹

Abstract

This article aims to analyze the recurrence of some works from European classical repertoire – that can be considered true hits – in author cinema in the 21st century. Initially, we make a brief historic directed to the specific diffusion of this repertoire within a panorama after the emergence of new media in the 20th and 21st centuries. It is taken into account the greater possibility of the dissemination of classical music through radio, cinema, records and, later, the Internet, but also the standardization both in 20th-century mass culture and in the 21st-century culture regimented by algorithms. The analyzed musical works were taken from our mapping of the use of classical repertoire in films selected in Cannes, Venice and Berlin film festivals in the 2010s. Based on these results, the focus is on the use of music by Vivaldi – particularly the “Presto” from *The Four Seasons*’ Summer – and two contemporary composers, Arvo Pärt and John Tavener. In all these cases, there is great permeability between the presence of these musical works in author cinema and other instances of cultural life, such as YouTube.

Keywords

classical music; music in cinema; author cinema; diffusion; contemporary cinema.

¹Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-doutoranda da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com bolsa CNPq. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com.

Hits musicales clásicos y su difusión en el siglo XXI:

el caso del cine de autor contemporáneo

Luíza Beatriz A. M. Alvim¹

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la recurrencia de algunas obras del repertorio de la música clásica europea — verdaderos “hits” — en el cine de autor del siglo XXI. En primer lugar, presentamos un pequeño histórico centrado en la difusión específica de este repertorio dentro de un panorama marcado por el surgimiento de los nuevos medios de comunicación en los siglos XX y XXI, teniendo en cuenta la posibilidad de una mayor difusión a través de la radio, el cine, los discos y, posteriormente, Internet, así como la aparición de una estandarización tanto en la cultura de masas del siglo XX como en la regulada por los algoritmos del siglo XXI. Para la selección de las obras musicales analizadas, partimos de una cartografía del uso del repertorio clásico en películas seleccionadas para los festivales de Cannes, Venecia y Berlín en la década de 2010. A partir de estos resultados, centramos el artículo principalmente en el uso de la música de Vivaldi — especialmente el “Presto” del Verano de Las Cuatro Estaciones — y de dos compositores contemporáneos, Arvo Pärt y John Tavener. En todos estos casos, existe una permeabilidad entre su presencia en el cine de autor y en otros ámbitos de la vida cultural, como, por ejemplo, en YouTube.

Palabras clave

música clásica; música en el cine; cine autoral; difusión; cine contemporáneo.

¹Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-doutoranda da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com bolsa CNPq. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com.

Introdução

“Hit” foi um termo [1] bastante utilizado na cultura de massas do século XX e relacionado a músicas nas paradas de sucesso (Anderson, 2006). Embora a cultura digital do século XXI possa levar a uma dispersão do consumo de produtos culturais, ainda se vê a permanência de determinados hits do século XX e a consolidação de novos, induzidos pela recomendação algorítmica.

A assim chamada música clássica [2] de origem europeia não ficou de fora dos mecanismos de difusão com os novos meios de comunicação surgidos nos séculos XX e XXI. Pelo contrário, algumas obras viraram hits. E o cinema, nosso objeto de análise, ajudou a consolidá-los já na fase dita silenciosa, chegando até hoje.

O objetivo deste trabalho é analisar alguns desses hits de música clássica no dito “cinema autoral” contemporâneo. Pois o fato de ser autoral, portanto, feito com preocupações artísticas (com todas as ressalvas a essa expressão um tanto generalista) e muito centrado no controle do diretor sobre o filme, não exclui esse cinema do funcionamento da sociedade como um todo. Diretores e diretoras têm seus gostos, ouvem música e fazem escolhas [3]. Além disso, no cinema contemporâneo, é comum o uso de música preexistente (Hubbert, 2014; Chion, 2019).

Em pesquisa de pós-doutorado em que mapeamos o uso de música clássica em filmes participantes das principais seleções dos festivais de Cannes, Veneza e Berlim nos anos 2010 (no caso do festival de Cannes, incluímos o ano de 2021), observamos uma recorrência de determinadas obras musicais. Alguns compositores aparecem com frequência nesse mapeamento, como Bach, Vivaldi, Chopin, Mozart e os contemporâneos Arvo Pärt e John Tavener [4]. Por causa dos limites do artigo, ficaremos centrados em algumas obras de Vivaldi, Pärt e Tavener, destacando tanto as suas associações a determinados significados nas sequências em que se encontram nos filmes, quanto a sua disseminação mais ampla na sociedade. Fazemos, inicialmente, um breve histórico de alguns aspectos no tocante à difusão da música clássica nos séculos XX e XXI.

Música clássica e difusão pelos novos meios de comunicação

Com o surgimento, no século XX, daquilo que Adorno e Horkheimer (2002) chamaram de “indústria cultural”, própria da nascente cultura de massas, a posição em relação à difusão da música clássica pelos novos meios de comunicação foi bastante variável. Alguns entusiastas conclamaram que o rádio, o gramofone e o cinema (e, mais tarde, a televisão) seriam excelentes veículos para a difusão dessa música no sentido de uma desejável educação das massas.

Algumas iniciativas ao longo do século XX apontam para essa direção, como a criação de emissoras ou programas de rádio dedicados à música clássica. Mais

tarde, o desenvolvimento da indústria fonográfica a partir dos anos 1940, que levou ao abandono dos discos de 78 rpm em prol dos discos de vinil de 33.1/3 rpm (os *longplays*, LPs), foi marcado pelo lançamento de obras do período barroco. Na França, por exemplo, o primeiro *longplay* saiu em 1949 pelo selo L'Oiseau Lyre, com obras do compositor barroco François Couperin (Tournès, 2008).

De certa forma, o cinema dito “silencioso” nos primeiros anos do século XX, em que era comum o uso de obras preexistentes, contribuiu para a difusão da música clássica. Mas o uso de obras desse repertório foi bastante criticado na época, como se pode ver em algumas fontes citadas por Pereira (2014), tal qual no trecho, presente na revista Palcos e Telas de 1918, em que se critica o fato de que as orquestras no cinema “arrastam fanhosamente pela rua da amargura todos os Verdis, Puccinis e Chopins” (Pereira, 2014, p. 56).

