



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
DEPARTAMENTO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

LUIZA SANTOS DE MOURA

QUEM ME LEVARÁ SOU EU: análise da trilha sonora musical do filme *A História da Eternidade* (2014)

Caruaru
2023

LUIZA SANTOS DE MOURA

QUEM ME LEVARÁ SOU EU: análise da trilha sonora musical do filme *A História da Eternidade* (2014)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco — UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Área de Concentração: Cinema.

Orientador (a): Amanda Mansur Custódio Nogueira

Caruaru

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Moura, Luiza Santos de.

Quem me levará sou eu: análise da trilha sonora musical do filme A
História da Eternidade (2014) / Luiza Santos de Moura. - Caruaru, 2023.
139 p. : il.

Orientador(a): Amanda Mansur Custódio Nogueira
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2023.
Inclui referências, apêndices.

1. Comunicação. 2. Cinema pernambucano. 3. Trilha sonora musical. 4. A
História da Eternidade. 5. Dominginhos. I. Nogueira, Amanda Mansur Custódio.
(Orientação). II. Título.

300 CDD (22.ed.)

LUIZA SANTOS DE MOURA

QUEM ME LEVARÁ SOU EU: análise da trilha sonora musical do filme *A História da Eternidade* (2014)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco — UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Aprovado em: 26/09/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Amanda Mansur Custódio Nogueira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Iomana Rocha de Araújo Silva (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Juliana Andrade Leitão (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Zelma, por tanto amor e carinho e por ter feito nascer em mim a paixão pela música e pela escrita. O seu olhar doce para a vida me inspira a ver o mundo com mais calma e serenidade.

Às minhas tias Elza, Neri, Neisa e Niclécia, pelo apoio incondicional e por ter feito com que o Nordeste se tornasse também o meu lar, mas, sobretudo, por me ensinar a olhar a vida com responsabilidade.

A toda a minha família, que representa para mim o meu porto seguro e o conforto afetivo que necessito em tempos difíceis.

Ao curso de Comunicação Social, por ter aberto para mim um novo mundo de possibilidades de reflexão e formas de enxergar as questões que nos rodeiam diariamente dos memes da internet às crises sanitárias. Uma das melhores decisões que tomei na vida com certeza foi ter optado por me mudar do Rio de Janeiro para cursar Comunicação Social na UFPE do Campus Acadêmico do Agreste.

À minha orientadora e professora Amanda Mansur, pela orientação precisa e inspiradora. O brilho nos olhos com que fala de cinema pernambucano e música foi uma grande motivação para que eu realizasse este trabalho.

Ao professor Gustavo Alonso, pelas suas aulas inesquecíveis que levarei comigo por toda a vida. Ao professor Amilcar Bezerra, pelas aulas que marcaram os primeiros períodos do curso e me fizeram ter certeza de que estava no lugar certo.

Aos professores Felipe Trotta e Marildo Nercolini, pela generosidade com que me receberam em suas aulas na UFF para conversar sobre música, forró e a minha pesquisa e por terem escrito livros tão fundamentais para a memória musical brasileira. Agradeço também por sua contribuição para que o forró se tornasse Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

Ao diretor Camilo Cavalcante, pela disponibilidade de conceder uma entrevista a esta pesquisa e por ser o meu cineasta pernambucano preferido.

A todas as professoras e professores do Colégio Estadual Pedro Álvares Cabral de Copacabana, onde estudei o meu ensino médio. As pessoas que conheci e as experiências que tive nesse lugar me ensinaram a olhar o mundo com mais empatia.

Por fim, agradeço também a todos os amigos e colegas que já me impediram de colocar *A História da Eternidade* para assistir durante as sessões de cinema em casa.

O menino, que chegou de um outro ambiente, de repente começou a viver no mundo glamourizado da coisa e passou a expressar fascínio por esse mundo. Não, não. Dominginhos sempre na dele, sempre ali, com aquele jeitão sertanejo (Gilberto Gil, Dominginhos+, 2014).

RESUMO

O presente trabalho busca configurar a música como um elemento de coesão na narrativa de filmes, ajudando a compor significado nas produções cinematográficas. Para isso, propõe-se um estudo de caso do filme *A História da Eternidade* (2014), do diretor Camilo Cavalcante, partindo da análise qualitativa de cenas elaboradas com músicas pré-existentes e composições originais. Levando em consideração o caráter melancólico da trilha sonora musical feita na sanfona por Dominginhos, propõe-se relacionar essa paisagem sonora ao desenvolvimento do romance entre Querência e o sanfoneiro Cego Aderaldo. Além disso, relacionar também a contextualização biográfica de Dominginhos e do diretor Camilo Cavalcante, apontando uma marca autoral de Camilo Cavalcante permeada pelo uso da música. A análise fílmica é baseada nos estudos de som e imagem propostos por Claudia Gorbman (1987, 2007), e Kathryn Kalinak (2010), Mannoni (2003), Pisano (2002), Morettin (2009), Carrasco (2005), Miranda (2015, 2016), Schvarzman (2008), Matos (2014), Berchmans (2006), Carvalho (2010), Esteves (2022). Bem como pelas formulações teóricas do francês Michel Chion (2009; 2011), verificadas em seu extenso trabalho sobre o som, a voz e a música no cinema. Fica claro, portanto, que os temas compostos por Dominginhos são todos tocados na diegese, os temas instrumentais clássicos de Zbigniew Preisner são inseridos na pós-produção do filme e três das quatro músicas pré-existentes são usadas diegeticamente, utilizando dois rádios e uma vitrola e a música extra-diegética, chamada *Foi Você*, a música pré-existente de Márcio Greyck toca no aniversário de Alfonsina.

Palavras-chave: cinema pernambucano; trilha sonora musical; Camilo Cavalcante; Dominginhos; *A História da Eternidade*.

ABSTRACT

This work seeks to configure music as an element of cohesion in the film's narrative, helping to create meaning in cinematographic productions. To this end, it proposes a case study of the film *The History of Eternity* (2014), by director Camilo Cavalcante, starting from the qualitative analysis of scenes created with pre-existing music and original compositions. Taking into account the melancholic character of the musical soundtrack made on the accordion by Dominginhos, it is proposed to relate this soundscape to the development of the romance between Querência and the accordion player Cego Aderaldo. Furthermore, also relate a biographical contextualization of Dominginhos and director Camilo Cavalcante, pointing out an authorial brand of Camilo Cavalcante permeated by the use of music. The film analysis is based on sound and image studies proposed by Claudia Gorbman (1987, 2007), Kathryn Kalinak (2010), Mannoni (2003), Pisano (2002), Morettin (2009), Carrasco (2005), Miranda (2015, 2016), Schvarzman (2008), Matos (2014), Berchmans (2006), Carvalho (2010), Esteves (2022). As well as the theoretical formulations of Frenchman Michel Chion (2009; 2011), found in his extensive work on sound, voice and music in cinema. It is clear, therefore, that the themes composed by Dominginhos are all played in the diegesis, the classic instrumental themes by Zbigniew Preisner are inserted in the film's post-production and three of the four pre-existing songs are used diegetically, using two radios and a record player and the extra-diegetic song, called *Foi Você*, pre-existing music by Marcio Greyck plays on Alfonsina birthday.

Keywords: pernambucano cinema; musical soundtrack; Camilo Cavalcante; Dominginhos; The History of Eternity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — 0:00'38" (<i>fade in</i>).....	45
Figura 2 — 0:01'33" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	46
Figura 3 — 0:01'44" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	46
Figura 4 — 0:01'53" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	46
Figura 5 — 0:02'39" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	47
Figura 6 — 0:03'27" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	48
Figura 7 — 0:04'47" (Plano de detalhe — close-up; câmera fixa)	48
Figura 8 — 0:04'54" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa)	49
Figura 9 — 0:05'07" (Plano aberto — PG; câmera fixa)	49
Figura 10 — 0:05'55 " (Plano Geral — PG; câmera fixa)	50
Figura 11 — 0:08'50" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)	51
Figura 12 — 0:08'57" (<i>Fade</i>)	51
Figura 13 — 0:09'09" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)	52
Figura 14 — 0:09'15" (<i>Fade</i>)	52
Figura 15 — 0:09'18" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)	53
Figura 16 — 0:09'24" (<i>Fade</i>)	53
Figura 17 — 0:09'27" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)	53
Figura 18 — 0:09'34" (<i>Fade</i>)	54
Figura 19 — 0:09'54" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)	54
Figura 20 — 0:09'59" (<i>Fade</i>)	54
Figura 21 — 0:10'55" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)	55
Figura 22 — 0:11'00" (<i>Fade</i>)	55
Figura 23 — 0:11'04" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)	56
Figura 24 — 0:11'06" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)	56
Figura 25 — 0:18'17" (Plano aberto; câmera fixa).....	57
Figura 26 — 0:18'45" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	58
Figura 27 — 0:34'19" (Plano aberto; câmera fixa).....	58
Figura 28 — 0:34'42" (Plano aberto; câmera fixa).....	59
Figura 29 — 0:34'52" (Plano aberto; câmera fixa).....	59
Figura 30 — 0:34'08" (Plano fechado; câmera fixa)	59

Figura 31 — 0:35'46" (Plano médio — PM; câmera fixa)	60
Figura 32 — 0:36'20" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa).....	62
Figura 33 — 0:37'08" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa).....	62
Figura 34 — 0:40'33" (Plano geral — PG; câmera fixa)	64
Figura 35 — 0:44'55" (Plano aberto; câmera fixa).....	64
Figura 36 — 0:45'04" (Plano médio — PM; câmera fixa)	65
Figura 37 — 0:45'22" (Primeiro plano — PP; câmera fixa)	65
Figura 38 — 0:45'30" (Plano aberto; câmera fixa).....	66
Figura 39 — 0:46'02" (Plano aberto; câmera fixa).....	66
Figura 40 — 0:46'04" (Plano médio — PM; câmera fixa)	67
Figura 41 — 0:46'08" (Plano médio — PM; câmera fixa)	67
Figura 42 — 0:46'22" (Plano médio — PM, ângulo contra-plongée; câmera fixa).....	67
Figura 43 — 0:46'25" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa).....	68
Figura 44 — 0:46'29" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa).....	68
Figura 45 — 0:48'18" (Plano médio — PM; câmera fixa)	69
Figura 46 — 0:48'21" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)	69
Figura 47 — 0:48'25" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)	69
Figura 48 — 0:48'33" (Plano médio — PM; câmera em <i>traveling</i>)	70
Figura 49 — 0:49'07" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em <i>traveling</i>)	70
Figura 50 — 0:48'39" (Plano médio — PM; câmera fixa)	71
Figura 51 — 0:48'59" (Plano aberto; câmera fixa).....	71
Figura 52 — 0:49'22" (Plano médio — PM; câmera fixa)	71
Figura 53 — 0:49'30" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em <i>traveling</i>)	72
Figura 54 — 0:49'43" (Meio primeiro plano- MPP; câmera em <i>traveling</i>).....	73
Figura 55 — 0:50'03" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em <i>traveling</i>)	73
Figura 56 — 0:49'51" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em <i>traveling</i>)	73
Figura 57 — 0:50'10" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em <i>traveling</i>)	74
Figura 58 — 0:50'22" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em <i>traveling</i>)	74
Figura 59 — 0:50'40" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em <i>traveling</i>)	74
Figura 60 — 0:50'45" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em <i>traveling</i>)	75
Figura 61 — 0:50'50" (Primeiro plano — PP; câmera em <i>traveling</i>).....	75
Figura 62 — 0:51'11" (Plano médio — PM; câmera em <i>traveling</i>)	75

Figura 63 — 0:51'51" (Plano médio — PM; câmera fixa)	76
Figura 64 — 0:52'10" (Plano médio — PM; câmera fixa)	76
Figura 65 — 0:52'22" (Plano médio — PM; câmera fixa)	77
Figura 66 — 0:52'35" (Plano médio — PM; câmera fixa)	77
Figura 67 — 0:53'30" (Plano médio — PM; câmera fixa)	77
Figura 68 — 1:04'50" (Segundo capítulo do filme)	79
Figura 69 — 1:06:53" (Meio primeiro plano — MPP; câmera fixa)	79
Figura 70 — 1:08:00" (Plano médio — PM; câmera fixa)	80
Figura 71 — 1:09:16" (Primeiríssimo plano — PP; câmera fixa)	80
Figura 72 — 1:09'21" (Plano americano — PA; câmera fixa)	80
Figura 73 — 1:09'43" (Plano Americano — PA; câmera fixa)	82
Figura 74 — 1:09'52" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa <i>zoom in</i>)	83
Figura 75 — 1:10'10" (Plano Americano — PA; câmera fixa <i>zoom in</i>)	83
Figura 76 — 1:10'32" (Primeiro Plano — PP; câmera em <i>travelling</i> circular)	83
Figura 77 — 1:11'13" (Plano Médio — PM; câmera em <i>travelling</i> para a esquerda)	84
Figura 78 — 1:11'50" (Plano Médio — PM; câmera em <i>travelling</i> para a esquerda)	84
Figura 79 — 1:11'58" (Plano Médio — PM; câmera em <i>travelling</i> para a esquerda)	85
Figura 80 — 1:13'04" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)	85
Figura 81 — 1:11'13" (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera fixa)	86
Figura 82 — 1:13'55" (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera fixa)	86
Figura 83 — 1:16'03" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	87
Figura 84 — 1:16'53" (Primeiro Plano — PP; câmera em movimento circular <i>travelling</i>)	87
Figura 85 — 1:18'02" (Primeiro Plano — PP; câmera em movimento circular <i>travelling</i>)	88
Figura 86 — 1:18'25" (<i>Fade</i>)	89
Figura 87 — 1:18:29" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	89
Figura 88 — 1:19'21" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	89
Figura 89 — 1:19'31" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	90
Figura 90 — 1:19'34" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	90
Figura 91 — 1:19'35" (<i>Fade</i>)	90
Figura 92 — 1:19'41" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	91

Figura 93 — 1:19'57" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	91
Figura 94 — 1:20'10 (Primeiro Médio — PM; câmera em <i>travelling</i>)	92
Figura 95 — 1:25'05" (Primeiro Geral — PG; câmera fixa)	92
Figura 96 — 1:25'47" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	93
Figura 97 — 1:26'05" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	93
Figura 98 — 1:26'26" (Primeiríssimo Plano — PPP; câmera fixa)	93
Figura 99 — 1:26'57" (Plano Geral, <i>plongée</i> ; câmera fixa)	94
Figura 100 — 1:27'18" (Plano Detalhe — PD; câmera fixa)	94
Figura 101 — 1:28'24" (Terceiro capítulo do filme)	95
Figura 102 — 1:29'02" (Plano aberto; câmera fixa)	95
Figura 103 — 1:31'30" (Plano aberto; câmera fixa)	96
Figura 104 — 1:31'37" (Plano aberto; câmera fixa)	96
Figura 105 — 1:31'44" (<i>Plongée</i> , câmera fixa)	96
Figura 106 — 1:31'55" (Plano aberto; câmera fixa)	97
Figura 107 — 1:34'08" (Plano Detalhe; câmera fixa)	97
Figura 108 — 1:34'00" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	97
Figura 109 — 1:34'28" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	98
Figura 110 — 1:34'37" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	98
Figura 111 — 1:34'59" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	99
Figura 112 — 1:36'14" (Plano Médio — PM; câmera em <i>travelling</i> para a direita)	99
Figura 113 — 1:36'20" (Primeiríssimo Plano — PP; câmera fixa)	100
Figura 114 — 1:36'57" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	100
Figura 115 — 1:39'09" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)	101
Figura 116 — 1:39'57" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	101
Figura 117 — 1:39'59" (Plano Detalhe — PD; câmera fixa)	102
Figura 118 — 1:42'34" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	102
Figura 119 — 1:43'17 (Plano Detalhe; câmera fixa)	102
Figura 120 — 1:43'41" (Plano Americano — PA; câmera na mão)	103
Figura 121 — 1:43'55 (Plano Americano — PA; câmera na mão)	103
Figura 122 — 1:44'16" (Plano Americano — PA; câmera na mão)	104
Figura 123 — 1:44'28" (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera na mão)	104
Figura 124 — 1:44'31" (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera na mão)	104