Adorno (1999) foi um crítico fervoroso da presença do repertório clássico na cultura de massa, pois, segundo ele, o que acontecia, era uma regressão da audição. Não se tocavam obras inteiras, mas sim partes delas, e essas partes destacadas (os “fetiches” ou “achados”) eram constantemente repetidas num círculo vicioso. Por exemplo, quando se reduz a *Quinta Sinfonia* de Beethoven ao seu famoso motivo inicial.

Vários fenômenos decorrentes dos novos meios ajudam na consolidação da repetição exaustiva das mesmas obras. Logo no início do século, cantores de ópera começaram a lançar mão da possibilidade de difusão e perpetuação de suas vozes gravando árias de ópera que se tornaram verdadeiros hits. Por exemplo, a ária de tenor *Je crois entendre encore*, da ópera *Os pescadores de pérolas* (1863), de Georges Bizet, recebeu várias gravações de tenores famosos a partir da primeira, em 1910 (Paixão, 2025)

O cinema silencioso ajudou a reforçar a associação de significados (como tristeza, alegria, suspense etc.) a determinadas obras musicais. Tais significados estavam, por exemplo, em catálogos que indicavam músicas para serem tocadas no cinema em determinadas situações. Um exemplo de manual é o de Erno Rapée, de 1924, em que constam obras utilizadas no audiovisual até hoje, tal como uma transcrição para piano do “Largo” de Handel (a ária *Ombra mai fu*), associada ao significado “religioso” (embora a ária, em si, não tenha qualquer conotação religiosa na ópera *Xerxes*, da qual faz parte).

No século XX, começou também a ocorrer o fenômeno de patrimonialização da música, identificado por Maisonneuve (2014). Diferentemente do que acontecia em séculos anteriores, quando o repertório do presente era o que se ouvia nas execuções públicas, estas passaram a conter principalmente um repertório do passado, que era igualmente vendido e consumido em suportes, como discos. Dessa forma, a enorme oferta de repertório de vários séculos à disposição do público consumidor contribuiu para transformar a música numa “herança do passado, prontamente monumental”

(Maisonneuve, 2014, p. 77), constituindo-se um cânone sacralizado de compositores e obras.

Com o seu grande desenvolvimento na segunda metade do século XX, a indústria fonográfica explorou coleções do gênero “Melhores clássicos”. Algumas delas eram vendidas em bancas de jornais, como nos exemplos dados por Guerrini Júnior (2010) no contexto brasileiro, dentre eles, a coleção Grandes Compositores da Música Universal, lançada em 1968 pela Editora Abril (uma versão brasileira de um original italiano), e, mais recentemente, a coleção Joias da Música, lançada pela revista Caras (com apoio da empresa Vinólia). Esta última continha apenas as partes mais conhecidas de composições famosas.

No cinema dos anos 1960, houve uma tendência a se usar músicas preexistentes, tanto clássicas quanto populares (Hubbert, 2014). No primeiro caso, exemplos bem conhecidos estão em filmes de Stanley Kubrick. A abertura do poema sinfônico *Assim falou Zaratustra*, de Richard Strauss, ao ser utilizada em momentos-chave do filme *2001: Uma odisséia no espaço* (1968), passou a ter um alcance que dificilmente teria no seu contexto original.

Na sociedade do século XX, irromperam fenômenos de massa na música popular, como o rock de Elvis Presley e dos Beatles, e, nos anos 1980, o pop dos cantores estadunidenses Michael Jackson e Madonna, só para ficarmos com alguns exemplos. Em compensação, houve progressivamente uma diminuição da relevância sócio-cultural da presença da música clássica como discussão na mídia, sendo o suposto envelhecimento das plateias uma das preocupações de seus agentes e expressa em diversos fóruns [5]. Ou seja, a música clássica parece ter se transformando em algo próximo a uma cultura de nicho.

No século XXI, não estamos mais no ambiente da cultura de massas do século XX. Anderson (2006) já mostrava que as dinâmicas de consumo de música estavam mudando, impulsionadas pelo desenvolvimento da internet. Os hits continuavam vendendo muito, mas, junto com eles, havia uma “cauda longa” de uma série de produtos de nicho.

No entanto, embora haja potencialmente o desenvolvimento de uma “cauda longa”, os algoritmos agem no sentido de uma uniformização, como observa Arielli (2018), influenciando a formação do gosto e o consumo, promovendo uma customização das preferências do usuário com suas recomendações em direção à estandardização. Se Adorno (1999) afirmava que, na Indústria Cultural do século XX, o que era mais tocado era continuamente repetido, agora, o que é mais encontrado é mais recomendado, num novo círculo vicioso.

Dentro do ambiente digital, a música clássica mantém a sua aura de “erudita”, mas funciona segundo as regras desse ambiente de constante remediação [6] (Rogers, 2023a). Rogers cita o caso da ária “Brindisi”, da ópera *La Traviata de Verdi*, que foi utilizada no blockbuster *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008), o que

impulsionou uma série de versões da ária feitas por pessoas comuns e postadas no YouTube.

Além dessas remediações, Rogers (2023b) mostra como o YouTube perpetua os clássicos no ambiente digital [7]. Um de seus exemplos é uma versão (pelo grupo Budapest Strings) das *Quatro Estações* de Vivaldi, de *upload* em 30 de janeiro de 2011, (*Four Seasons* – Vivaldi, 2011) que hoje conta com mais de 267 milhões de visualizações e quase 70.000 comentários. Seguimos com Vivaldi no próximo item.

Vivaldi, nosso contemporâneo

Os constantes empregos de música de Vivaldi (1678–1741) na Indústria Cultural do século XX e no ambiente do século XXI, além de suas remediações, mostram que o compositor barroco, como observou Greig (2021, p. 35, tradução nossa) [8], ganhou um lugar na cultura popular, tornando-se, “de forma implausível, quase que um compositor contemporâneo”. Greig considera que o cinema exerceu um grande papel nesse sentido.

A história desse movimento, porém, é mais complexa. Tournès (2008) observou que Vivaldi era pouco gravado antes da Segunda Guerra, sendo praticamente desconhecido, e só passou a ser explorado pela indústria fonográfica a partir de 1947. Também a partir do pós-guerra, Greig (2021) observou um grande uso de música barroca nos filmes, tendo esse fenômeno contribuído para o *revival* de Vivaldi. Além disso, o autor ressaltou a importância do novo formato do LP, particularmente de uma gravação das *Quatro Estações* que recebeu o Grand Prix du Disque em 1950, na França. Após esse prêmio, seguiram-se inúmeras gravações. Elas foram usadas em diversos produtos audiovisuais, como em comerciais de produtos da já citada empresa de sabonetes Vinólia (em que se ouvia o início da “Primavera”), veiculados no Brasil.

Nos anos 1960–1970, Greig destacou o surgimento de uma série de arranjos a partir das *Quatro Estações*. Os fenômenos dos arranjos musicais e das paródias são indicativos da grande força de um produto na memória cultural da população. Essa história, tanto das gravações quanto de produção de arranjos, continua no ambiente no século XXI, como mostram os resultados de nossa pesquisa.

Encontramos o emprego de movimentos diversos dos quatro concertos das *Quatro Estações* (“Primavera”, “Verão”, “Outono” e “Inverno”) em 11 filmes (Quadro 1). Nota-se o grande número de arranjos, sejam aqueles feitos especificamente para o filme, como o arranjo de piano do “Verão” para *Sibyl* (Justine Triet, 2019) ou os feitos com instrumentos de sopro e saxofone em *Irmãos à italiana* (Padrenostro, Claudio Noce, 2020), ou ainda, o arranjo do “Inverno” em *A febre de Petrov* (Kirill Serebrennikov, 2021); sejam arranjos consolidados no mercado fonográfico, como os de Max Richter, utilizados em *La danseuse* (Stéphanie di Giusto, 2016) e em *Quarto 212* (*Chambre 212*, Christophe Honoré, 2019); ou ainda, num fenômeno semelhante aos observados por

Holly Rogers, o uso de um arranjo de um adolescente acordeonista, encontrado no YouTube, em *Força maior* (Turist, Ruben Ostlund, 2014).

Quadro 1 – As Quatro Estações de Vivaldi nos filmes do mapeamento, incluindo os diversos arranjos

	Filme/diretor/ano	País	Parte das Quatro Estações e movimento	Arranjo?
1	<i>Marguerite et Julien</i> (Valérie Donzelli, 2015)	França	Outono II	X
2	<i>La danseuse</i> (Stéphanie Di Giusto, 2016)	França	Primavera (I,II), Inverno (I, II) e Verão (I, III)	Max Richter
3	<i>Quarto 212</i> (Christophe Honoré, 2019)	França	Inverno III	Max Richter
4	<i>Sibyl</i> (Justine Triet, 2019)	França	Verão III	Arranjo para piano
5	<i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019)	França	Verão III	Tema tocado ao cravo e versão original
6	<i>Slalom</i> (Charlène Favier, 2020)	França	Verão III	X
7	<i>Irmãos à italiana</i> (Claudio Noce, 2020)	Itália	Verão I	Arranjos para piano, saxofone, sopros e orquestra.
8	<i>Força Maior</i> (Ruben Östlund, 2014)	Suécia	Verão III	Versão para acordeon e versão original
9	<i>Laurence Anyways</i> (Xavier Dolan, 2012)	Canadá	Verão I	X
10	<i>Mommy</i> (Xavier Dolan, 2013)	Canadá	Verão III	X
11	<i>A febre de Petrov</i> (Kirill Serebrennikov, 2021)	Rússia	Inverno	Versão de Aidar Salakhov

Fonte: elaboração própria

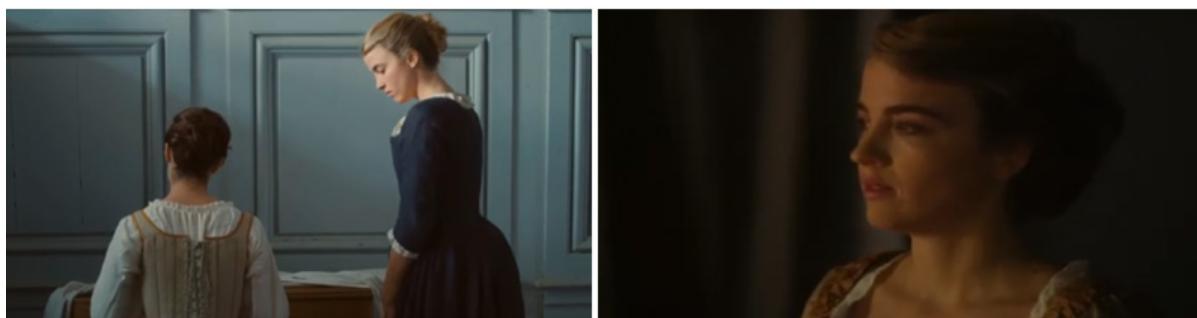
Além do grande uso de arranjos, nota-se a predominância de utilização do *Verão*, especialmente do seu terceiro movimento, o “Presto”, seja na versão original para orquestra de cordas, seja em arranjos. Mais ainda, há uma concentração do uso de Vivaldi em filmes franceses da segunda metade dos anos 2010, incluindo o arranjo de Max Richter [9]. Não temos como provar que os algoritmos tenham sido determinantes em algum momento na indicação dessas escolhas e é algo de que dificilmente alguém se daria conta ou que relataria numa entrevista (na metodologia de nossa pesquisa, usamos entrevistas com cineastas para entender suas motivações de escolhas de obras musicais). Porém, como observado anteriormente, estamos todos imersos nesse ambiente, com algoritmos influenciando o gosto e o consumo.

Usamos no título do artigo a palavra “hit” e é com ela que a diretora Céline Sciamma justificou, em entrevista, a escolha do “Presto” do Verão de Vivaldi para dois momentos em seu filme de época *Retrato de uma jovem em chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019): “queria uma música que todo mundo conhecesse, queria um hit, de forma que o público se conectasse e quisesse ouvi-lo novamente”. (Taubin, 2019,

não paginado, tradução nossa) [10]. De fato, é uma escolha musical mais relacionada com o século XXI do que com o final do século XVIII, em que o filme se passa. Nessa época, dificilmente, a música de Vivaldi seria tocada ao cravo como exemplo de uma boa música a ser escutada nos teatros, ou estaria, como ao final do filme, num teatro, depois de anos do momento de suas primeiras execuções (Figura 1). As *Quatro Estações* foram compostas em 1723 e, naquela época, não havia a patrimonialização da música notada no século XX por Maisonneuve (2014).