Figura 125 — 1:45'05" (Plano Médio — PM; câmera na mão).....	105
Figura 126 — 1:45'17" (Plano Médio — PM; câmera na mão).....	105
Figura 127 — 1:45'00" (Plano Médio — PM; câmera na fixa)	106
Figura 128 — 1:45'49" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	106
Figura 129 — 1:46'01" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	107
Figura 130 — 1:46'08" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	107
Figura 131 — 1:47'08" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	107
Figura 132 — 1:47'41" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	108
Figura 133 — 1:48'03" (Primeiríssimo Plano — PP; câmera fixa).....	108
Figura 134 — 1:49'51" (Plano Geral PG; câmera fixa).....	109
Figura 135 — 1:49'56" (<i>Fade</i>)	109
Figura 136 — 1:50'14" (Plano Geral — PG; câmera fixa)	109
Figura 137 — 1:50'37" (<i>Plongée</i> , câmera fixa).....	110
Figura 138 — 1:51'07" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	111
Figura 139 — 1:51'15" (Plano detalhe — PD, ângulo contra-plongée, câmera fixa) 111	
Figura 140 — 1:51'43" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)	112
Figura 141 — 1:51'58" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)	112
Figura 142 — 1:52'07" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	112
Figura 143 — 1:52'33" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	113
Figura 144 — 1:52'42" (Plano Médio — PM; câmera fixa)	113
Figura 145 — 1:52'47" (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera fixa com <i>zoom in</i>) ..	114
Figura 146 — 1:53'03" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa com <i>zoom in</i>)	114
Figura 147 — 1:53'13" (Primeiríssimo Plano — PPP; câmera fixa com <i>zoom in</i>) ...	114
Figura 148 — 1:52'22" (Primeiríssimo Plano — PPP; câmera fixa com <i>zoom in</i>) ...	115
Figura 149 — 1:53'24 (<i>Fade Out</i>).....	115

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	A HISTÓRIA DA MÚSICA NO CINEMA BRASILEIRO.....	18
2.1	A MÚSICA NO CINEMA BRASILEIRO.....	21
2.2	FUNÇÕES DA MÚSICA NO CINEMA.....	25
3	RELAÇÃO ENTRE DOMINGUINHOS E CAMILO CAVALCANTE.....	33
3.1	O CINEMA DE CAMILO CAVALCANTE.....	33
3.2	A MÚSICA DE DOMINGUINHOS.....	36
3.2.1	Dominguinhos e a bossa nova.....	40
4	METODOLOGIA.....	43
5	A TRILHA MUSICAL EM A HISTÓRIA DA ETERNIDADE.....	44
6	CONCLUSÃO.....	116
	REFERÊNCIAS.....	119
	APÊNDICE A — Lista de músicas instrumentais feitas na sanfona de A História da Eternidade (2014).....	124
	APÊNDICE B — Lista de produções nacionais nas quais Dominguinhos participou como compositor de trilhas sonoras.....	125
	APÊNDICE C — Comentários do diretor Camilo Cavalcante sobre as músicas de A História da Eternidade.....	128
	APÊNDICE D — Entrevista com Camilo Cavalcante.....	131
	APÊNDICE E — LETRAS ORIGINAIS.....	133
	APÊNDICE F — Making of do longa-metragem A História da Eternidade.....	139

1 INTRODUÇÃO

A primeira vez que assisti ao longa-metragem *A História da Eternidade* (2014), escrito e dirigido por Camilo Cavalcante, foi em outubro de 2020. Lembro-me de que, ainda no início do PIBIC, fiquei comovida com o filme. Na época estávamos todos em casa por conta da COVID-19, que assolou o mundo, sendo assim, assisti ao filme online no site da Cinemateca Pernambucana e, em seguida, pus-me a escutar a trilha sonora do filme. É interessante que, quando uma música acompanha sonoramente uma cena de impacto para nós, ela torna-se um elemento de associação ao filme. No caso de *A História da Eternidade*, foram diversas músicas que auxiliaram a moldar meu afeto pela narrativa. Enquanto escutava a trilha musical, tive a oportunidade de refletir sobre a construção da narrativa e entender a complexidade das três personagens Alfonsina, Querência e Dona Das Dores — interpretadas por Débora Ingrid, Marcélia Cartaxo e Zezita Matos, respectivamente. Foi nesse momento que me dei conta: a empatia desenvolvida pelas personagens foi, o tempo todo, intermediada pelas músicas pré-existentes ou instrumentais em cena. Foi ali que decidi investigar a história da música no cinema e suas funções dentro da narrativa. Para além, descobri que a música instrumental composta por Dominginhos na sanfona para *A História da Eternidade* foi a última contribuição dele como compositor de trilhas para o audiovisual brasileiro.

Sobre o objeto de pesquisa escolhido, despertou-me a atenção o fato de que seis das dez músicas da trilha sonora creditadas são temas compostos e sanfonados por Dominginhos: *Aurora – Ensaio*, *Aurora – Música para acordar Querência*, *A chegada do neto*, *É festa*, *Macaco é tio Antônio* e *Oroborus*. As demais músicas são músicas pré-existentes ou temas clássicos originalmente compostos por Zbigniew Preisner, que ficou conhecido pelas trilhas sonoras que fez nos filmes de Krzysztof Kieślowski.

O filme conta a história de moradores de um vilarejo, no sertão nordestino, onde três personagens vivem conflitos internos e externos a partir de situações que envolvem romance, desejo e concepções de vida. A trama se passa no sertão e é

dividida em três capítulos, intitulados: “Pé de Galinha”, “Pé de Bode” e “Pé de Urubu”. Os três capítulos funcionam como atos construídos em apresentação, desenvolvimento e desfecho, sendo esse último composto de um clímax representado no momento da chuva.

Além disso, no longa, nove músicas soam de forma diegética, ou seja, são colocadas em cena pelos personagens e/ou escutadas por eles. As músicas pré-existentes participam da narrativa de forma tão protagonista que faixas como *Forever*, *Vento Norte*, *Fala* e *Foi Você* são ouvidas quase em sua totalidade. Também me deixou curiosa o fato de que, com exceção da música *Vento Norte*, do grupo Karetas, todas as demais foram produzidas e comercializadas na década de 70. Sendo assim, isso despertou a desconfiança de que as músicas foram escolhidas na fase de pré-produção do longa-metragem por escolha do diretor Camilo Cavalcante. As músicas clássicas instrumentais compostas por Preisner são todas inseridas na pós-produção.

Como previsto no sumário, este trabalho está dividido em seis capítulos. No primeiro, temos a introdução. No segundo, intitulado “História da música no cinema”, proponho um panorama histórico desde os primórdios do cinema silencioso até a chegada do cinema sonoro; na primeira seção, forneço o contexto histórico da música em filmes no Brasil e, na segunda, as funções da música no cinema.

Em seguida, no terceiro capítulo, discorro sobre o cinema de Camilo Cavalcante, a música de Dominginhos e a relação com a Bossa-Nova.

No quarto capítulo, apresento e explico a metodologia qualitativa, utilizada na análise, que inclui revisão bibliográfica, entrevistas e análise de conteúdo.

No quinto capítulo, me dedico exclusivamente à análise da trilha sonora musical em *A História da Eternidade*. Primeiramente, utilizo o conceito de “música de autor”, de Claudia Gorbman (1987, 2007), para observar o primeiro filme do diretor e investigar de que forma as músicas soam na narrativa, permitindo ver as marcas autorais de Camilo Cavalcante. Em seguida, analiso, enfim, todas as músicas que soam na narrativa. Ao observar aspectos como letra e melodia, apontarei como essas músicas cedem novas informações para a trama e comentam a narrativa. A metodologia desta análise é baseada no que Michel Chion (2011) chama de “contrato audiovisual”. Para Chion, “uma percepção influencia a outra e a transforma: não

‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2011, p. 7).

Por fim, no sexto e último capítulo, apresento as conclusões tiradas a partir da análise da trilha sonora musical do longa-metragem.

Sendo assim, o objetivo geral desta pesquisa é analisar como a música de Dominginhos é representada em *A História da Eternidade*. Nos objetivos específicos, busco compreender a história da música no cinema, examinar a importância da música na criação da narrativa fílmica, analisar a trilha sonora musical de *A História da Eternidade* e, por fim, entrevistar Camilo Cavalcante e Beto Martins para entender sobre o processo de construção imagética e sonora do filme.

2 A HISTÓRIA DA MÚSICA NO CINEMA

As interligações entre o cinema e a música têm suas raízes no cinema mudo, mesmo que inicialmente isso possa parecer paradoxal. É bem conhecido que o cinema mudo, na realidade, incorporava intensamente elementos sonoros. Laurent Mannoni (2003), em seu livro sobre os dispositivos óticos do século XIX e a invenção do cinematógrafo, faz várias alusões à utilização do som em uma variedade de apresentações e aos equipamentos que tentaram unir esses dois aspectos durante a exibição. O autor menciona, por exemplo, em relação ao "fasmatrópio" de Henry Heyl, a frequente utilização de elementos sonoros para acompanhar as imagens de dançarinos projetadas pela máquina. De acordo com a descrição de uma apresentação pública que ocorreu em 1870 na *Philadelphia Academy of Music*, era feita "em sincronismo com a orquestra, que interpretava uma valsa" (Mannoni, 2003, p. 359).

Antes de inventar o cinetoscópio, Thomas Edison se envolveu com a invenção do fonógrafo, que surgiu em 1877 e estava inicialmente relacionado às suas pesquisas sobre imagens em movimento (Mannoni, 2003). Em 1888, Eadweard Muybridge teve um encontro com o inventor americano, no qual discutiram a possibilidade de combinar o fonógrafo com o dispositivo criado por Muybridge, o zoopraxiscópio. Um cronista da época expressou entusiasmo pelas potencialidades desse novo espetáculo. Para ele, seria viável reunir atores de peças famosas, como Edwin Booth em *Hamlet*, e cantoras renomadas da época, como Lillian Russell.

Em 1891, há um registro da intenção de Thomas Edison de unir imagens em movimento com som. Naquele ano, ele anunciou sua intenção de filmar uma companhia de ópera, buscando reproduzir tanto o som quanto a imagem, porém, naquela época, tudo ainda estava em estágios muito experimentais. Devido ao sucesso do cinetoscópio de Edison, as pesquisas voltadas para os mecanismos que possibilitam a combinação de som e imagem tiveram um atraso significativo. Um sinal das dificuldades encontradas foi o abandono do cinetógrafo e a criação do cinetofone em 1895, que unia o cinetoscópio ao fonógrafo (Mannoni, 2003). No entanto, esse aparelho também não obteve sucesso comercial.

Apesar dos insucessos comerciais mencionados, o som e a música continuaram a ser parceiros das imagens durante o processo de consolidação do cinema, especialmente por meio da sonorização de filmes mudos através de discos. Giusy Pisano (2002) aponta um caminho alternativo, menos centrado em questões técnicas, para entender o papel do som no cinema dos primórdios. Esses pequenos filmes do final do século XIX e início do século XX faziam parte do universo dos espetáculos populares, como o music-hall, o cabaré, o café concerto, as operetas, o vaudeville e as revistas musicais. Eles eram exibidos entre duas canções ou dois números de entretenimento desse tipo.

[...] acompanhadas pela música, pelo som e pelos comentários, mas também pelos ruídos externos provocados pelo projetor e pelas reações do público, são a prova de uma presença permanente do som no espetáculo e de uma interação constante com o significado da imagem animada (Pisano, 2002, p. 15, tradução própria).

Dentro desse cenário, essa nova experiência cinematográfica acompanhava as profundas mudanças que estavam ocorrendo e sendo vivenciadas pelas pessoas no ambiente urbano, à medida que as metrópoles se formavam e se consolidavam. Em um contexto caracterizado pela velocidade, pelo efêmero e pelo impacto, as pessoas estavam imersas em um processo de transformação que afetava seus hábitos cotidianos, suas crenças, suas maneiras de perceber o mundo e até mesmo seus reflexos instintivos. Dessa forma, a experiência do cinema, repleta de sons, refletia de maneira precisa a dimensão polifônica de uma metrópole (Morettin, 2009).

Algumas teorias apontam que a música foi inicialmente introduzida para abafar o incômodo ruído dos primeiros projetores de cinema, que eram primitivos e não isolados em salas dedicadas. Isso visava melhorar a experiência do público, uma vez que o ruído era perturbador e dispersivo. Outra hipótese é que a sala de projeção era um ambiente desagradável para o público da época, assemelhando-se a observar fantasmas em silêncio, o que poderia causar desconforto psicológico. Nesse contexto, a música atuava como um antídoto para aliviar esse mal-estar, proporcionando uma experiência mais envolvente e agradável (Carrasco, 2005).

A partir do final dos anos 10, muitos filmes começaram a ser acompanhados exclusivamente por música, seja por um pianista ou por uma orquestra, às vezes alternando entre os dois. Com a chegada do cinema sonoro e a capacidade

aprimorada de alcançar uma sincronia perfeita, a indústria cinematográfica passou a explorar ao máximo esse recurso e apresentá-lo ao público.

Desde os primeiros dias do cinema, uma certa hierarquia entre os diferentes elementos da trilha sonora foi estabelecida. Nessa hierarquia, as vozes tinham prioridade, seguidas de perto pela música, enquanto os ruídos ocupavam uma posição distante e eram percebidos com menor frequência e intensidade. Em parte, essa relação foi moldada pelas limitações técnicas na reprodução e gravação de sons que existiam no início do cinema sonoro. Naquela época, o sistema operava dentro de uma faixa de frequência e amplitude sonora restrita, o que tornava a inteligibilidade um desafio, especialmente quando vários sons ocorriam simultaneamente. O uso de ruídos foi limitado para garantir a compreensão dos diálogos e não competir com a expressividade da música. Conforme a tecnologia evoluiu e a simultaneidade de múltiplas faixas sonoras se tornou possível no cinema sonoro — a partir de 1933 —, a música passou a estar presente praticamente ao longo de toda a narrativa cinematográfica (Pereira; Miranda, 2016).

No início dos anos 30, as produções de filmes com trilhas musicais foram tornando-se mais frequentes e relevantes. Um marco disso foi, em 1934, a criação das categorias do Oscar voltados para melhor trilha sonora original e melhor canção. Nessa época, nomes importantes começam a despontar, como o compositor Max Steiner, considerado por Gorbman (1987) e Kalinak (1992) como um grande pioneiro na composição de música para o cinema clássico hollywoodiano.

O cinema clássico e suas variantes buscaram, em grande parte, dar uma dimensão espacial aos elementos sonoros, criando correspondências visuais para eles. Isso resultou em uma combinação redundante e simplista. Essa abordagem da trilha sonora respeitava a linearidade da narrativa e seu impacto dramático, com o objetivo de alcançar efeitos realistas e provocar respostas emocionais do espectador. Além disso, essa abordagem enfatizou a supremacia da voz sobre os outros elementos sonoros.

De acordo com Pereira e Miranda (2016), em termos gerais, pode-se afirmar que a grande mudança ocorreu a partir da década de 70. Nesse período, impulsionados pelo avanço tecnológico do som estereofônico e influenciados pela chegada de uma nova geração de cineastas e técnicos que trouxeram novas

referências para o cinema industrial, alguns filmes começaram a “embaralhar” os papéis tradicionalmente atribuídos aos sons e à música, aproximando-os de maneira inovadora.

De um lado, alguns filmes passam a fugir das composições sinfônicas típicas das décadas passadas e adotam estilos musicais mais modernos e que podem ser considerados “ruidosos” (como o jazz, a música popular, a música eletrônica e, em alguns casos, a música concreta e eletroacústica). De outro, os ruídos assumem em determinadas cenas um caráter mais expressivo, distanciando-se de sua obrigatoriedade de verossimilhança e ganhando um maior protagonismo dentro da trilha sonora (Pereira; Miranda, 2016, p. 176).

Nos últimos anos, a música no cinema contemporâneo testemunhou uma diversificação notável de estilos e abordagens. Compositores como Hans Zimmer, Ennio Morricone, John Williams e Alexandre Desplat continuaram a influenciar a paisagem musical do cinema, criando trilhas sonoras marcantes que ajudaram a definir o tom de filmes populares em todo o mundo. Além disso, a colaboração entre diretores e compositores se tornou mais estreita, resultando em trilhas sonoras que são verdadeiramente integradas à narrativa.

A música não é apenas um acompanhamento, mas muitas vezes um elemento narrativo essencial. Trilhas sonoras são cuidadosamente projetadas para transmitir emoções, estabelecer atmosferas e aprofundar a compreensão dos personagens e da história. A música também é usada para criar identidade e é marca registrada em franquias cinematográficas, como os temas inconfundíveis de *Star Wars* e *007*.

2.1 A MÚSICA NO CINEMA BRASILEIRO

No Brasil, as primeiras relações entre música e cinema vieram com os chamados filmes cantados, produzidos a partir de 1908 em que “atrás da tela postavam-se, ocultos, os artistas ou cantores, que iam falando ou cantando, conforme as cenas, procurando o máximo possível combinar suas vozes com as imagens” (Araújo, 1985, p. 230). Os filmes musicais eram muito populares, e seu êxito resultava da combinação de duas formas de entretenimento em alta naquela época, ou seja, o teatro de revista e o circo.

Mesmo após o término do período dos chamados “filmes cantados” em 1911, as salas de cinema ainda reservavam espaço para apresentações de pequenos grupos musicais. Esses conjuntos proporcionavam entretenimento ao público que aguardava a próxima exibição e acompanhavam com música as projeções dos filmes mudos (Morettin, 2009).

O cinema sonoro brasileiro passou a se integrar à emergente indústria cultural em rápido crescimento naquela época e começou a desempenhar um papel significativo nela. Para isso, utilizou a imagem e o som para produzir e disseminar produtos culturais que tinham como base a divulgação de músicas regionais — como emboladas, cocos e música caipira paulista — e o samba, que se tornou a música popular nacional nos anos 30 e foi estabelecido como a expressão musical do Brasil. O cinema visualmente conectava o que o rádio, os discos, a imprensa — especialmente as revistas ilustradas e filmes cinematográficos — e eventos culturais como o carnaval estavam promovendo (Schwarzman, 2008).

Miranda (2015) diz que *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1931) foi o primeiro longa-metragem brasileiro ‘inteiramente sincronizado’ com o uso do sistema vitafone a conter não apenas música, mas também vozes e ruídos. Inspirado em revistas musicais norte-americanas, como *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929), o filme, que não tinha um enredo específico (como fio condutor), apresentava números musicais e esquetes cômicas, ambos com artistas populares que já circulavam pelo teatro, pelo rádio e no mercado fonográfico local. Integrante do rol de filmes cujos originais e cópias se perderam, seus vestígios encontram-se nas notas publicadas na imprensa da época e na bibliografia existente sobre a História do Cinema Brasileiro. (Miranda, 2015, p. 31)

No cenário em que se encontravam, era necessário não apenas enfrentar a influência de Hollywood, mas também investir na criação de uma identidade nacional que representasse as diversas regiões do país. Afinal, é importante reconhecer que durante a recém-instaurada Segunda República (1930-37), sob a presidência de Getúlio Vargas, havia um esforço em curso — iniciado pelas elites intelectuais na década de 10 — para construir essa identidade nacional. Nesse contexto, é relevante ressaltar que o rádio e o cinema desempenharam papéis cruciais na consolidação dessa aspiração.

Na década de 40, os filmes brasileiros receberam a influência do estilo sinfônico presente nos filmes hollywoodianos do mesmo período. Matos (2014), destaca que esses filmes utilizavam músicas que faziam sucesso nas rádios e nos palcos, podendo ser descritos como “musicais filmados” — algumas produções contaram com a participação de compositores e intérpretes musicais como Luiz Gonzaga e Nelson Gonçalves.

Para Kalinak (2010), o Brasil enfrenta forte competição na segunda metade do século XX com as importações baratas e acessíveis de Hollywood. Portanto, os cineastas se viram presos entre as demandas do sucesso comercial (e a pressão para imitar os modelos de Hollywood) e o compromisso com o papel social do cinema como expressão de preocupações exclusivamente nacionais. Muitos cineastas, especialmente aqueles com status recém-descoberto como cineastas internacionais, tentaram fazer ambos os testes com as partituras de seus filmes, combinando elementos da pontuação de Hollywood, música artística europeia e música popular.

No Brasil, nos anos 60 e 70, muitos compositores ficaram conhecidos por suas músicas feitas exclusivamente para os filmes. Entre eles: Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Enrico Simonetti, Gabriel Migliori, Lyrio Panicalli, Rogério Duprat e Remo Usai. O último compositor citado é o que tem o maior número de trilhas musicais no cinema brasileiro.

A predominância da tradicional música orquestral dividia espaço com as trilhas de canções rock’n’roll, com as trilhas jazzísticas, com as composições atonais e dodecafonistas, com as criações experimentais de compositores mais novos que passaram a utilizar recursos diferentes. Uma nova geração de compositores passou a contar com ferramentas eletrônicas, sintetizadores e novos recursos de gravação, como câmeras de efeitos sonoros, eco, sistemas de gravação multicanais etc. Walter Carlos, de *Laranja Mecânica* (1971), e Giorgio Moroder, de *Expresso da Meia-Noite* (1978), são referências de compositores que dominavam a arte da música feita com sintetizadores (Berchmans, 2006, p. 135).

As tendências de produção, exemplificadas pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal, trouxeram uma perturbação nas normas e modelos tradicionais de criação cinematográfica. Elas apostaram na exploração das diversas conexões entre som e imagem, assimilando de forma eclética várias referências, influências e elementos

culturais durante as décadas de 1960 e 1970. É importante destacar que, antes do surgimento do Cinema Novo, a trilha sonora nos filmes brasileiros costumava seguir padrões clássicos, com a predominância de números musicais, especialmente nas comédias, e o uso de músicas orquestrais para criar atmosferas climáticas, como nos filmes produzidos pela Vera Cruz. Isso envolvia composições de temas dramáticos por maestros renomados como Lírio Panicalli, Gabriel Migliori, Radamés Gnattali, entre outros.

Na virada para os anos 70, principalmente percorrendo a produção do chamado Cinema Marginal, nota-se que a figura do compositor de música para cinema praticamente desaparece e o uso de seleção musical com canções já existentes se torna prática recorrente, quase sempre assinada pelos próprios diretores como Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach, entre outros. Essa tendência ao uso de trilhas adaptadas, com canções já existentes, pode ser justificada devido à falta de recursos financeiros, que levaram muitos diretores a providenciar eles mesmos as músicas e os recursos sonoros de seus filmes, mas também, para o debate estético, configura a cristalização da prática da colagem, que pregava o uso intertextual de músicas orquestrais e canções populares, recursos de sonoplastia que dialogavam com a linguagem do rádio e da televisão, misturando sons, ruídos e silêncios abandonando definitivamente a forma tradicional de associar som e imagem para o cinema narrativo. (Carvalho, 2010, p. 8).

É relevante lembrar que nos anos 1970, ocorreu a consolidação da produção televisiva, impulsionada pelo regime político autoritário vigente. Nesse período, surgiram programas e produções de destaque, como a revista "Fantástico" (1973) e a primeira telenovela colorida, "O Bem Amado" (1973), escrita por Dias Gomes. Na esfera televisiva, isso resultou na incorporação da música como parte integrante das novas narrativas televisivas.

As trilhas sonoras de telenovelas estabeleceram conexões mais intensas com a indústria fonográfica em comparação ao cinema, como evidenciado pelo notável do final da década de 1970, quando a música dançante das discotecas, conhecida como *dance music*, chegou ao Brasil, seguindo a tendência global e norte-americana desse gênero musical. Esse estilo ganhou notoriedade nacional com a ascensão do grupo As Frenéticas, concebido pelo produtor musical Nelson Mota. O sucesso do grupo foi

impulsionado pela trilha sonora da novela "*Dancing' Days*," da Rede Globo, para a qual gravaram a música tema de abertura.

Nos anos 1980, a música das mídias abraçou uma variedade de estilos, incluindo a música romântica brega, a sertaneja e o rock, que coexistiram com uma nova exploração de sonoridades eletrônicas. No mundo do cinema, houve uma disseminação do uso de sintetizadores, como evidenciado em filmes como *Onda Nova* (1983), dirigido por José Antônio Garcia e Ícaro Martins, que contou com uma trilha sonora de Luís Lopes. Outros exemplos incluem *Anjos da Noite* (1986), dirigido por Wilson Barros, com música original de Sérvulo Augusto, e *Feliz Ano Velho* (1988), dirigido por Roberto Gervitz, com composição e programação musical a cargo de Luiz Xavier.

Na virada para os anos 2000, a crescente disseminação do áudio digital, juntamente com a música se tornando cada vez mais compacta e acessível através da internet, de podcasts e principalmente de celulares, trouxe novos desafios para a análise da recepção, divulgação e integração da música com o cinema.

2.2 FUNÇÕES DA MÚSICA NO CINEMA

No campo da música, a questão dos sentimentos e emoções que ela evoca nos ouvintes tem sido discutida ao longo da história, remontando a filósofos antigos como Aristóteles e Platão. Uma teoria amplamente aceita por músicos e compositores durante o período Barroco é a chamada Doutrina dos Afetos. Essa doutrina sugere que recursos técnicos de composição e estética musical têm o poder de despertar emoções específicas nos ouvintes (Piedade; Falqueiro, 2019).

Essas abordagens históricas demonstram como a música tem sido reconhecida como uma forma poderosa de evocar e expressar sentimentos e emoções ao longo do tempo.

É natural perceber na música do cinema, ou apenas na música, um motivo condutor (ou o *leitmotiv*), que é o que vai dar caráter simbólico articulando a construção da imagem sonora, em nossas mentes, que entra em contraste, sincronia ou ajuda na narrativa das imagens visuais. A música conduzirá o espectador para

aquilo que vai acontecer, aumentando a expectativa ou criando ilusão para algo que aconteceu, mas não foi mostrado — ou se já foi mostrado, como em uma cena que aconteceu um evento marcante do filme, como uma morte ou outro tipo de acidente, ela fica, mesmo que de forma inconsciente, na mente dele. Sendo assim, na próxima vez em que ouvirmos a mesma música, a associaremos a algo trágico ou triste (Esteves, 2022, p. 63).

O filme *Midsommar* (2019), dirigido por Ari Aster, inicia de forma impactante com uma cena de homicídio e suicídio. O que chama a atenção é a trilha sonora que acompanha essa cena, que é completamente hipnotizante, com sons orquestrais dissonantes que criam uma tensão intensa, em harmonia com as imagens visuais chocantes. Um elemento interessante é que, ao longo do filme, mesmo que não seja exatamente a mesma música do início, mas que tenha semelhanças, quando ouve-se novamente, isso sinaliza ao público que uma situação de perigo está se aproximando. Essa técnica musical ajuda a criar um senso de antecipação e aumenta a ansiedade do espectador, mantendo-o envolvido na narrativa do filme.

A trilha sonora, quando usada de forma envolvente e estratégica, desempenha um papel crucial na experiência cinematográfica, contribuindo para a imersão do público na história e na criação de emoções específicas, como tensão e suspense, como é claramente exemplificado em *Midsommar*.

Sem dúvida, a presença da música em um filme não é algo aleatório ou casual. Existe uma relação cuidadosamente planejada entre o que se vê na tela e o que se ouve. Em uma produção cinematográfica, assim como em qualquer obra de arte, cada elemento é minuciosamente pensado e integrado para criar uma experiência coesa e significativa.

Quando assistimos a um filme, estamos absorvendo muito mais do que apenas a história sendo contada. Estamos atentos a todos os elementos que compõem a obra, desde a cinematografia, edição, iluminação, efeitos visuais, atuação, figurino e, claro, a música. Cada um desses elementos desempenha um papel fundamental na construção da narrativa e na transmissão de emoções e significados ao público.

A trilha sonora, em particular, tem o poder de aprofundar a conexão emocional entre o espectador e a história, reforçando sentimentos, criando atmosferas e marcando momentos importantes. Ela é uma parte essencial do arsenal de

ferramentas que os cineastas usam para nos envolver em suas histórias e nos levar a uma experiência cinematográfica rica e cativante. Portanto, tudo em um filme é planejado com precisão para contribuir para o impacto geral da obra (Gorbman, 1987).

De fato, na narrativa de um filme, a música é um elemento notável e distinto em comparação com os outros componentes. Primeiro, a música é ouvida, mas não é vista. Isso faz com que a presença da música tenha um impacto significativo na maneira como percebemos as imagens. O contrário também é verdadeiro: as imagens podem afetar a forma como ouvimos o som de maneira diferente do que ouviríamos se o som fosse reproduzido no escuro, sem acompanhamento visual, como destacado por Chion (2011).

A música, por sua vez, desempenha um papel extraordinário na capacidade de provocar emoções e tensões no espectador. Ela tem o poder de transportar o público para uma realidade alternativa, criando um ambiente sonoro que complementa ou contrasta com as imagens na tela. A música não apenas acompanha a narrativa visual, mas também enriquece a experiência ao adicionar camadas de significado, emoção e atmosfera. Essa interação entre som e imagem é fundamental para a linguagem cinematográfica e para a forma como percebemos e nos envolvemos com uma história contada no cinema.

É realmente a música que enriquece a narrativa do filme, fornecendo informações sonoras essenciais para criar a atmosfera desejada e permitindo que o espectador conecte os efeitos da música às imagens. Isso cria a ilusão de que a música e a imagem estão intrinsecamente ligadas, como se fossem naturalmente complementares.

Na música do cinema, a preocupação com a expressividade e o potencial emocional é ainda mais acentuada. A composição musical e a organização da trilha sonora desempenham um papel fundamental na obtenção dos efeitos desejados. Os compositores de música para cinema têm à disposição um vasto conjunto de ferramentas musicais e técnicas para explorar, incluindo tonalidade, modulação, ritmo, harmonia, dinâmica, textura, timbres e muito mais. Cada um desses elementos é cuidadosamente manipulado para criar a sensação emocional e atmosférica pretendida em uma cena ou sequência.

Essa interação entre música e imagem no cinema é um exemplo marcante de como duas formas de arte distintas podem se fundir e criar uma experiência narrativa rica e impactante, na qual a música desempenha um papel crucial na transmissão de emoções e significados.

Claudia Gorbman (1987) expande essa discussão propondo que os motivos para a adoção da música no cinema mudo podem ser classificados em quatro níveis distintos: argumentos históricos; argumentos pragmáticos; argumentos estéticos e argumentos psicológicos e antropológicos.

Essa classificação mais abrangente oferece uma perspectiva mais completa sobre por que a música foi incorporada no cinema mudo e enriquece a compreensão das complexas razões por trás dessa prática. Do ponto de vista histórico, a prática de utilizar música para acompanhar filmes segue a tradição do melodrama, que era bastante comum no final do século passado. Nesse contexto, a música desempenhava um papel de destaque, chegando a ser considerada mais importante do que os diálogos. Nos teatros da época, a presença de um pianista ou de uma orquestra era absolutamente indispensável, especialmente em uma época em que havia uma ampla variedade de gêneros de teatro musicado, que contribuíam significativamente para a produção dramática daquele período.

Portanto, o que os exibidores de cinema fizeram foi simplesmente seguir a tendência predominante nas casas de espetáculo daquela época, incorporando pianistas ou até mesmo formações musicais mais abrangentes às primeiras sessões comerciais de cinema. Isso refletiu a importância da música na experiência cinematográfica, uma herança direta das tradições teatrais do melodrama.

O argumento pragmático, que sugere que a música no cinema servia para encobrir o ruído dos projetores, é questionado a partir de uma perspectiva intrigante. A dúvida levantada é: por que a música era considerada mais eficaz em mascarar o ruído dos projetores? Se o ruído era um fator de distração para o público, então por que a música não causaria uma distração ainda maior em relação ao filme em exibição? Além disso, por que a prática de usar música persistiu mesmo após os projetores se tornarem menos ruidosos e terem sido isolados do público em cabines de projeção?

Essas interrogações nos conduzem aos argumentos de natureza estética. De acordo com a autora, um dos motivos que podem ter levado à incorporação da música nas projeções cinematográficas é que a trilha sonora intensificava a sensação de realismo do filme. Quando assistimos a um filme, não estamos presenciando uma representação de uma ação real, como acontece no teatro. Essa sensação era agravada pelo fato de os filmes serem projetados em uma superfície bidimensional, criando uma ilusão de profundidade, mas sem uma profundidade real.