No primeiro momento do Presto no filme, a personagem Marianne explica o que acontece na música para Héloïse, como se estivesse transmitindo seu entusiasmo aos espectadores de cinema do século XXI. No final, toda a agitação do Presto contrasta com o longo plano do rosto de Héloïse emocionada, mal contendo as lágrimas e arfando, ao se lembrar dos momentos passados com Marianne há anos.

Figura 1 - Dois momentos do verão de Vivaldi em *Retrato de uma jovem em chamas*, com Marianne tocando ao cravo e rosto de Héloïse no teatro



Fonte: frames de *Retrato de uma jovem em chamas*

Em *Sibyl*, um filme em nossa época contemporânea, o Presto do *Verão* de Vivaldi, agora em versão para piano, está igualmente num momento emocional intenso para a protagonista Sibyl. A psicoterapeuta havia, a pedido de uma paciente atriz, por quem estava fascinada, acompanhado as filmagens para auxiliá-la a lidar com um ex-namorado e acaba se envolvendo com ele. O Presto está quando Sibyl assiste a uma pré-estreia do filme. Não vemos as cenas e não temos como dizer se a música de Vivaldi é parte do filme visto pela protagonista, dado que a imagem nos mostra apenas o rosto perturbado de Sibyl (Figura 2). Nesse aspecto, é semelhante ao que acontecia na última sequência do filme anterior, com um plano longo centrado no rosto.

Figura 2 – Rosto de Sibyl ao som do arranjo do Presto



Fonte: *frame* de *Sibyl*

Já no filme *Força maior* (Ruben Ostlund, 2014), o título “Verão” contrasta com as paisagens nevadas da estação de esqui em que a história se passa. Além disso, na maior parte dos sete momentos em que ouvimos a música no filme, vemos planos da paisagem e das máquinas responsáveis pela manutenção da estação, sem presença de pessoas. A aparente placidez da imagem na sequência de abertura do filme é contrastante com o andamento presto da música e com os ruídos explosivos emitidos pelas máquinas, como que num anúncio de toda a tensão que virá a seguir. Ao mesmo tempo, essa sequência de abertura tem um caráter bastante formalista na sua sucessão de planos. Pensando sobre a funcionalidade do uso de obras barrocas em muitos filmes contemporâneos, Greig (2021) atribui a escolha desse repertório, em parte, aos efeitos de rigidez métrica e simetria das músicas barrocas. Tal característica, para além dos contrastes do título *Verão* com o ambiente do filme e do andamento rápido junto a imagens com pouca ação, mostra-se importante no seu uso estrutural de demarcar capítulos no crescimento da tensão no filme.

Figura 3 – Máquinas na estação de esqui de *Força Maior* e *Verão* de Vivaldi



Fonte: frame de *Força Maior*

O contraste do título *Verão* com a paisagem também acontece em *Slalom*, igualmente ambientado numa estação de esqui. Porém, diferentemente de *Força maior*, o momento com o Presto do *Verão* é diegético [11] e único, quando a protagonista ouve a música no rádio de um carro em que recebe carona. Este momento é relevante, pois marca uma mudança de atitude da jovem em relação aos abusos que sofria de seu treinador. Além disso, como em *Retrato de uma jovem em chamas*, o interlocutor (no caso, o motorista do carro) chama a atenção da moça para a beleza da música. O “Presto” também vem do rádio de um carro, mas muito rapidamente, no início do filme canadense *Mommy*.

Além das *Quatro Estações*, destaca-se em nosso mapeamento a obra religiosa de Vivaldi *Nisi Dominus* RV 608, da qual é utilizada a parte “Cum dederit”, cantada por contratenor, em quatro filmes do mapeamento: *Dheepan* (Jacques Audiard, França, 2015), *Um instante de amor* (Mal des pierres, Nicole Garcia, França, 2016), *King of the Belgians* (Peter Brosens e Jessica Woodworth, Bélgica, 2016) e *O que arde* (Oliver Laxe, Espanha, 2019). No primeiro e no último, há uma associação dessa música a um significado de religiosidade em sentido amplo (alternativamente, está em um momento de interioridade no filme belga), algo que Greig aponta como remanescente dos usos de música barroca na época do cinema silencioso. A letra vem do Salmo 127, que, em português, é: “Pois assim ele dá o sono aos seus amados./Eis que os filhos são herança do Senhor,/e o fruto do ventre, o seu galardão.”

Tanto em *Dheepan* quanto em *O que arde*, essa obra é ouvida em momentos iniciais dos filmes, depois de um prólogo indicativo do caráter de anti-herói e da ambiguidade de seus protagonistas masculinos. No caso do primeiro, um homem do Sri Lanka lança mão de estratégias para conseguir ser aceito para o estatuto de refugiado e chegar a Paris; no segundo, um homem vai de ônibus para o seu vilarejo depois de liberado da prisão, onde cumpria pena por colocar fogo em florestas. Em

ambos os casos, a música toma conta quase que totalmente da trilha sonora em longos planos que funcionam como uma apresentação dos protagonistas na paisagem: seja a Paris dos refugiados em *Dheepan*, seja a estrada da Galícia natal do protagonista Amador de *O que arde*.

Gostaríamos de salientar mais um caso, pois ele revela um pouco da lógica da circulação de música na contemporaneidade para além do cinema. Trata-se da ária *Sposa son disprezzata*, atribuída comumente a Vivaldi, mas que se sabe ter sido composta originalmente por um contemporâneo dele, Geminiano Giacomelli, tendo Vivaldi, depois, feito uma versão da ária e incluído em sua ópera *pasticcio* (ou seja, contendo árias de outros compositores e do próprio Vivaldi), *Bajazet*. Esta ária está no filme *Uma mulher fantástica* (*Una mujer fantástica*, 2017), do diretor chileno Sebastián Lelio [12]. É quando a protagonista Marina tem uma aula de canto lírico e busca apoio do professor perante as dificuldades por que passa. Embora o título da ária remeta, de certa forma, à situação de Marina – mulher trans, cujo companheiro morre subitamente, sendo depois hostilizada pela família dele –, não podemos deixar de pensar que essa mesma ária foi utilizada em diversos episódios da série da HBO, *Os Sopranos* [13], que teve grande popularidade, tendo sido exibida de 1999 a 2007.