Com base nesses argumentos, a música desempenhou um papel duplo. Em primeiro lugar, ela ocupava o espaço vazio do filme, proporcionando acusticamente a sensação de profundidade que o filme, visualmente, não podia oferecer. Em segundo lugar, a música funcionava como um meio de simular uma atmosfera de realidade para a ação representada, seguindo a tradição do melodrama ou da mímica. Essas formas de expressão eram familiares ao público da época, e a música as incorporava de maneira a tornar a experiência cinematográfica mais envolvente e realista.

No último segmento de sua análise, Claudia Gorbman aponta que a música teria a capacidade de evocar um senso de comunidade, uma sensação de coletividade que transforma o público em uma comunidade de ouvintes participantes. Ou seja, a autora afirma que a música possui esse poder porque ela envolve o espectador, afastando potenciais distrações que poderiam prejudicar o seu prazer na experiência cinematográfica. Esse efeito ocorre tanto em um nível semiótico, em que a música utiliza códigos culturais e conotações para inserir ou reforçar significados na imagem, dissipando eventuais dúvidas do espectador, quanto em um nível psicológico, em que a música desvia a atenção do espectador em relação aos aspectos técnicos do discurso cinematográfico. Isso contribui para minimizar qualquer quebra na continuidade temporal ou espacial, entre outros elementos, tornando a experiência cinematográfica mais fluida e imersiva. A música, assim, age como uma ferramenta poderosa para envolver o espectador e aprimorar a narrativa visual.

O crítico de cinema e compositor Michel Chion (2011) é um dos teóricos mais proeminentes no campo da relação entre música e cinema. Ele enfatiza a expressividade da música nos filmes, argumentando que os sons trazem um valor acrescentado, enriquecendo uma imagem com elementos expressivos e informativos. Esses elementos têm o propósito de estabelecer uma conexão direta entre o que é

visto e o que é ouvido. Isso é alcançado por meio da síncrese, que se refere à percepção de que as imagens e os sons estão integrados, funcionando como uma única entidade.

Além disso, Chion (2011) argumenta que o som tem um impacto significativo na percepção do tempo na imagem, um efeito que se enquadra na categoria dos diferentes efeitos de valor acrescentado. Isso significa que uma imagem estática, sem uma sensação de tempo intrínseca, pode adquirir uma dimensão temporal real por meio da música ou de qualquer som que emane da tela.

Para Chion, as músicas contidas na trilha sonora são de tamanha importância, notando que são elas que levam o audioespectador a criar emoções diante uma cena, a chamada empatia com os personagens, podendo mexer até com os mais críticos e céticos. Então, o autor menciona a relação do som e imagem e a relevância desta sincronização para atingir um resultado e atuar na imersão do telespectador enquanto assiste ao filme.

Fica evidente que a seleção da trilha sonora perfeita para momentos de sincronização com as cenas desempenha um papel fundamental na construção do significado do produto cinematográfico final. Isso estabelece uma relação imediata e indispensável entre o que é visto na tela e o que é ouvido. A sincronização do som e da imagem, mesmo que o som não seja naturalmente originado da situação retratada na cena, mas sim resultado de uma sobreposição feita na edição, no momento certo, com a imagem, cria a ilusão de que tudo está correto e de que a ação na tela produziu o som que o espectador está ouvindo. Essa ilusão é essencial para conferir sentido à cena.

De acordo com Chion (2011), na tela, tudo o que envolve choques, quedas ou explosões, mesmo que sejam simulados ou produzidos com materiais pouco resistentes, adquire uma materialidade concreta através da sincronização do som. Isso faz com que o espectador tenha a sensação de que o que está vendo é real e que o som corresponde precisamente ao que está acontecendo, mesmo que a pessoa nunca tenha vivenciado uma situação semelhante ou ouvido tal barulho na vida real. A magia do cinema está na capacidade de criar essa ilusão convincente, tornando as experiências cinematográficas imersivas e cativantes.

Um som não tem só uma fonte, mas pelo menos duas, até mesmo três ou mais ainda. Consideremos o rangido da caneta de com a qual é escrito o rascunho deste texto; as duas fontes do som são a caneta e o papel — mas também o gesto de escrever e também nós que escrevemos e assim sucessivamente. Se esse som for gravado e ouvido num gravador, a fonte do som será também o altifalante, a fita magnética na qual o som foi registrado, etc. (Chion, 2011, p. 28-29).

É verdade que a música, quando dissociada do filme, possui suas próprias propriedades e beleza que podem satisfazer o prazer do ouvinte de maneira autônoma. No entanto, quando a música está em sincronia com as imagens, ela cria efeitos completamente diferentes. A música criada especificamente para um filme muitas vezes só faz sentido quando é reproduzida simultaneamente com as imagens, uma vez que sua composição e ritmo são moldados para complementar e acentuar visualmente o que está ocorrendo na tela.

No entanto, é notável como frequentemente associa-se automaticamente uma música a um filme, personagem ou cena específica. Nesses casos, a música tem o poder de evocar a ação e as emoções mesmo quando está sendo ouvida sem a correspondente imagem. Isso ocorre porque é ativada em nossa memória a relação intrínseca entre a música e as imagens, mesmo quando não se está vendo as cenas. Essa associação profunda entre música e filme é um testemunho do impacto duradouro e poderoso que a trilha sonora pode ter na narrativa cinematográfica e na memória do público.

Certamente, a música desempenha um papel de influência emocional significativo dentro de um filme. Ela possui a capacidade de alterar a interpretação das imagens, caracterizar cenários, definir situações, envolver o público e influenciar a maneira como percebemos o filme como um todo. A música tem o poder de gerar expectativas, criar emoções, descrever personagens e muito mais.

Por outro lado, embora o uso da música no cinema seja de extrema importância, como discutido anteriormente em relação à expressividade, informação, descrição e temporalidade, entre outros aspectos, também é válido reconhecer que a ausência de música pode resultar em obras cinematográficas igualmente interessantes. A decisão de não usar música, ou de usar o silêncio de forma estratégica, pode ser uma escolha artística que contribui para a singularidade e

impacto de um filme. O silêncio, quando usado de forma adequada, pode ser tão expressivo e evocativo quanto a música, criando uma atmosfera única e reforçando a narrativa de maneira distinta.

O silêncio estratégico pode criar uma sensação de angústia, suspense e tensão em um filme. O diretor Alfred Hitchcock é um mestre em explorar o poder do silêncio no cinema, e um exemplo notável disso é seu filme *Os Pássaros* (1963).

Ao optar por não utilizar uma trilha sonora musical convencional no filme, Hitchcock deixou que o silêncio e os sons ambientes desempenhassem um papel fundamental na construção do clima e na geração de tensão. O silêncio também faz parte da linguagem da música, e seu uso inteligente pode ser tão eficaz quanto a música em si para criar uma experiência emocional única.

Portanto, é perceptível que a música, quando combinada com as imagens, estabelece um diálogo cinematográfico. Ela é apenas uma das muitas formas de expressão no cinema, capaz de descrever cenas, narrar histórias e evocar emoções no público em relação à cena. A música envolve o espectador, mergulhando-o profundamente na narrativa.

Assim como na era do cinema mudo, em que a música era usada para preencher o vazio e a expressividade dos filmes dependia das atuações, em que os personagens se comunicavam com o público por meio de expressões faciais e gestos (como Charles Chaplin fazia com maestria), a música passou a cumprir esse mesmo propósito. Ela se tornou uma extensão estética expressiva essencial para a comunicação entre o filme e o espectador que o assiste. A música amplia a linguagem cinematográfica, aprofundando a conexão emocional e a compreensão do público em relação à história que está sendo contada na tela.

3 RELAÇÃO ENTRE DOMINGUINHOS E CAMILO CAVALCANTE

3.1 O CINEMA DE CAMILO CAVALCANTE

Para analisar *A História da Eternidade*, faz-se necessária uma contextualização da biografia de Camilo Cavalcante. O diretor nasceu em Recife, capital de Pernambuco, no dia 8 de outubro de 1974, mas, em decorrência do trabalho dos pais, que eram médicos sanitaristas, a família vivia mudando de Estado. Logo após o seu nascimento, Camilo foi morar no interior do Piauí e passou por diversos municípios como: Buriti dos Lopes, Floriano e Parnaíba. Depois teve uma passagem por São Paulo, onde seus pais fizeram especialização e, por último, morou no Rio de Janeiro, onde, aos 10 anos, frequentava o cinema sozinho por não ter muitos amigos na cidade e porque ir ao cinema era uma forma de preencher o tempo e visitar outro mundo. Desde criança, Camilo Cavalcante demonstrava interesse pela sétima arte e pelo interior do Nordeste, que marcou sua infância.

A sua adolescência foi toda morando em Recife. Em 1990, estagiou por dois anos no Museu de Imagem e Som de Pernambuco (MISPE) em Recife. Formou-se em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em 1996, participou da oficina de Roteiro Cinematográfico na Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños, em Cuba.

Camilo é um homem que acumula funções: geralmente dirige, produz e roteiriza seus filmes. Realizou uma série de vídeos ficcionais exitosos estilisticamente, mostrando que consegue trabalhar com diversos formatos do VHS ao digital, atravessando o 16mm e 35mm. Começando por *Hambre Hombre*; *Os Dois Velhinhos*; *Leviatã*; *Matarás*; *Alma Cega*; *A morte e Ave Maria ou Mãe dos Oprimidos*. Em seguida, dirigiu os curtas-metragens: *O Velho*, *O Mar e O Lago*; *A História da Eternidade*; *Rapsódia Para Um Homem Comum*; *O Presidente dos Estados Unidos*; *Ave Maria ou Mãe dos Sertanejos*, *My Way*, *King Kong em Asunción*. E os documentários: *Beco* e *Rua da Aurora Refugio de todos os mundos*. (Nogueira, 2014, p.91).

Ele também produziu e dirigiu a série televisa *Olhar*, exibida no canal Brasil. É idealizador e coordenador do Cinema Volante Luar do Sertão, um projeto que exhibe filmes em cidades do semiárido de forma gratuita. Em 2014, lançou seu primeiro

longa-metragem de ficção, *A História da Eternidade*, que estreou no Festival de Roterdã. Camilo Cavalcante participou, em 2015, da direção coletiva do documentário *5 Vezes Chico – O Velho e sua Gente*. Em outubro de 2019, Camilo lançou o documentário *Beco*. Por último, *King Kong en Asunción*, o seu segundo longa-metragem, que foi lançado dia 19 de agosto de 2021.

Camilo Cavalcante faz parte da cena de audiovisual, mas não integra nenhum grupo específico da cena audiovisual de Pernambuco. Porém, compartilha da *brodagem*¹ ao trabalhar com os mesmos profissionais, artistas e técnicos que atuam em filmes de outros cineastas pernambucanos. É o idealizador da produtora Aurora Cinema, criou a produtora visando produzir sons e imagens que buscam a poesia e reflexões, trabalhando com diferentes suportes e formatos para contar histórias, registrar sentimentos, instigar o pensamento e esculpir o tempo. (Nogueira, 2014, p.92)

O diretor é o autor do manifesto Cinema CABRADAPESTE, em que se tem o seguinte trecho:

O modo CINEMACABRADAPESTE de produção caracteriza-se por orçamento enxuto, técnica despojada (já é consequência da falta de recursos financeiros), flexibilidade para alterar o roteiro a qualquer momento, dependendo das circunstâncias, boa vontade e cooperação. A única coisa sólida é a ideia, que move o projeto para frente, passando por cima de todas as dificuldades. É quase utópico. Uma equipe de três, quatro e até duas pessoas (diretor e ator) com uma câmera na mão (pode ser desde câmera caseira de vídeo, passando pelo Super 8, 16 mm até 35 mm) no meio da rua, fazendo um filme (nessas alturas a bitola não mais importa). A gente sonha mesmo é que estamos fazendo imagens eternas para tocar a alma das pessoas. E a gente sabe que quase ninguém ou alguns alguéns vão se importar. Mas quando o filme (ou será vídeo?) fica pronto, mesmo que não seja com imagem de Panavision, a felicidade supera tudo. É a ideia que está lá. Não importa se tem falha aqui ou acolá. A obra está feita. A ideia ganhou vida e se libertou. E não existe coisa mais

¹ Brodagem é um grupo de cineastas autodidatas que trabalham de modo colaborativo, conhecido localmente como brodagem. O termo começou a ser utilizado para expressar um modo de fazer, de produzir algo em parceria (música, cinema e artes plásticas). A gíria pernambucana é um aportuguesamento da palavra brother em inglês e surge como forma de designar uma irmandade (no caso de um grupo de amigos) ou uma camaradagem (no caso de um favor).

linda neste mundo que a liberdade. (Trecho do manifesto Cinema CABRADAPESTE de autoria de Camilo Cavalcante).

De acordo com (Nogueira, 2014), o modo de produção descrito por Camilo no manifesto acima representa a estrutura da *brodagem* em Pernambuco: cooperação, boa vontade e flexibilização para alterar o roteiro, a estrutura de produção, os baixos orçamentos e a equipe reduzida. Para Camilo, não importa o formato, mas sim o sonho de fazer imagens eternas. No entanto, o seu cinema é sofrido e quer provocar a dor, os sentimentos de amor e ardor no espectador e, acima de tudo, gerar questionamentos e mudanças. Há uma musicalidade marcante na concepção de seus filmes, uma agressividade estética associada a uma madura concepção artística.

Em 2003, Camilo Cavalcante realizou um curta-metragem homônimo, *A História da Eternidade*, é um falso plano sequência e pretende conduzir o espectador em uma viagem dentro dos instintos humanos com uma linguagem poética e metafórica. Durante o curta acontece um amplo panorama da civilização ocidental, e tudo o que o ser humano é capaz, desde trucidar um feto até inventar a arte para libertar os sonhos que estão presentes nesse exercício visceral que expõe, sem concessões, a eterna tragédia humana. Esse, em particular, é um dos temas que ultrapassam a filmografia de Camilo Cavalcante, a morte brutal dos seus personagens. Sendo assim, faz-se o uso do plano-sequência suspende o drama de seus personagens humanos. (Nogueira, 2014).

Em entrevista para a autora, ele disse: “Naquele período, surgiram histórias que iam compor o longa. A primeira que surgiu foi a do Cego Aderaldo e Querência, mas, na época, eu não tinha a intenção de fazer um longa-metragem. Durante os ensaios e a pré-produção, as outras histórias vieram de maneira muito natural, por meio de conversas e observações”.

A posteriori, *A História da Eternidade* tornou-se um longa-metragem ficcional lançado em 2014. O filme conta três histórias femininas de amor e se passa em um vilarejo sertanejo. A primeira história é de Alfonsina, que tem 14 anos, quase quinze, com características de menina e responsabilidades de mulher, ela cuida da família. No entanto, o seu maior sonho é conhecer o mar. A segunda personagem é Querência, que está de luto após perder a filha e é abandonada pelo marido. Por

último, tem-se a Dona Das Dores, uma senhora que mora sozinha e, após muitos anos, se reencontra com o seu neto que voltou de São Paulo.

Para Camilo, a narrativa do longa difere da proposta do curta, mesmo os dois tendo a busca pela sinestesia, pela poesia e pelo cinema de sensações. Em uma entrevista concedida para a editora Cepe no dia 31 de março de 2020, Camilo explica: “O roteiro de um filme, sendo ele um texto escrito, difere do produto final. Não apenas por tratar-se de linguagens diferentes, mas por conter alterações na história contada, já que os dois são feitos em momentos e situações distintas [...]”.

Camilo estudou música, quando jovem, com professor particular. Portanto, teve acesso à teoria e à prática musical. Em *A História da Eternidade*, dirigiu, roteirizou e escolheu a dedo as canções pré-existentes que compõem a trilha sonora, através do seu acervo pessoal e da memória afetiva das músicas que a sua avó cantarolava quando ainda era criança.

3.2 A MÚSICA DE DOMINGUINHOS

Com base no documentário *Dominguinhos* (2014), José Domingos de Moraes nasceu no dia 12 de fevereiro de 1941, em Garanhuns, Pernambuco. Aos 7 anos, Neném do Acordeon já acompanhava o pai nos forrós do interior, com os seus irmãos José Moraes e Valdomiro. Portanto, aprendeu a tocar e admirar a música ouvindo o seu pai, Mestre Chicão, que era famoso na região em que morava por ser tocador e afinador de sanfona.

O meu pai era um pequeno agricultor, botava uma roça, fazia uma farinha de meia e tocava nas festas. Ele era um tocador de oito baixos, era o Chicão, afinador de sanfona também e eu tive a oportunidade de já com sete, 8 anos de idade, ele deixava que a gente tocasse e deixava que a gente pegasse no instrumento que era a sanfona. Era uma sanfoninha de pau boa danada de oito baixos. Ele não tinha muito ciúme dela e a gente tocava, ia tocando e ele não se incomodava. E nessa época já com 8 anos nós começamos a ajudar a família porque somos dez irmãos, consequentemente, muita gente para ele sustentar com a rocinha. (*Dominguinhos, Canta e Conta* Luiz Gonzaga 2012, 80 minutos)

Dona Maria de Farias, alagoana e mãe de dez filhos, passando por dificuldades financeiras e percebendo o potencial musical dos filhos dentro de casa, decidiu, numa manhã de sábado, arrumar os três filhos, colocar os instrumentos em um saco e levá-

los até a feira de Garanhuns para tocar. Chegando na feira cada um dos filhos pegou o seu respectivo instrumento: Neném no pandeiro, Moraes na sanfona de oito baixos e Valdomiro no melê, um instrumento percussivo confeccionado pelo pai. Tratava-se de um aro de madeira que carregava uma câmara de ar de automóvel esticada, simulando o papel da zabumba. Assim, dona Maria formou o trio chamado “Os Três Pinguins”.

E aí minha mãe é uma dessas velhinhas baixinhas mais danada de sabida botou a sanfona num bisaco, que é um saco, né. Botou nas costas e aí pai perguntou pra onde tu vais Mariinha e ela disse: “vou ali volto, já”. No final da tarde estava o chapeuzinho com bastante prata, cruzados, quinhentos reis e minha mãe com um balaio que não tinha mais tamanho na cabeça. (Dominguinhos, Canta e Conta Luiz Gonzaga 2012, 80 minutos).

Em uma das idas até a porta do Hotel Tavares Correia para tocar com seus irmãos, Dominguinhos foi surpreendido pelos donos.

Um dia nos botaram para tocar dentro do Tavares Correia e tinha uma pessoa lá, um cidadão, que era Luiz Gonzaga, só que eu com 8 anos, não sabia quem era Luiz Gonzaga nem artista nenhum porque era a época do rádio, só quem tinha rádio. As pessoas se amontoavam para ouvir o que as pessoas estavam dizendo no rádio e meu pai não tinha dinheiro para comprar um rádio. Aí levaram a gente para tocar lá dentro para esse cidadão. E ele estava numa mesa grande com outras pessoas aí nós tocamos um pouquinho ali para eles. É um deles era Gonzaga, aí ele deu o endereço dele, um bolo de dinheiro que eu não sei até hoje quanto foi, sei que meu pai gastou por um bom tempo. (Dominguinhos Canta e Conta Luiz Gonzaga. Direção: Mauricio Machado, Wagner Malagrine. Produção de Mariana Tunhollo. Brasil: 2012, 80 minutos)

Alguns anos depois, em 1954, com o endereço de Luiz Gonzaga em mãos, o pai de Dominguinhos decidiu ir morar no Rio de Janeiro com o restante da família, a viagem de pau de arara durou 11 dias. Nessa época, Neném já estava com 13 anos e tinha estudado quatro anos na Escola Prática Comercial de Olinda com os seus irmãos. Ao chegar no Rio de Janeiro, foram morar em Nilópolis, na baixada fluminense, e em pouco tempo foram procurar Luiz Gonzaga, que morava no bairro Maria da Graça, na zona norte do Rio de Janeiro. Durante o encontro com Mestre Chicão, a conversa foi muito breve. Luiz Gonzaga entrou no quarto, trouxe uma sanfona vermelha de oitenta baixos e entregou para ele, que recebeu muito feliz. A partir disso, Neném estabeleceu uma relação de parceria e amizade com Luiz

Gonzaga: ia ao estúdio, ajudava a carregar a sanfona, escutava os ensaios com Marinês e Zito Borborema e estava sempre disposto a aprender e fazer o que Gonzaga mandava — e também a ficar calado. Sendo assim, ele não saiu mais da companhia dele, e o campo das oportunidades foi se abrindo.

Logo em seguida, com 16 anos, o menino que era conhecido como Neném do Acordeon começou a trabalhar nas rádios regionais. Nos anos seguintes, começou a tocar nas boates noturnas do Rio de Janeiro, aprendendo a tocar outros estilos musicais com a influência das músicas americanas da época como, por exemplo, chá-chá-chá, mambo, além do samba e depois a bossa nova.

A imprensa fez uma reportagem com Luiz Gonzaga sobre o novo trabalho que ele estava lançando na época e decidiu que era o momento de lançar Dominginhos como herdeiro artístico dele. Então, essa foi uma surpresa muito grande, porque Dominginhos não esperava e, além disso, Gonzaga pede para que Dominginhos tocasse acompanhando a letra de Forró no escuro.

“O Luiz Gonzaga fez a abertura com o microfone em pé e depois colocou a sanfona no chão; Dominginhos continuou tocando, de uma forma diferente. Introduzindo assim, o seu estilo de tocar que era diferente do mestre”. (Dominginhos, 2013, 80)

No documentário Dominginhos Canta e Conta Luiz Gonzaga (2012), o Rei do Baião sugeriu a troca do nome artístico: “Ô, Neném, sabe uma coisa que eu estava pensando aqui, era no seu nome, porque esse negócio de neném é apelido que mãe bota na gente e, para artista, não fica muito bem você estar com nome de neném, não é muito legal. Você tem Domingos no nome, vamos colocar Dominginhos, porque fica mais artístico e faz uma homenagem a Domingos Ambrósio, que é um professor que tive em Juiz de Fora”. Em 1957, o Neném do Acordeon aceitou o nome, porque ficava mais sugestivo e era uma época em que ele já tocava na Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Portanto, quando se tornou Dominginhos, virou motivo de gozação pelos amigos da Rádio Nacional, porque todo mundo só o conhecia por “Neném”. Foi nesse período, tocando nas rádios, que Dominginhos conheceu Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, acompanhou Ciro Monteiro e substituíu Orlando Silveira

na regional de canhoto. Nesse período também aprendeu a tocar choro e samba e acompanhava os artistas.

De 57 a 58, com 17 anos, Dominginhos fundou o Trio Nordestino ao lado de dois músicos de Luiz Gonzaga, o Miudinho, na zabumba, e Zito Borborema, o pandeirista e também era cantador. A Dona Helena, esposa de Luiz Gonzaga, abençoou o Trio e foi madrinha; Gonzaga não se incomodou com os músicos saindo da sua banda, porque havia muita gente querendo trabalhar com ele, incluindo zabumbeiros de grande porte na época. Dominginhos fez todo o Nordeste com o Trio Nordestino, sendo a sua primeira vez andando de avião em 1958. Ao chegar em Aracaju, Janete, que viria a ser esposa de Dominginhos, anuncia por telegrama: “Venha para casar porque eu estou grávida”. No entanto, ao retornar para Nilópolis e contar para os seus pais sobre a gravidez de Janete, Dominginhos vai também para a casa de Luiz Gonzaga, como era de costume, para contar:

Senhor Luiz, eu queria lhe comunicar um negócio: eu vou casar. Vai o quê? Eu vou casar, Janete está grávida. Você é doido, é? Não sou doido, mas aconteceu. Rapaz, isso é uma doidice sua! Vá simhora, eu não quero ver você mais na minha frente, porque eu não acredito que uma pessoa com 17 anos queira casar. Olha, eu casei com 34 anos e foi uma luta para mim casar, foi difícil demais, quase não casava imagina você com 17, rapaz. Olha, tem juízo! Vá simhora, eu não quero mais saber de você. Num apareça mais aqui. (Dominginhos Canta e Conta Luiz Gonzaga. Direção: Mauricio Machado, Wagner Malagrine. Produção de Mariana Tunhollo. Brasil: 2012, 80 minutos)

Dominginhos saiu da casa de Luiz Gonzaga cabisbaixo, pois ele tinha ido com a intenção de chamá-lo para ser padrinho de casamento. Após uma semana, Gonzaga ligou para Dominginhos e disse: “Pode preparar tudo que eu vou ser o padrinho com Helena”. Deste casamento nasceram os filhos Mauro e Madeleine.

Após deixar o Trio Nordestino em 1958, continuou a se apresentar em programas de rádio e casas noturnas até gravar o seu primeiro disco, o LP “Fim de festa” em 1964. Nessa época, Dominginhos abandonou o baião para aprender a tocar outros ritmos com grandes acordeonistas, como Sivuca, Orlando Silveira e Chiquinho. Somente com o pedido de Pedro Sertanejo, ele retornou a tocar baião e lançou o seu primeiro LP com 12 músicas. No entanto, com mais dois discos gravados, voltou a integrar o grupo de Gonzaga em 1967, viajando pelo Nordeste e dividindo as funções de motorista e sanfoneiro. Em uma dessas viagens, naquele mesmo ano,

conheceu a compositora e cantora de forró, Anastácia, que alavancou sua carreira como compositor e com quem compôs mais de 210 canções, inclusive, um dos seus maiores sucessos *Eu só quero um xodó* (1988).

A maior parceira que eu tive foi Anastácia, fizemos 210 músicas, fora o que ela jogou fora quando ficou com raiva de mim. Queimou, pintou os canecos e aí hoje ela fica chorando as pitangas por aí dizendo que se arrepende de ter jogado fora, de ter queimado e quem manda ter raiva. Tivemos um arranca toco, né. Um romance e tal, mas eu acho que o negócio da gente era mais música. (Dominguinhos Canta e Conta Luiz Gonzaga. Direção: Mauricio Machado, Wagner Malagrine. Produção de Mariana Tunhollo. Brasil: 2012. (77 minutos)

No final dos anos 70, Dominguinhos conheceu a cantora Guadalupe Mendonça, com quem se relacionou até 1986 e, desta união, nasceu a sua terceira filha, Liv Moraes.

A Guadalupe era muito nova, 17 anos mais nova do que eu. Uma mulher muito bonita, e a sua família já era ligada ao teatro. Aí nós passamos a viver juntos, casamos e a vida nos deu a Liv. (Dominguinhos Canta e Conta Luiz Gonzaga. Direção: Mauricio Machado, Wagner Malagrine. Produção de Mariana Tunhollo. Brasil: 2012, 77 minutos)

Nessa época Dominguinhos começou a tocar sanfona nos *dancings*, boates do Rio de Janeiro. Aprendeu a tocar os primeiros boleros, sambas-canções, chá-chá-chá e conga, além disso, com a sua facilidade de fazer amigos, conheceu também os artistas da bossa nova.

3.2.1 Dominguinhos e a bossa nova

No documentário *Dominguinhos* (2014), ele conta como foi quando Gilberto Gil o chamou para participar de um projeto com Gal Costa: “O encontro com Gilberto Gil, rapaz, foi uma coisa assim inesperada. De repente, Caetano tinha chegado lá de Londres com o próprio Gil ao lado, eles ficaram aquela temporada toda de três anos lá para o lado de Londres, mas não aguentaram e voltaram, né?”. Ele completa: “Eu sei que quando eles pintaram aí, eles estavam querendo fazer um movimento qualquer, um show. Então, pintou logo uma transação com a Gal e o Guilherme Araújo, o empresário dela na época, que perguntou ao Gil se topava fazer um show

com Dominginhos acompanhando a Gal. Aí ele disse: Na hora que você quiser. Daí foi um salto para o instrumento ficar normalmente em evidência”.

Durante entrevista, Gil explica os motivos que o levaram a chamar Dominginhos: “O que me levou mais a chamar Dominginhos, exatamente, para vir fazer o trabalho com a gente foi essa percepção do gosto dele pelo ecletismo. Ele gostava, tinha facilidade e era rápido na coisa de perceber jogos rítmicos e harmônicos”.

A partir disso, Gal Costa, durante o Festival da TV Record nos anos 70, cantou a música *Relance* ao lado de Dominginhos. Essa música faz parte do álbum *Índia*, lançado em 1973. A cantora também gravou *De amor eu morrerei*, composição feita por Dominginhos e Anastácia. Essas apresentações até hoje são motivo de comentários, tamanho o sucesso e brilhantismo.

Dominginhos ficou mais de um ano sendo acordeonista do grupo da Gal Costa. Em seu depoimento no documentário, ele diz: “Era um grupo extraordinário, era Toninho Orta, Luiz Alves, Priscila, Chico Batera, Robertinho Silva. Era um grupo pequeno, assim, pequeno, mas dava conta do recado”. Dominginhos ainda diz: “Eu tocando no meio daquela moçada, metido já a besta. Sendo referenciado como o sanfoneiro de Gal Costa”, após o episódio, Dominginhos passa a ser reconhecido como sanfoneiro pop.

Ao longo de sua carreira musical, o compositor gravou 40 discos. Portanto, as suas músicas mais conhecidas são *Eu só quero um xodó* e *Tenho Sede*, ambas em parceria com Anastácia, cujos registros foram feitos por Gilberto Gil na década de 1970. Em seguida, o sucesso *Isso aqui tá bom demais* (1985) e a música clássica cantada por Elba Ramalho, e *Lamento Sertanejo* (1975) e *Abri a porta* (1980), cantada por Gilberto Gil.

Nos últimos desses trabalhos, *Iluminado Dominginhos*, lançado em DVD, em 2010, gravou o seu repertório instrumental com a participação dos cantores Gilberto Gil, Elba Ramalho, Wagner Tiso e Yamandu Costa. Dominginhos faz participações em programas de auditório, documentários, longas-metragens, séries de televisão. É vencedor do *Grammy Latino*, em 2002 e 2012; ganhou também o Prêmio da Música Brasileira por duas vezes, em 2007 e 2008 e o Prêmio Shell de Música em 2010.

Embora morasse em São Paulo, Dominginhos sempre retornava ao Nordeste: nas primeiras turnês com seus trios no início da carreira; nos muitos anos em que acompanhou Luiz Gonzaga; e ao lado de Anastácia. O cantor, se apresentava no tradicional São João do Nordeste em Campina Grande- PB; Caruaru- PE; Feira de Santana- BA. O compositor negava a maneira como o Nordeste era retratado no Sudeste, pela visão da miséria, da seca, da falta de esperança.

De acordo com as reportagens da época, Dominginhos, faleceu na terça-feira do dia 23 de julho de 2013. No entanto, foi internado em decorrência do tratamento contra o câncer de pulmão, o compositor estava com problemas relacionados a arritmia cardíaca e infecção respiratória. No mês seguinte foi transferido para o Hospital Sírio Libanês em São Paulo e o seu quadro se agravou, tendo sofrido várias paradas cardíacas. Somente no dia 13 de julho, o cantor deixou a UTI, mas ainda permaneceu internado com o quadro considerado estável, então, sofreu um novo agravamento e faleceu às seis horas do dia 23 de julho de 2013. Após, uma luta de seis anos contra o câncer de pulmão o compositor morre, mas, deixando o legado de valorização da música popular e da cultura nordestina.

Fica claro, portanto, que devido a uma disputa judicial envolvendo os seus familiares quanto a decisão sobre onde seria o sepultamento de Dominginhos, o primeiro aconteceu em Recife no Cemitério Morada da Paz e dois meses depois o corpo do cantor foi transferido para Garanhuns seguindo os desejos do próprio Dominginhos.

Apesar de ter sido exposto, neste trabalho, um número considerável de conteúdos acerca do som no cinema, a bibliografia disponível é muito maior. Porém, entende-se que, após pincelar o surgimento, os usos com relação à música no cinema e as biografias do cineasta Camilo Cavalcante e de Dominginhos, já se tem o material necessário para apresentar a metodologia a ser utilizada na análise do filme *A História da Eternidade*.

4 METODOLOGIA

Este trabalho tem caráter qualitativo, ou seja, os percursos metodológicos foram os seguintes: revisão bibliográfica, entrevistas e análise de conteúdo. Segundo Segundo Minayo (2001):

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado, ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. (Minayo, 2001, p. 21-22).

Primeiramente foi feita uma revisão bibliográfica sobre os temas que estruturam o referencial teórico: a história da música no cinema, a música no cinema brasileiro e as funções da música no cinema. Os conhecimentos foram organizados em três partes, como já foi descrito anteriormente, com o intuito de trazer fundamentação para a pesquisa de forma clara e abrangente.