De fato, muitos vídeos da série em que constava essa ária foram parar no YouTube e, talvez, tenham influenciado a sua escolha quanto a repertório de cantores. A atriz que interpreta Marina, Daniela Vega, é, de fato, cantora lírica, e sua insistência junto ao diretor Sebastián Lelio foi importante para que ele tenha incluído repertório barroco no filme (Alvim, 2024).

O efeito Arvo Pärt e o efeito John Tavener

Arvo Pärt é um compositor estoniano que, de tão presente em filmes contemporâneos, levou Michel Chion (2019) a cunhar um “efeito Arvo Pärt” em seu capítulo sobre a música nos filmes a partir de 1996. Em nosso mapeamento, o efeito Arvo Pärt se faz presente em 14 filmes, incluindo *Imagem e palavra* (*Le livre d’image*, 2018), de Jean-Luc Godard.

Embora não seja o único responsável por tal “efeito”, Godard começou a utilizar obras de Arvo Pärt em sua série *Histoire(s) du Cinéma* (1988–1997), nos anos 1980 (Jullier, 2004; Stenzl, 2010). Mais do que isso, Godard fez uma parceria com a gravadora alemã Edition of Contemporary Music (ECM) – responsável pelas gravações de Pärt –, que marcou a música de seus filmes desde então [14].

Fundada por Manfred Eichler em 1969, a gravadora privilegiava compositores como Arvo Pärt e Giya Kancheli, cujas obras se distanciavam do serialismo, e, numa caracterização muito simplificada, iam na direção de um som “transcendental”. Obras da ECM são frequentes em outros diretores do nosso mapeamento, como em filmes do italiano Paolo Sorrentino e do estadunidense Terrence Malick. Voltaremos a eles

adiante.

Arvo Pärt é considerado um compositor pós-minimalista (Cervo, 2007) [15]. Greig (2021) observa que obras minimalistas e pós-minimalistas, junto com as do Barroco, constituem grande parte do repertório de música preexistente utilizado no cinema da segunda metade do século XX em diante. Obras da fase *tintinnabuli* [16] de Pärt – especialmente *Fratres* (1977), *Spiegel im Spiegel* (1978), *Für Alina* (1976), *Cantus in Memory of Benjamin Britten* (1977) e *Tabula Rasa* (1977), presentes em nosso corpus – foram encontradas por Maimets-Volt (2013) em filmes com personagens em crises existenciais, em situações de luto ou angústia, dando a elas um significado de transcendência.

Por exemplo, *Fratres*, em versão para oito violoncelos, está em momentos de crises de fé em *Amor pleno* (*To the Wonder*, Terrence Malick, 2012). Em versão para quarteto de cordas, está no filme chileno *El Club* (Pablo Larraín, 2015), pontuando alguns momentos da jornada dos padres que tentam seguir com a vida num vilarejo isolado no Chile, ali colocados por crimes como pedofilia e confrontados com eles novamente. Em versão orquestral, feita para ser tocada pela orquestra local (Orquestra Sinfônica Kimbanguista) que aparece no filme *Félicité* (Alain Gomis, 2017), *Fratres* acompanha a luta da personagem-título para conseguir dinheiro e tentar salvar a perna de seu filho de amputação, em filme ambientado na República Democrática do Congo.

Esses três filmes tão distintos têm em comum uma temporalidade alargada nas sequências com *Fratres*, o que contribui para a sensação de transcendência. No início de *El Club*, por exemplo, os padres são apresentados em seus afazeres cotidianos. Quase não há diálogos e a música ocupa quase todo o espaço da trilha sonora, com poucos ruídos ambientes.

Num dos trechos de *Félicité*, a protagonista está na garupa de uma moto em sua busca de angariar dinheiro para a cirurgia do filho. Não há diálogos, só imagens de pessoas da cidade de Kinkhasa e das paisagens, além de *Félicité* na moto. No início da sequência, a música ocupa toda a trilha sonora e só a partir de um dado momento os sons diegéticos são ouvidos com volume menor.

Em *Amor pleno*, como frequente em filmes de Malick, a música convive com a voz *over* do personagem, como se ele conversasse com Deus ou falasse em monólogo interior a angústia que não consegue comunicar a outros. É o que acontece, por exemplo, na sequência em que ouvimos, primeiramente, a voz *over* do padre interpretado por Javier Bardém, em espanhol, “*Por qué no estás respondiendo?*”, continuando com a voz *over* da personagem de Olga Kurylenko (em francês) comentando o difícil relacionamento com o protagonista masculino de Ben Affleck.

Além de Arvo Pärt neste e em outros filmes de Malick, Giya Kancheli, outro compositor da ECM, faz parte da trilha musical de *Árvore da vida* (*The Tree of life*, Terrence Malick, 2011). A obra *Morning prayers* está presente em quatro

momentos. Um deles é numa sequência altamente enigmática, que interrompe a história para mostrar imagens da criação do mundo e de seres pré-históricos. Num modo igualmente enigmático, porém, já habitual e em conformidade com o estilo fragmentado de Godard, trechos da música *Abii ne viderem*, de Kancheli, irrompem e são interrompidos em *Adeus à linguagem* (*Adieu au langage*, Jean-Luc Godard, 2014).

Junto com os filmes de Godard e Malick, é talvez em *A grande beleza* (*La grande bellezza*, 2013), de Paolo Sorrentino, que o catálogo da ECM, ou melhor, um certo estilo ECM (no sentido de músicas que evoquem transcendência, embora não necessariamente gravadas pela ECM), se faz mais presente. Ao longo de sua crise existencial pelas ruas de Roma e nos seus diversos encontros, a jornada do protagonista Jep é acompanhada por longos trechos de diversas obras, entre elas a obra vocal para contralto e órgão *My Heart's in the Highlands*, de Arvo Pärt, e *The Lamb* (1982), do compositor britânico John Tavener (1944-2013).