Outra estratégia metodológica aplicada para esse TCC foi a realização de entrevistas com o diretor Camilo Cavalcante, com o objetivo de entender o seu percurso para a construção dos momentos musicais. Para além, também foram entrevistados Beto Martins, o diretor de fotografia, e o figurinista Paulo Ricardo. Para essa coleta de dados foi utilizada a entrevista semiestruturada. Com base em Markoni e Lakatos (2004), a entrevista é uma técnica de pesquisa que representa um dos instrumentos básicos para a coleta de dados.

Trata-se de uma conversa oral entre duas pessoas, das quais uma delas é o entrevistador e a outra o entrevistado. O papel de ambos pode variar de acordo com o tipo de entrevista. Independente disso, os objetivos de uma pesquisa são obter informações importantes e compreender as perspectivas e as experiências do entrevistado (Marconi, Lakatos, 2004, p. 105).

5 A TRILHA MUSICAL EM A HISTÓRIA DA ETERNIDADE

A escolha pela análise de *A História da Eternidade* (2014) se justifica diante da importância que essa obra possui na carreira do diretor Camilo Cavalcante e na história do cinema nacional, mais especificamente, por ser o primeiro longa-metragem ficcional realizado pelo diretor. Nas sequências analisadas, é possível constatar características marcantes no estilo do diretor Camilo Cavalcante que desempenham papel narrativo no filme analisado, de acordo com as classificações dos teóricos Michel Chion (2011) e Claudia Gorbman (1987).

Além disso, a decisão pelas sequências analisadas no filme motiva-se pela presença da música instrumental composta por Dominginhos na sanfona e das músicas pré-existentes, apesar de o compositor dividir a autoria da trilha musical com Zbigniew Preisner.

A primeira sequência observada de *A História da Eternidade* (2014) é a do início do filme, a partir do primeiro plano, em que se ouve a música instrumental *Aurora – Ensaio*, tema que será desenvolvido pelo personagem Cego Aderaldo (Leonardo França) a posteriori. A segunda sequência analisada concerne aos planos que começam em 03'22", em que se apresenta a *Oração de São Francisco*. Na terceira etapa, analisa-se a sequência com a primeira música pré-existente *Forever*, da banda Pholhas. Por fim, empreende-se a observação atenta até a última sequência do longa-metragem, com a música instrumental feita na sanfona por Dominginhos, intitulada *Oroborus*.

Sendo assim, a análise tem por objetivo fazer as associações entre sons e imagens, seguindo como base os conceitos de Chion (2011), quanto aos sons e vozes fora de campo e em *off*², trilha sonora musical diegética ou extradiegética, consonância ou dissonância entre imagens e sons tendo como base o conceito de

² Segundo Chion (2011), o som fora de campo (ou som diegético) é a fonte invisível na tela, mas que provém de algum personagem ou objeto que faz parte do “espaço-tempo” da ficção. A diegese refere-se ao universo representado em determinada narrativa ficcional, ou seja, os ambientes e situações que o filme retrata. Já o som *off* (ou extradiegético) é o som que emana de um personagem ou objeto invisível situado dentro de um espaço-tempo diferente da situação retratada na tela.

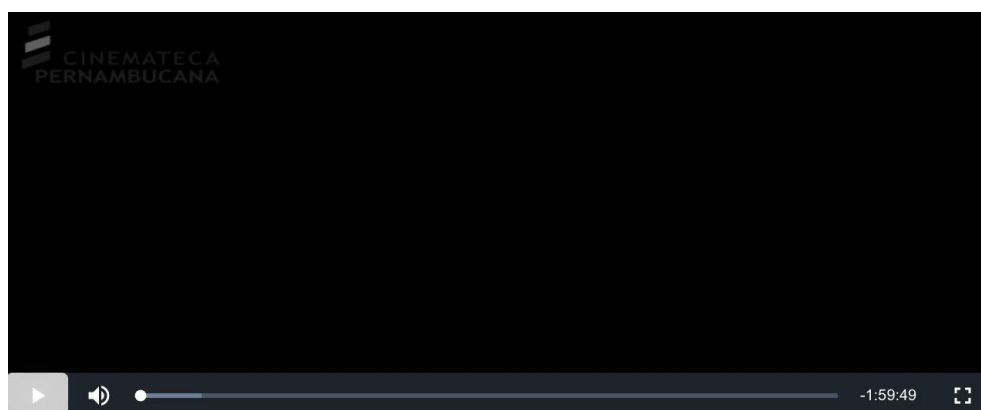
temporalização, em que a imagem por si mesma não tem qualquer animação temporal nem vetorização.

Para Chion (2011), o caso de uma imagem fixa ou cujo movimento é apenas uma flutuação global, que não permite o espectador esperar a resolução, como por exemplo, um reflexo de água. Sendo assim, o som é capaz de situar a imagem numa temporalidade por ele introduzida. (Chion, 2011, p.19).

Há também a possibilidade de que a imagem possa conter o ritmo ou animação temporal própria e a “temporalidade do som combina-se então com a temporalidade já existente da imagem: quer para ir no mesmo sentido, quer para o contrariar ligeiramente — tal como dois instrumentos que tocam em simultâneo” (Chion, 2011, p.19). Segundo o autor, essa temporalização depende também do tipo de sons, segundo a sua densidade, a sua textura interna, o seu aspecto e o seu desenrolar em determinada cena.

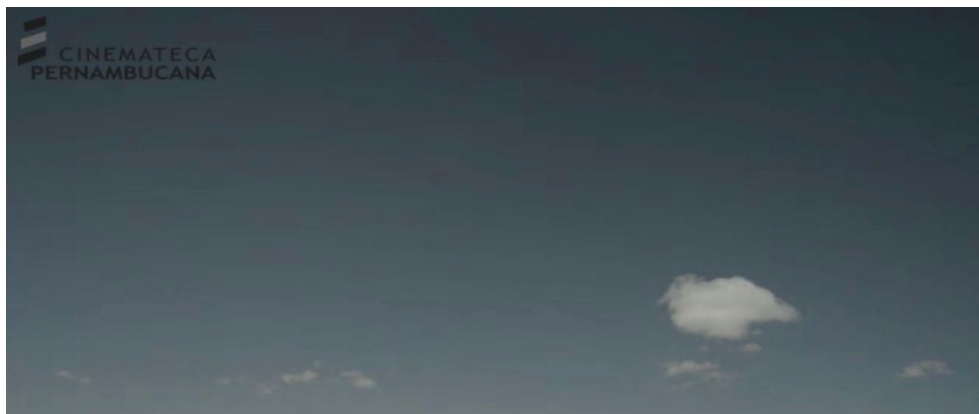
No que diz respeito mais especificamente ao papel desempenhado pela trilha musical nos trechos da obra fílmica em questão, o procedimento metodológico da análise fílmica empregado a seguir se baseia nas diferentes funções e princípios que a trilha sonora pode desempenhar na narrativa. Conforme os conceitos de Chion (2011) e Gorbman (1987), entende-se que algumas sequências possuem características que se adequam a mais de uma das classificações elencadas pelos autores, de modo que essas tipificações podem ser cumulativas a depender de cada situação analisada na narrativa fílmica.

Figura 1 — 0:00'38” (*fade in*).



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 2 — 0:01'33" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 3 — 0:01'44" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 4 — 0:01'53" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Após os créditos iniciais do filme, a tela escura vai desaparecendo em *fade in*³, como mostra a Figura 1, ouvem-se os primeiros sons do filme, em 00'48" — uma música instrumental que não conseguimos identificar no primeiro momento se está presente na diegese ou se é extradiegética. Em seguida, surge um céu azul com nuvens e um menino entra em cena com um *Close*⁴ — como é mostrado nas Figuras 2 e 3 —, ele está posicionado ao lado direito da câmera, segurando o estilingue em suas mãos e olhando para um pássaro no céu. Com os olhos semicerrados, ele mira na direção do pássaro, larga o dedo e sai de cena. No minuto 0:01:53 o pássaro cai morto na frente da câmera (Figura 4).

Figura 5 — 0:02'39" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Somente no plano geral, percebe-se o personagem Cego Aderaldo (Leonardo França) tocando na diegese a música instrumental *Aurora - Ensaio* na sua sanfona. A partir disso, na Figura 5, nota-se uma paisagem árida, dominada por um pé de algaroba seco, e o personagem Cego Aderaldo encontra-se sentado embaixo, na sombra. Desfiando uma canção triste na sanfona, que será concluída posteriormente, e a imagem de fundo permanece estática.

No minuto 1:58:31, o tema é pontuado por ruídos do tintilar dos sinos de metal, pendurados no pescoço dos caprinos que passam na cena — há, logo nesse início, já um senso de temporalização das imagens pela trilha musical instrumental e pelos ruídos (Chion, 2011). A música tem preponderância nesse início, mas também são

³ Aparecimento gradual do plano.

⁴ Enquadramento do peito para cima.

perceptíveis os ruídos do ambiente, como os passos da mulher que passa na frente da árvore pastoreando e alimentando um rebanho de cabras e os ruídos do tintilar dos sinos pendurados no pescoço dos caprinos (Figura 6).

Figura 6 — 0:03'27" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Passado o rebanho, subitamente, Cego Aderaldo para de tocar e, com um gesto respeitoso, tira o seu chapéu de couro levando-o ao peito, enquanto abaixa a cabeça. Entra um cortejo fúnebre rezando a Oração de São Francisco, diegeticamente, sendo assim, o menino ajuda o sanfoneiro Cego Aderaldo a se levantar e seguir a procissão acompanhando o grupo de pessoas. Novamente, um intenso som de passos das pessoas andando em direção ao cemitério.

Figura 7 — 0:04'47" (Plano de detalhe — close-up; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

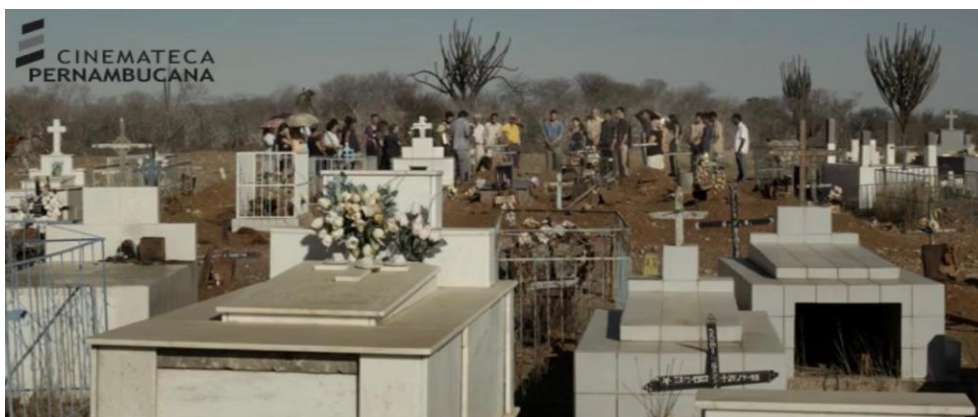
No cemitério, o plano detalhe está enquadrando os pés do personagem, ele está cavando o lugar onde será sepultado o caixão — como mostra a Figura 7. Ouve-se um intenso ruído da picareta batendo violentamente sobre o solo e o vento que sopra os cabelos de Querência. A cena muda e conta com a presença da personagem Querência (Marcélia Matos), mãe da criança que está sendo sepultada.

Figura 8 — 0:04'54" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 9 — 0:05'07" (Plano aberto — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Nessa sequência, vê-se em primeiríssimo plano Dona Das Dores que está ao lado de Querência e Cego Aderaldo desfocado ao lado direito da câmera, ele permanece com o chapéu de couro no peito em sinal de respeito, cabeça baixa e expressão de choro (Figura 8). Os personagens estão dando suporte emocional e físico para Querência que está sepultando seu filho. Com o semblante abatido e o cabelo bagunçado pelo vento, ela presta atenção no velório.

Em seguida, vê-se o cemitério em plano aberto, em que a câmera está distante, mas pode-se perceber a ambientação, como é mostrado na Figura 9. Nota-se que é um cemitério pequeno com poucos túmulos e possui atmosfera fúnebre, ouvem-se os sons do ambiente, como vento, o ruído das pás escavando a terra, aves e o silêncio dos personagens presentes. Para Gorbman (1987), essa cena do filme de Camilo Cavalcante, enquadra-se no conceito de silêncio musical diegético, que seria um tipo de silêncio em que somente os sons das pás, aves e do vento seriam ouvidos, o que daria ênfase ao ambiente, tornando a cena mais real e palpável. Uma cena assim, sem música, faz com que o espectador possa dar a sua própria interpretação, uma vez que não existe conteúdo emocional explicitado pela música.

Figura 10 — 0:05'55 " (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

O pai da criança, com a ajuda de Nataniel, cava um buraco para enterrar o caixão. A Dona Das Dores está ao lado de Querência, que pega um punhado de terra, olha para o seu marido e joga sobre o pequeno caixão, apresentado na Figura 10. Enquanto, a personagem Querência aguenta firme, camuflando a sua fragilidade, Nataniel e Antônio jogam a terra restante com as pás, tapando o caixão e enterrando definitivamente o pequeno defunto. Quando Querência chega em casa, ouve-se o ruído de roupas sendo jogadas na mala e os passos de seu marido indo em direção à porta.

A personagem está muito abatida fisicamente, porque, além de ter perdido um filho, agora foi abandonada por seu marido. A música de fundo remete a esse estado emocional de Querência. Ela prende a mosca no copo de vidro, fazendo ruído quando

bate na mesa, e o ruído do zumbido da mosca permanece. Com a mosca presa percebe-se o desespero não só da mosca, mas também da personagem. É utilizado o recurso do plano detalhe do copo, em seguida, o rosto de Querência. Ela decide soltar a mosca e automaticamente começa a música de fundo após ligar e desligar a lâmpada.

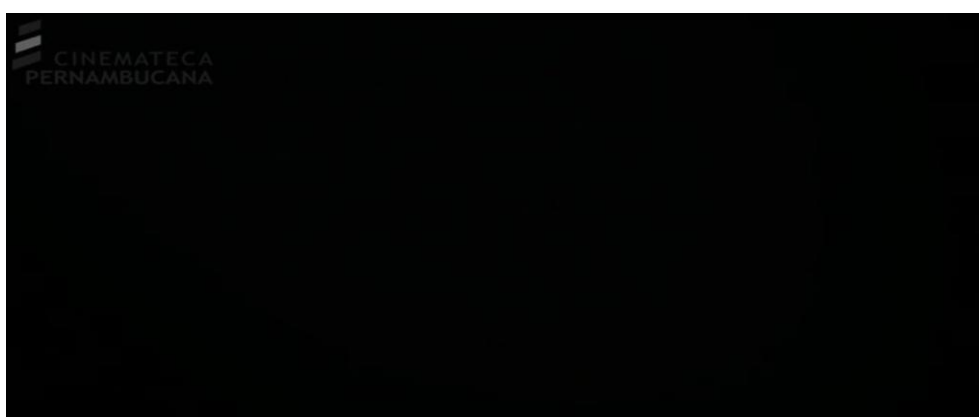
A primeira música que soa na paisagem sonora de *A História da Eternidade* e desempenha papel como agregadora de informações em relação à personagem é *Forever* (1977), do Pholhas. A letra será analisada a seguir e pode ser conferida no Apêndice E.

Figura 11 — 0:08'50" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014)

Figura 12 — 0:08'57" (*Fade*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

A cena inicia-se com uma lâmpada branca acesa e uma mosca circulando ao redor da luz, em plano detalhe. A câmera permanece fixa, em seguida aplica-se o corte na sequência e aparece o *fade* (Figura 11).

Figura 13 — 0:09'09" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Nessa sequência de cortes, em que, a cada vez que a luz se apaga e acende, são revelados objetos do quarto de Alfonsina, o diretor Camilo Cavalcante optou por essa estética para que recorresse ao claro e escuro.

Figura 14 — 0:09'15" (*Fade*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 15 — 0:09'18" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 16 — 0:09'24" (Fade)



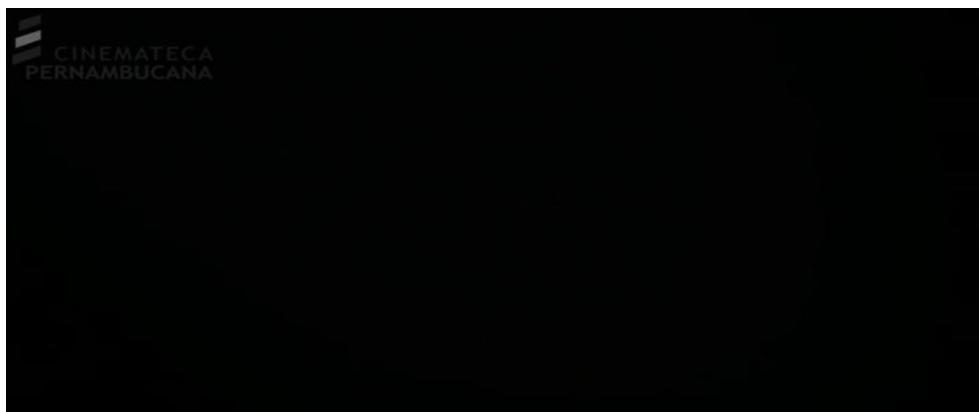
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 17 — 0:09'27" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 18 — 0:09'34" (*Fade*)



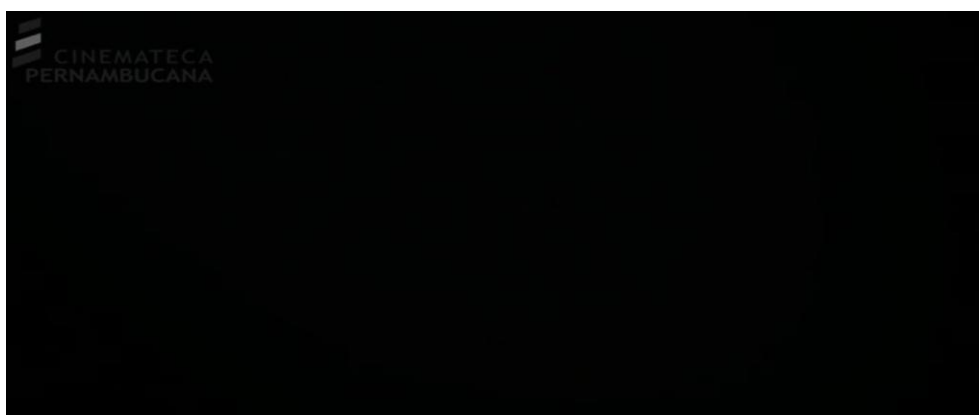
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 19 — 0:09'54" (Plano de detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 20 — 0:09'59" (*Fade*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

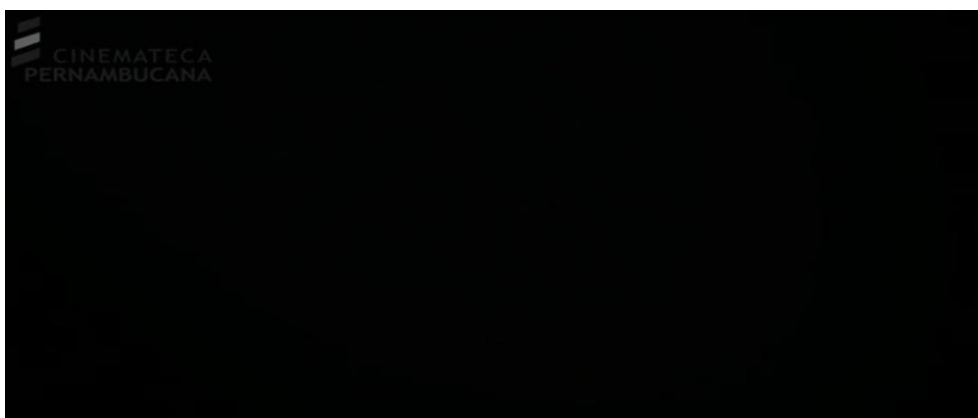
Figura 21 — 0:10'55" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Na figura 15, revela-se o rádio de onde vem a música diegética que está tocando durante a sequência. A letra da música começa com “Eu quero sentir” e diversos objetos do quarto de Alfonsina são mostrados em plano detalhe, como, por exemplo, uma caixa de linhas para fazer bordado, uma boneca, o rádio e a mão de Alfonsina apertando o botão do abajur. Revelando, assim, que não se trata de um recurso da edição e a própria personagem durante a cena.

Figura 22 — 0:11'00" (*Fade*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 23 — 0:11'04" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 24 — 0:11'06" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Em seguida, são reveladas partes do corpo, como os pés cruzados balançando em movimento de vai e vem no ritmo da música, e recortes de fotos da praia coladas na parede (Figura 23), enquanto Alfonsina está deitada de costas na sua cama observando as imagens (Figura 24).

Fica claro, portanto, que a primeira música pré-existente, *Forever*, está tocando no rádio diegeticamente e funciona como *leitmotiv*⁵ da personagem Alfonsina, introduzindo-a como uma menina que sonha em conhecer o litoral. Então, Emanuel, seu irmão, interrompe seu transe, abrindo a porta do quarto grosseiramente, e desliga

⁵ O conceito de *leitmotiv* ou “motivo condutor” foi designado por Richard Wagner. Sendo identificável através da sua estrutura musical, pode representar uma pessoa, um objeto, um lugar, uma ideia ou outro componente da ação dramática.

o rádio. Ele chega afobado para chamar a irmã e diz: “Pai chegou. Bota a janta!”. Alfonsina levanta-se rapidamente da cama e diz: “Já vou”. Ela sai em direção à cozinha da casa e volta para a realidade. Já não há mais música.

A autora Claudia Gorbman (1987) diz que, algumas vezes, como a música é subordinada à narrativa, a sua duração é determinada por uma situação ou sequência visualmente representada nos planos do filme. A música, nesse caso, passa a se constituir de pausas, notas sustentadas (prolongadas) ou pequenas frases melódicas para facilitar a montagem e o corte das cenas. É o que ocorre, por exemplo, na sequência analisada, entre as Figuras 11 e 30, em que os cortes imagéticos do quarto de Alfonsina seguem o ritmo da letra da música.

Em entrevista cedida à autora, o diretor relata ter enviado um primeiro corte da cena para a montadora Vânia Debs, sem dar nenhuma instrução, deixou-a seguir o roteiro, e a montagem ficou diferente do imaginado. Então, Camilo Cavalcante decidiu chamar a montadora para ouvir a música toda e sentir o compasso do apagar e acender a lâmpada do abajur. Sendo assim, durante as filmagens, ele ficou do lado dela contando essa sequência. “Foi bem legal de montar essa parte com ela, porque era o ritmo da cena através dos compassos da música, pelo crescente que a música tem”, completou ele na entrevista. Um dos recursos utilizados por Camilo Cavalcante, foi fazer essa sequência seguindo o ritmo da música para que o último acender do abajur tenha a finalidade de ficar em cima do refrão e para que o público possa ver a revelação do rosto da personagem Alfonsina.

Figura 25 — 0:18'17” (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

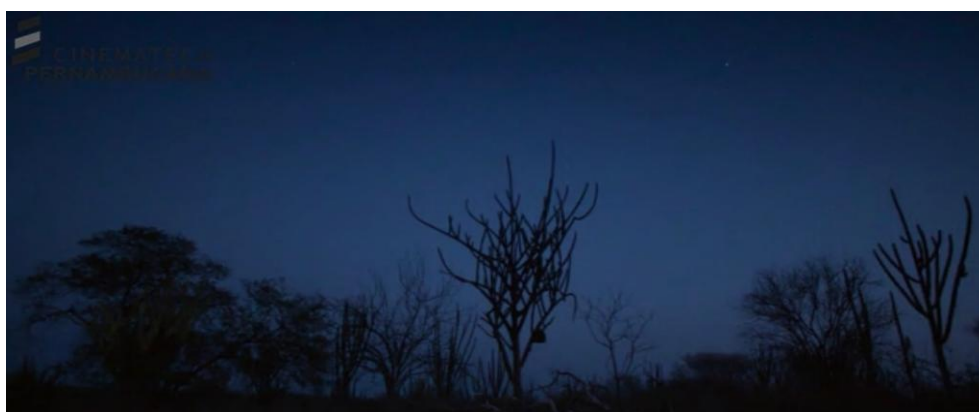
Na Figura 25, tem-se galinhas dormindo em cima do poleiro. Surge no canto direito o título do primeiro capítulo do longa-metragem, intitulado “Pé de Galinha”. Logo em seguida, amanhece, e a personagem Alfonsina aparece dando comida às galinhas, quando vê o tio, grita “Tio!” e acena para ele, que estava indo em direção ao pau de arara. Joãozinho diz: “O que essa menina quer? Me aperrear, quer ver”. Alfonsina, então, pergunta “Vai para feira?”, o tio confirma e ela pede para que ele traga uma lembrança, ele diz: “Já sabia”. Alfonsina logo complementa “Só se puder” e, em seguida, ele diz: “Ah, se eu pudesse e meu dinheiro desse”.

Figura 26 — 0:18’45” (Plano Geral — PG; câmera fixa)



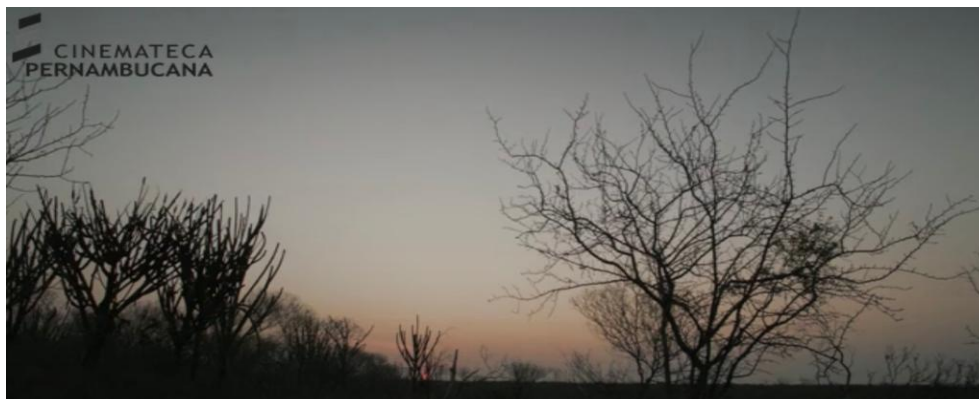
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 27 — 0:34’19” (Plano aberto; câmera fixa)



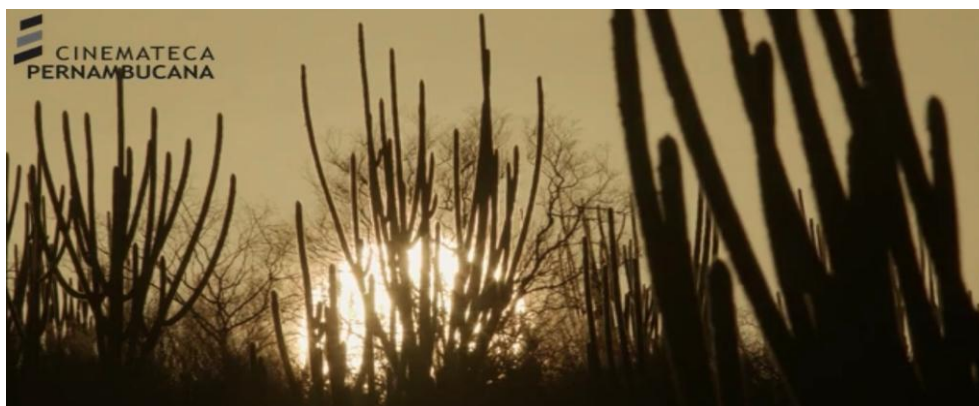
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 28 — 0:34'42" (Plano aberto; câmera fixa)



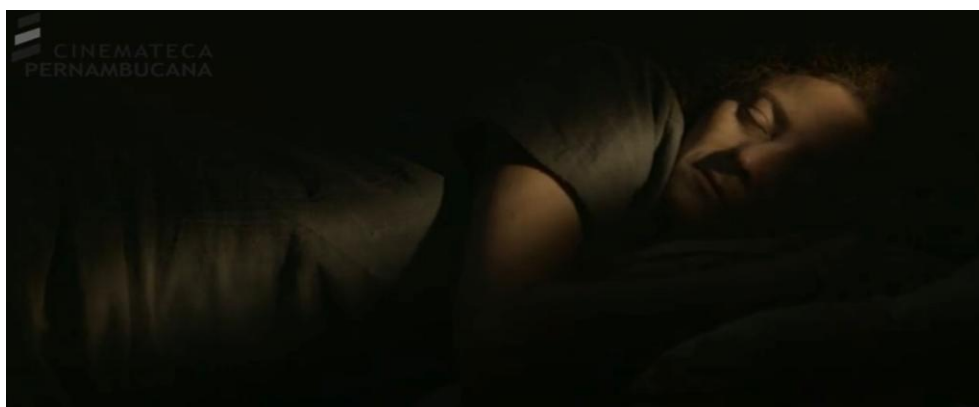
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 29 — 0:34'52" (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 30 — 0:34'08" (Plano fechado; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

A cena inicia com os sons ambientes e, logo em seguida, a música instrumental fica de fundo se mesclando com o ruído das aves. Após o nascer do sol, na Figura 30, vê-se a personagem Querência deitada na cama com um raio de sol entrando pela fresta da sua janela. Ela vai despertando aos poucos e está com aparência de cansada, porque dormiu mal. Então, ela fica sentada na cama escutando a canção que o Cego Aderaldo está tocando e a cena fica em *fade*.

Figura 31 — 0:35'46" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

A música é tocada na diegese e se inicia no minuto 0:35:46 (Figura 31). Sob os primeiros raios de sol, o Cego Aderaldo está sentado no banco em frente à janela da casa de Querência tocando sanfona. De acordo com Gorbman (1987), no conceito de códigos musicais cinematográficos, são várias maneiras segundo as quais os elementos coexistem em um filme e se relacionam com a música criada para ele. O *tema*, definido como qualquer música — melodia, fragmento de melodia ou progressão harmônica característica — ouvida mais de uma vez ao longo de um filme, é um elemento fundamental em musicais cinematográficos⁶. Engloba a “música tema”, motivos instrumentais de fundo, melodias tocadas repetidamente por algum instrumento ou associadas a personagens. Um tema pode ser econômico, pois tendo absorvido as associações relacionadas a sua primeira aparição, suas repetições

⁶ Gorbman (1987; 26).

podem lembrar subsequentemente determinado contexto do filme. No entanto, isso é muito importante, porque significa que apesar da música em si não ser representacional, o aparecimento repetitivo de um motivo musical em conjunção com elementos representacionais de um filme, imagens e diálogos podem fazer com que a música carregue, de fato, significado representacional. Fica claro, portanto, que os temas acumulam significados em vários graus. Um tema pode ser associado a uma função fixa, constantemente assinalando o mesmo personagem, local ou situação, ou também pode variar, ter nuances e participar da evolução dinâmica do filme⁷.

O romantismo foi abraçado como tema primeiramente em Hollywood para atender às necessidades musicais. Um modelo que privilegia a melodia, uma estrutura musical acessível aos ouvintes que não são treinados e o privilégio da melodia na partitura se misturava bem com o privilégio da narrativa no estilo clássico de Hollywood, que tinha a sua disposição o conceito de *leitmotiv*, um mecanismo essencial que se adapta para que os ouvintes entendam, que unifica a partitura e que responde às necessidades dramáticas do filme. (Kalinak, 2010).

Assim como no recurso do *leitmotiv*, técnica largamente utilizada no cinema clássico hollywoodiano (Gorbman, 1987), a música dessa cena conserva características dessa convenção musical, empregando a repetição do tema, com pequenas variações de tons e arranjos — mas que, ainda assim, remete à relação de Querência e Cego Aderaldo. No entanto, os personagens compartilham a música de abertura, que funciona como tema romântico, o *leitmotiv* composto por Dominginhos. Então, o *leitmotiv* desempenha um papel importante na cena em que Aderaldo acorda Querência tocando a sua sanfona e declara o seu amor para ela.

A autora Kalinak (2010), ressalta que muitas das partituras conhecidas da era silenciosa já estavam contando com o modelo romântico. A expansão da orquestra romântica correspondeu à grandiosidade de Hollywood e do gosto musical dos produtores. Sendo assim, o idioma romântico e sua implantação sinfônica foram utilizados por muitos compositores que trabalhavam fora de Hollywood no século XX.

⁷ Gorbman (1987; 27).