The Lamb tem características minimalistas, como base num material mínimo com variações, além de influências medievais. A obra, para coro à capella, é baseada num texto de William Blake, que tem como fundamento a ideia de Jesus como o Cordeiro de Deus, mas, no filme, essa ideia de sacrifício não está nas duas sequências em que a ouvimos, mas sim uma ideia de nostalgia. Na primeira das duas sequências, Jep, andando às margens do rio Tibre, narra em voz *over* a sua chegada e estabelecimento em Roma. Na segunda, vemos memórias da juventude de Jep em Nápoles.

Tavener também está presente em três sequências em *Árvore da vida*, por meio de suas obras *Resurrection in Hades* e *Funeral canticle* (1996). *Resurrection in Hades* é ouvida durante o momento de interrupção da narrativa principal com as imagens da criação do mundo. Já *Funeral canticle* foi uma obra escrita por Tavener em memória de seu pai, durante seu último ano de vida, como numa preparação para o funeral. (Wise Musical Group, c2026). Em *Árvore da vida*, há igualmente a relação com a morte e o luto. A música está bem no início do filme, junto com a voz *over* da protagonista feminina (Jessica Chastain), que relata a sua escolha do caminho da graça, apesar das agruras, como a morte de um dos filhos, inferida pela carta que chega ao final da sequência.

Essa mesma obra musical está em outros dois filmes estadunidenses, *A emigrante* (*The immigrant*, James Gray, 2013) e *A luz entre oceanos* (*The Light Between Oceans*, Derek Cianfrance, 2016). Neste segundo, há, como em *Árvore da vida*, a relação com a morte e o luto. O protagonista Tom acabou de ver uma mulher cantando na sepultura do marido e da filha, que ela tem como morta, mas que, na verdade, foi adotada por Tom e sua esposa. Já em *A emigrante*, *Funeral canticle* está em momentos relacionados com a religião em sentido mais amplo, quando a protagonista vê uma procissão com uma cruz passando ou quando ela está no confessionário. Outra peça de Tavener, *Mother of God Here I Stand* (1985) está no filme britânico *Philomena* (Stephen Frears, 2013). Tavener a compôs em memória de sua mãe. (BNRL-tracks, c.2026). Embora o

filme de Frears tenha uma relação geral com o luto (a protagonista do título teve seu filho separado dela logo após o nascimento), a música está num momento inicial, ouvida durante uma celebração a que o protagonista masculino, ateu e jornalista, vai como um dever social. Em todo o filme a crença de Philomena, apesar de todo o mal que lhe aconteceu, contrapõe-se à falta de fé do jornalista.

Essas recorrências de músicas de Tavener, especialmente *Funeral canticle*, nos fazem pensar se não estaria ocorrendo no cinema contemporâneo um “efeito John Tavener”. Se as constantes referências no cinema ajudam a perpetuar o efeito, é preciso mencionar o que provavelmente catapultou o compositor e sua música, a dizer, um evento midiático extra-fílmico: o funeral da Princesa Diana foi acompanhado por *Song for Athene*, de Tavener (Huff, 2009). Huff (2009, p. 1478) observa que Tavener foi criticado por suas exposições midiáticas e pela atenção recebida por estrelas pop, mas considera que, como Arvo Pärt, suas composições evocam uma grande espiritualidade ao combinar “técnicas composicionais incongruentes e ideias religiosas a fim de apresentar [...] um retrato de experiência universal”.

Considerações finais

Os hits aqui selecionados para análise não são únicos no cinema de autor contemporâneo. Em nosso mapeamento, por exemplo, há recorrências de alguns *Noturnos* de Chopin (especialmente o de n. 2 e o n. 20), das *Variações Goldberg* de Bach e outras tantas obras. Porém, as que aqui foram destacadas para uma análise mais detida tiveram como razão a sua frequência em diversas mídias audiovisuais, como no caso das *Quatro Estações* e da música de Pärt, e em eventos sociais de alcance global, caso do compositor John Tavener.

Além disso, Greig (2021) já notara uma preferência pelo uso de obras barrocas no cinema do pós-guerra, assim como por obras minimalistas mais recentemente. Esta associação de épocas tão distintas tem origem tanto na estrutura musical quanto na importância de gravadoras como a ECM e do repertório privilegiado por ela, com ênfase no “som transcendental” de Arvo Pärt e outros. Alguns significados, como o luto, são recorrentes em filmes aqui analisados com músicas de Pärt e Tavener. É possível que compositores de estética minimalista e pós-minimalista como Max Richter e Philip Glass, que compõem frequentemente música original para cinema, tenham influenciado nessa preferência.

Mas o verdadeiro hit, palavra com que a diretora Céline Sciamma o definiu, é o “Presto” do Verão de Vivaldi. Atualmente, está, por exemplo, numa propaganda do embutido Bacon Seara Gourmet, na TV aberta brasileira, e de todas as formas possíveis no YouTube, tal como nos exemplos de Rogers (2023a; 2023b).

As obras aqui analisadas, portanto, sugerem um trânsito do cinema para o YouTube e outras plataformas, e destas, para a sociedade, ou vice-versa, em diversas

direções, numa retroalimentação e remediação constante.

Notas

[1] O termo “hit” foi utilizado pela Billboard, importante revista estadunidense, desde 1935, em suas listas (“Hit Parade”) com os maiores sucessos do rádio (Parker, 1991).

[2] O termo “clássico” é impreciso por designar também o período clássico dessa tradição musical, mas o preferimos em relação a “erudito” ou mesmo a “música de concerto”, sendo este último utilizado no meio musical brasileiro, mas não universalmente.

[3] Gorbman (2007) cunhou o termo “música de autor” para designar o controle de determinados diretores melômanos sobre as músicas em seus filmes. Ela percebe essa característica especialmente no cinema contemporâneo. Porém, não necessariamente os filmes e cineastas que citaremos estarão dentro do conceito.

[4] Embora a grande presença de obras mais antigas seja facilitada por estarem livres de direitos autorais morais, isso não as exime dos direitos patrimoniais, referentes ao uso de gravações. Por outro lado, autores vivos podem facilitar a liberação de direitos, tal como se percebe no relato do diretor Andrei Zvyagintsev (Dale, 2012) quanto ao uso de uma obra de Philip Glass no seu filme *Elena* (2011).

[5] Um desses fóruns aconteceu durante o Festival Rc4, no Oi Futuro, no Rio de Janeiro, em 2016.

[6] O conceito de remediação foi criado por Jay Bolter e David Grusin em 1999, segundo o qual as novas mídias transformam as antigas, conservando alguns aspectos delas, mas também levando a alterações estéticas por conta da especificidade dos novos meios (Rogers, 2023a).

[7] Rogers se centra no YouTube, mas um fenômeno de difusão e replicação semelhante poderia ser analisado quanto à recomendação de *playlists* no Spotify. Como nas entrevistas pesquisadas somente o YouTube foi mencionado nominalmente por diretores, centramo-nos nele também.

[8] “*Implausibly, almost a contemporary composer.*”

[9] Richter também compõe para cinema. Por outro lado, sua obra *On the nature of daylight* apareceu em dois filmes de nosso mapeamento.

[10] No original: “*I wanted music that everybody knew, I wanted a hit, so that the audience connects and will listen to it again.*”

[11] Diegético é um termo que, desde os anos 1970, Gorbman (1976) associou ao uso de som e música no cinema. Em contraposição à música extradiegética, a música diegética está justificada no mundo fílmico.

[12] No final do filme, a ária *Ombra mai fu*, presente no catálogo de Rapée, é cantada por Marina num teatro.

[13] Um agradecimento a Felipe Ferro por essa informação.

[14] Sobre o início dessa parceria, Jullier (2004) cita uma declaração de Godard dizendo que teria recebido CDs da ECM pelo correio.

[15] O minimalismo se refere à corrente musical, iniciada nos EUA nos anos 1960, com Philip Glass, Steve Reich e Terry Riley, que tem como base um uso de material musical mínimo e repetições constantes com variações. O pós-minimalismo inclui compositores cujas estéticas têm base no minimalismo, mas que se expandem com outros elementos, como a relação com

a música medieval e renascentista em obras de Pärt e Tavener.

[16] *Tintinnabuli* é um estilo desenvolvido por Arvo Pärt com base nas notas da tríade tonal, que soam como um sino (Maimets-Volt, 2013).

Artigo submetido em 06/08/2025 e aceito em 30/11/2025.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 169-214.

ADORNO, T. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. Textos escolhidos. Coleção Os pensadores: São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALVIM, L. Música clássica e cinemas autorais latino-americanos: recorrências de repertório e modos de utilização. **Lumina**. Juiz de Fora, v. 18, n.2, p. 173-190, 2024.

ANDERSON, C. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ARIELLI, E. Taste and the algorithm. **Studi di estetica**, v. 56, n. 4, 2018, p. 77-97;

BNRL-TRACKS. John Tavener – Mother or God, here I stand. BNRL-Tracks, [s. l.], c2026. Disponível em: <https://binauralhdtracks.com/music/john-tavener-mother-of-god-here-i-stand/> Acesso em 22 jun. 2026.

CERVO, D. Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções necessárias. **Debates** – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, n.9, p. 35-50, 2007.

CHION, M. **La musique au cinéma**: Les chemins de la musique. 2. ed. aum. e rev. Paris: Fayard, 2019.

DALE, A. Andrei Zvyagintsev Talks ‘Elena,’ His Rebirth and Philip Glass (entrevista concedida a Austin Dale). **Indiewire**, May 17, 2012. Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/general/andrei-zvyagintsev-talks-elena-his-rebirth-and-philip-glass-47346/> Acesso em: 13 nov. 2025.

FOUR SEASONS – Vivaldi. Publicado pelo canal Evan Bennet. 1 vídeo (42 min.). [S. l.], 30 jan. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GRxofEmo3HA> Acesso em: 26 jun. 2026.

- GORBMAN, C. Teaching the soundtrack. **Quarterly Review of Film Studies**, v. 1, n. 4, p. 446-452, 1976.
- GORBMAN, C. Auteur music. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 149-162.
- GREIG, D. **Baroque Music in Post-War Cinema: Performance Practice and Musical Style**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- GUERRINI JÚNIOR, I. Discos em bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: GUERRINI JÚNIOR, I.; VICENTE, E. (org.). **Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010, p. 127-148.
- HUBBERT, J. The compilation soundtrack from the 1960s to the present. In: NEUMEYER, D. (ed.). **The Oxford Handbook of Film Music Studies**. New York: Oxford University Press, 2014, p. 291-318.
- HUFF, K. A. TAVENER, J. In: CRAMER, Alfred (ed.). **Musicians and Composers of the 20th Century**. Pasadena: Salem Press, 2009, v. 5, p. 1475-1478.
- JULLIER, L. JLG/ECM. In: TEMPLE, M.; WILLIAMS, J.; WITT, M. (ed.). **For ever Godard**. London: Black Dog Publishing, 2004, p. 272-287.
- MAIMETS-VOLT, K. Arvo Pärt's Tintinnabuli Music in Film. **Music and the Moving Image**, v. 6, n. 1, p. 55-71, 2013.
- MAISONNEUVE, S. L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XXe siècle. **Le Temps des Médias** – Revue d'histoire, n. 22, p. 77-91, juin 2014.
- PAIXÃO, A. C. Os pescadores de pérolas no municipal do Rio. **Miscelana**. 15 jul. 2025. Disponível em: <https://miscelana.com/2025/07/16/os-pescadores-de-perolas-no-municipal-do-rio/>. Acesso em: 26 jun. 2026.
- PARKER, M. Reading the charts: making sense with the hit parade. **Popular Music**, v. 10, n. 2, p. 205-217, 1991.
- PEREIRA, C. E. **A música no cinema silencioso no Brasil**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.
- RAPÉE, E. **Motion Picture Moods for Pianists and Organists**. New York: Schirmer, 1924.

ROGERS, H. Introduction: “I feel like I’ve heard it before”: The Musical Echoes of YouTube. In: ROGERS, H.; FREITAS, J.; PORFIRIO, J. F. (ed.). **Remediating Sound: Repeatable Culture, YouTube and Music**. London: Bloomsbury Academic, 2023a, p. 1–20.

ROGERS, H. “Welcome to your world”: YouTube and the Reconfiguration of Music’s Gatekeepers. In: ROGERS, H.; FREITAS, J.; PORFIRIO, J. F. (ed.). **YouTube and Music: Online Culture and Everyday Life**. London: Bloomsbury Academic, 2023b, p. 1–38.

STENZL, J. **Jean-Luc Godard - musicien**: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München: ET + K, 2010.

TAUBIN, A. Interview: Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire. **Film Comment**, Nov.-Dez., 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/interview-celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire/> Acesso em: 25 jul. 2025.

TOURNÈS, L. Du phonographe au MP3: Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècles. **Mémoires/cultures. HAL SHS**, 2008. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00651573>. Acesso em: 25 jul. 2025.

WISE MUSICAL GROUP. John Tavener: Funeral Canticle (1996). Wise Musical Classical, [s. l.], c2026. Disponível em: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11235/Funeral-Canticle--John-Tavener>. Acesso em: 19 jun. 2026.

Referências fílmicas

2001: Uma odisséia no espaço (2001: A Space Odyssey). Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick e MGM (EUA), 1968. (142 min).

A ÁRVORE da vida (*The Tree of Life*). Direção: Terrence Malick. Produção: Cottonwood Pictures, Plan B Entertainment e River Road Entertainment (EUA), 2011. (138 min).

ADEUS à linguagem (*Adieu au langage*). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Canal Plus e CNC (França/Suíça), 2014. (69 min).

AMOR pleno (*Tò the Wonder*). Direção: Terrence Malick. Produção: Brothers K Productions e Redbud Pictures (EUA), 2012. (112 min).

A EMIGRANTE (*The immigrant*). Direção: James Gray. Produção: Worldview Entertainment, Keep Your Head e Kingsgate Films (EUA), 2013. (117 min).

A FEBRE de Petrov (*Petrovy v grippe*). Direção: Kirill Serebrennikov. Produção: Columbia Pictures, Hype Film, Arte France Cinéma, Logical Pictures, Bord Cadre Films e Charades (Rússia, França e Suíça), 2021. (145 min).

A GRANDE beleza (*La grande bellezza*). Direção: Paolo Sorrentino. Produção: Indigo Film, Babe Films, Pathé, Medusa Film e France 2 Cinéma (Itália e França), 2013. (141 min).

ALUZ entre oceanos (*The Light Between Oceans*). Direção: Derek Cianfrance. Produção: DreamWorks Pictures, Touchstone Pictures, Participant Media, Heyday Films e LBO Productions (EUA, Reino Unido e Nova Zelândia), 2016. (132 min).

CREPÚSCULO (*Twilight*). Direção: Catherine Hardwicke. Produção: Temple Hill e Maverick Films (EUA), 2008. (122 min).

DHEEPAN. Direção: Jacques Audiard. Produção: Why Not Productions, Page 114 e France 2 Cinéma (França), 2015. (115 min).

EL CLUB. Direção: Pablo Larraín. Produção: Fábula (Chile), 2015. (97 min).

ELENA. Direção: Andrei Zvyagintsev. Produção: Non-Stop Productions (Rússia), 2011. (109 min).

FÉLICITÉ. Direção: Alain Gomis. Produção: Andolfi, Granit Films, Cinekap, Need Productions e Katuh Studio (França, Senegal, Bélgica e Alemanha), 2017. (123 min).

FORÇA maior (*Turist*). Direção: Ruben Ostlund. Produção: Plattform Produktion, Film i Väst e Rhône-Alpes Cinéma (Suécia e França), 2014.

HISTÓRIA(S) do cinema (*Histoire(s) du cinéma*). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Vega Film, JLG Films, Gaumont, Télévision Suisse-Romande, France 3 Cinéma (França e Suíça), 1988-1997. (266 min).

IMAGEM e palavra (*Le livre d'image*). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Arte France Cinéma, Casa Azul Films, Ecran Noir Productions (França e Suíça), 2018. (88 min).

IRMÃOS à italiana (*Padrenostro*). Direção: Claudio Noce. Produção: Lungta Film, PKO Cinema, Tendercapital Productions e Vision Distribution (Itália), 2020. (120 min).

KING of the Belgians. Direção: Peter Brosens e Jessica Woodworth. Produção: Bo Films, Entre Chien et Loup, Topkapi Films e Art Fest (Bélgica e Holanda), 2016. (94 min).

LA DANSEUSE. Direção: Stéphanie di Giusto. Produção: Trésor Films, Wild Bunch, Orange Studio e Les Films du Fleuve (França e Bélgica), 2016. (108 min).

MOMMY. Direção: Xavier Dolan. Produção: Les Films Seville, Metafilms, Sons of Manual e Téléfilm Canada (Canada), 2014. (138 min).

O QUE ARDE. Direção: Oliver Laxe. Produção: 4 A 4 Productions, Kowalski Films, Miramemira e Tarantula (Espanha, França e Luxemburgo), 2019. (85 min).

PHILOMENA. Direção: Stephen Frears. Produção: The Weinstein Company, Yucaipa Film, Pathé, BBC Film, BFI (Reino Unido, EUA e França), 2013. (98 min).

QUARTO 212 (*Chambre 212*). Direção: Christophe Honoré. Produção: Les Films Pelléas, Bidibul Productions, Scope Pictures e France 2 Cinéma (França, Bélgica e Luxemburgo), 2019. (90 min).

RETRATO de uma jovem em chamas (*Portrait de la jeune fille en feu*). Direção: Céline Sciamma. Produção: Lilies Films, Arte France Cinéma e Hold Up Films (França), 2019. (120 min).

SIBYL. Direção: Justine Triet. Produção: Les Films de Pierre, Page 114, France 2 Cinéma e Auvergne Rhône-Alpes Cinéma (França), 2019. (101 min).

SLALOM. Direção: Charlène Favier. Produção: Mille et Une Productions, Auvergne Rhône-Alpes Cinéma, Panache, La Compagnie Cinématographique e Charlie Bus Production (França e Bélgica), 2020. (92 min).

UMA MULHER fantástica (*Una mujer fantástica*). Direção: Sebastián Lelio. Produção: Fábula (Chile), 2017. (104 min).

UM INSTANTE de amor (*Mal des pierres*). Direção: Nicole Garcia. Produção: Trésor Films (França), 2016.