Figura 32 — 0:36'20" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Na Figura 32, a câmera está fixa com plano médio. O Cego cumpre com a promessa de ir todos os dias até a casa de sua amada Querência e tocar a sanfona até ela deixar o “meu bem-querer entrar para tomar conta de tu”. Sendo assim, o personagem executa a melodia de forma segura; são notas melancólicas que formam uma música singela e de uma rara e comovente beleza. A câmera muda de posição, agora está dentro da casa de Querência e em primeiríssimo plano. Ela está em pé na frente da janela, escuta a música que, de alguma forma, traz conforto para o seu sofrimento e fica ouvindo até criar coragem de abrir a janela.

Figura 33 — 0:37'08" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Como pode ser visto na Figura 33, a cena muda para a visão externa em que o personagem está em pé, notando a presença de Querência na janela, e toca ainda

mais apaixonadamente, mostrando afeição através da música. Então, a expressão angustiada vai ganhando pitadas de serenidade. E ela fica ali, na janela, apreciando a Aurora tão exuberante quanto o fundo musical que escuta. No entanto, o sanfoneiro finaliza a música logo que o sol termina de nascer e diz: “Bom dia, Querência”. Essa música instrumental foi composta na sanfona por Dominginhos, intitulada “Aurora - Música para acordar Querência”. Percebe-se que a música funciona como personagem, porque embala o romance dos personagens.

Em uma das cenas do primeiro capítulo do filme *A História da Eternidade*, o personagem Nataniel está no bar do Galo Cego bebendo com os seus amigos, e a música diegética ao fundo, *Vento Norte* (Apêndice E) do grupo Karetas está tocando no rádio. Além disso, pode-se ouvir ruídos das bolas de sinuca enquanto o personagem diz: “A pior coisa que existe no mundo é a ingratidão. Tem três tipos de ingrato: o primeiro deles, é aquele que você ajuda o sujeito e ele esquece. Esse aí é o ingratinho. Segundo tipo de ingrato é aquele que você ajuda, aí quando você precisa da ajuda do cara ele finge que se esqueceu. Ele não esqueceu não, mas ele finge, segundo as conveniências dele. O terceiro, esse é o pior que tem, esse é o besta fera. É aquele que você ajuda o desgraçado e quando você precisa dele não só finge que se esqueceu como ele ainda faz uma ruindade com você, só de mal mesmo, só para lhe ver no chão. E o mundo tá cheio de gente ingrata de tudo quanto é parte do mundo”. O conceito de inaudibilidade proposto por Claudia Gorbman (1987), acontece durante a música *Vento Norte*, onde a música deve ser subordinada aos veículos primários da narrativa, como diálogos ou imagem. No entanto, ela não deve ser ouvida conscientemente pelo telespectador. O diálogo de Natanael falando sobre ingratidão tira a concentração da música pré-existente tocando ao fundo no rádio do bar.

O sistema aplicado aqui pretendia, na prática, imitar por mudanças de intensidade relativa, o efeito psicológico de mudar a atenção de um som para o outro. Na vida diária, nós podemos tirar vantagem das diferenças de direção, de forma a concentrar a atenção sobre um som em particular. O resultado de concentrar sobre um som não é, claro, fazê-lo soar mais alto, mas com o nosso senso de direção para ajudar, podemos facilmente esquecer outros sons, que cumpre a mesma função de destacar o som desejado. No caso do cinema, todos os sons vêm da mesma direção e o nosso senso de direção não pode atuar,

então a suspensão dos sons indesejáveis cumpre essa função. (Muller *apud* Gorbman, 1987, p. 78)

Figura 34 — 0:40'33" (Plano geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Após se lamentar e pedir mais uma rodada de cerveja, Nataniel conversa com o dono do bar: “É que a minha menina vai completar 15 anos e eu quero fazer um forró aqui, bote três caixas de cerveja, três tubos de rum e vou matar quatro bodes para daqui a um mês”, como pode ser visto na Figura 34. Com o comentário infeliz do seu colega de bar: “Quem tiver as suas cabritinhas que prenda porque meus bodes estão tudo soltos”, o personagem fica furioso com a brincadeira e pede para o colega parar com as gaiatices. A música *Vento Norte* é tocada na íntegra do minuto 0:40'50" até 0:44'33".

Figura 35 — 0:44'55" (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

O terceiro tema composto por Dominginhos começa no minuto 0:44:55. Ao amanhecer, o som das notas da sanfona acorda o sol. Na Figura 36, Cego Aderaldo está tocando sentado sob a árvore em frente à casa de Querência, e a música, dessa vez, tem uma harmonia diferente, porém, ele toca com a mesma emoção do dia anterior, em que prometeu para a sua amada que jamais desistirá de conquistar o amor dela. Dessa vez, Querência aparece para escutar a música como se, a partir desse momento, os dois estabelecessem uma relação de cumplicidade (Figura 37).

Figura 36 — 0:45'04" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 37 — 0:45'22" (Primeiro plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 38 — 0:45'30" (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 39 — 0:46'02" (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Logo em seguida, a música fica de plano de fundo enquanto, na imagem, o diretor utiliza-se do plano aberto, com o intuito de mostrar o cenário para o telespectador (Figura 38). Então, através do posicionamento da câmera conseguimos observar as três casas do vilarejo na Figura 39. O menino atravessa a cena correndo na direção da casa de Dona Das Dores e avisa que o seu neto Geraldo chegou de São Paulo; ela sai de casa correndo para encontrar com o neto.

Figura 40 — 0:46'04" (Plano médio — PM; câmera fixa)



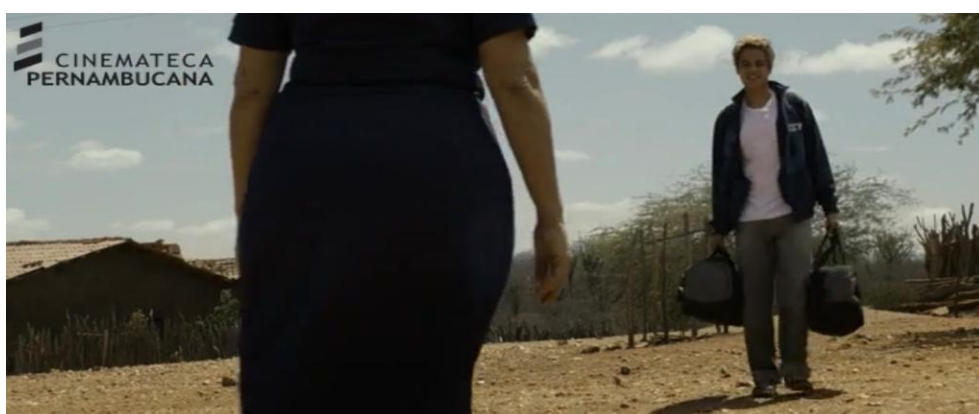
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 41 — 0:46'08" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 42 — 0:46'22" (Plano médio — PM, ângulo contra-plongée; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Como mostra a Figura 42, o plano muda para médio, e Dona Das Dores caminha lentamente. O neto surge do lado direito com uma bolsa em cada lado, os personagens param e se olham distantes um do outro. Quando começam a se aproximar, a câmera muda para a visão interna da casa de Querência, que assiste da sua janela o reencontro da avó com o neto (Figura 43).

Figura 43 — 0:46'25" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 44 — 0:46'29" (Primeiríssimo plano — PPP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

A cena do abraço dos dois (Figura 44) acontece ao som da música *A Chegada do Neto* tocada na diegese por Cego Aderaldo, a melodia remete não só ao reencontro da avó com o neto, mas também ao retorno à terra querida e ao acolhimento familiar.

Figura 45 — 0:48'18" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 46 — 0:48'21" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 47 — 0:48'25" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Como é visto nas Figuras 45, 46 e 47, o personagem Joãozinho sai para o terreiro, sob o sol escaldante, e coloca na vitrola um LP dos Secos e Molhados na

canção *Fala* (Apêndice E) na voz de Ney Matogrosso. Então, a música pré-existente invade a narrativa do longa-metragem no minuto 0:48:33.

Alfonsina está passando em frente à casa do tio com uma lata d'água na cabeça e observa o que ele está fazendo, então, ela decide colocar a lata no chão (Figura 48). Então, o som propaga-se, e a música toca na íntegra; algumas pessoas da vizinhança saem das suas casas para ver o que está ocorrendo — Figuras 50, 51 e 52 — enquanto Joãozinho dubla e performa a música *Fala*. Ele dubla a música com verve, fazendo caras e bocas que expressam o conteúdo da letra e se movimentando no ritmo do arranjo musical — Figuras 49 e 53.

Figura 48 — 0:48'33" (Plano médio — PM; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 49 — 0:49'07" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 50 — 0:48'39" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 51 — 0:48'59" (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 52 — 0:49'22" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 53 — 0:49'30" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Nesse momento, Joãozinho apresenta os seus sentimentos em relação à vizinhança e, mais especificamente, ao seu irmão Nathaniel. Então, através da performance artística de *Fala*, realizada por Joãozinho, ocorre a alteração da composição do filme, que era anteriormente feita por sequências com planos estáticos e, a partir disso, os planos estão em total movimento (*travelling*) — Figuras 54 a 60.

Segundo Chion (2011), existem condições para uma temporalização das imagens pelo som, são três efeitos dependentes da natureza da imagem e dos sons postos em relação. Portanto, o efeito do segundo caso definida por Chion: a imagem contém uma animação temporal própria definida como deslocação de personagens ou de objetos. Então, a temporalidade do som combina-se com a temporalidade já existente da imagem: quer para ir no mesmo sentido, quer para contrariar ligeiramente (Chion, 2011, p.19). Fica claro, que durante a música *Fala* a imagem e o som conferem temporalização ao longa-metragem.

Figura 54 — 0:49'43" (Meio primeiro plano- MPP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 55 — 0:50'03" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 56 — 0:49'51" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 57 — 0:50'10" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 58 — 0:50'22" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 59 — 0:50'40" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 60 — 0:50'45" (Meio primeiro plano — MPP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 61 — 0:50'50" (Primeiro plano — PP; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 62 — 0:51'11" (Plano médio — PM; câmera em *traveling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 63 — 0:51'51" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

A sua sobrinha Alfonsina está acompanhando com olhar de encantamento os movimentos do tio, que dubla aumentando a intensidade de seus gestos numa catarse apoteótica, sempre seguindo o andamento da música. O personagem sente a letra e interpreta a melodia como se estivesse mandando mensagens. Logo em seguida (Figuras 61 e 62), no horizonte, surge Nataniel montado em seu cavalo, acompanhado pelos dois filhos. Ele vê a movimentação na frente da sua casa e vem disparando galope. Joãozinho ignora a chegada do irmão e continua a dublagem, mas, Nataniel ao presenciar o espetáculo inusitado, fica furioso.

Salta do seu cavalo e violentamente chuta e pisa a radiola do irmão, interrompendo a catarse. Fica indagando o irmão sobre ele ter endoidado e desfere chutes até Joãozinho cair no chão e começar a se debater, babando uma saliva grossa durante uma crise epilética (Figura 63).

Figura 64 — 0:52'10" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 65 — 0:52'22" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 66 — 0:52'35" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 67 — 0:53'30" (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Enquanto Das Dores vai até a direção dele para socorrê-lo, Alfonsina fica desesperada pedindo ajuda. Dona Das Dores chega até Joãozinho, faz um sinal da cruz na testa dele e reza a Ave Maria, como mostra a Figura 66. Aos poucos, os

tremores de Joãozinho vão cessando, e a baba para de escorrer da boca. Então, Dona Das Dores segura a cabeça dele, começa a entoar: “O sangue de Cristo tem poder! Com as forças de Nossa Senhora das Dores, São Jorge e Nosso Senhor Jesus Santificado, amém”. Joãozinho permanece desacordado e Alfonsina pergunta se o tio ficará bem e Dona das Dores responde: “Vai, sim, minha filha. Não se aperreie. Ele, agora, precisa repousar”. Em seguida, pede aos irmãos de Alfonsina para levar o corpo do tio para dentro de casa figura 67.

Para o diretor, a escolha da música foi além da harmonia, mas também pelo significado da letra. A música *Fala* foi definidora, inclusive, para a decupagem do filme porque o primeiro movimento de câmera do longa-metragem acontece no *travelling*. No início da música, no arranjo de cordas, a câmera arranca suave e aumenta a velocidade conforme a performance de Joãozinho, que foi realizada em cima da música. Nesse momento, a emoção do espectador é ampliada com a utilização do *travelling* circular, que aumenta a velocidade conforme a intensidade da apresentação.

Camilo Cavalcante em entrevista concedida a autora diz: “a música *Fala* é uma canção dos Secos e Molhados. Desde o primeiro momento, eu já imaginava essa cena de *Fala*, e, durante esse tempo que o filme não se realizava, teve uma novela que utilizou a música. Mas não na versão de Secos e Molhados, mas sim em outra versão e aquilo tudo ficava. Porém, é isso, o tempo passa e as coisas se ressignificam. Então, na época que a gente fez o filme estava tudo certo, a gente comprou os direitos autorais da música antes até porque era uma música que queríamos usar para o Irandhir Santos já ensaiar a performance”.

No Making of do filme, o diretor cita: “É o império do real que resplandece quando Irandhir Santos dança a canção *Fala*, velho sucesso dos Secos e Molhados. Ali, no meio daquele nada, um corpo bailando instaura imanência, na poeira, no suor, no susto de quem entende ou na alegria de quem entende, ou na alegria de quem não entende nada do que está ocorrendo”.

Figura 68 — 1:04'50" (Segundo capítulo do filme)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Na Figura 68, tem-se quatro bodes sem pele pendurados pelo pé. Surge no canto direito o título do segundo capítulo do longa-metragem, intitulado “Pé de Bode”, em comemoração ao churrasco com forró que Alfonsina (Débora Ingrid) ganhou de presente do seu pai por fazer 15 anos.

Figura 69 — 1:06:53" (Meio primeiro plano — MPP; câmera fixa)



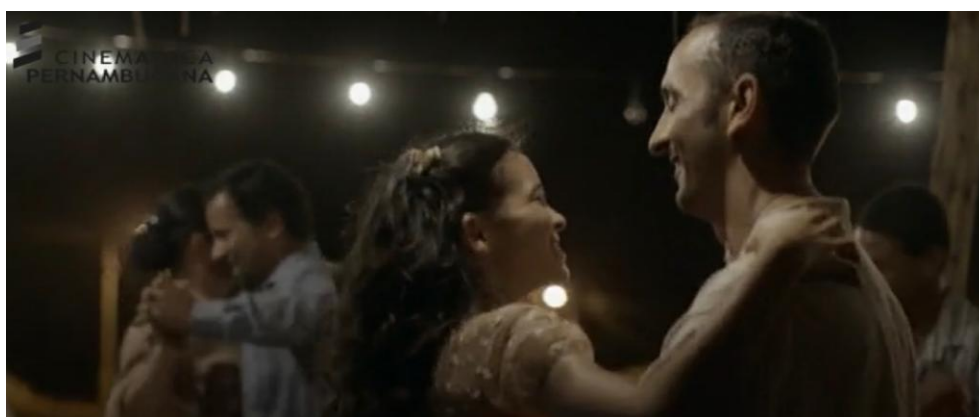
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 70 — 1:08:00” (Plano médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 71 — 1:09:16” (Primeiríssimo plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 72 — 1:09'21” (Plano americano — PA; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Na figura 69, começa a música *É Festa*. A diferença dela para as anteriores é que essa soa como música popular, tem o ritmo dançante e o arranjo feito com

triângulo, zabumba e sanfona. O tema traz aspectos da cultura nordestina com a formação do trio pé de serra, elementos comuns em festejos. Então, se caracteriza como a música do aniversário de 15 anos da personagem Alfonsina, a tradicional festa em que a menina se torna mulher. A formação do trio é composta por Cego Aderaldo na sanfona, Zé Caboclo na zabumba e Bira no triângulo. Os convidados da festa confraternizam bebendo cerveja, comendo bode assado e dançando, como pode ser visto nas Figura 70.

O Cego Aderaldo ao iniciar a música diz: “Essa é para chamegar bem acochadinho! Ele toca um xote”. Essa é a única música instrumental que não foi composta por Dominginhos. Neste momento Querência chega na festa. Ela está tímida, mas Alfonsina vai recepcioná-la e as duas se abraçam. Das Dores chega na festa acompanhada por Geraldo, o seu neto que acabou de chegar de São Paulo. Durante a conversa, a avó apresenta o neto para Paloma, filha de um conhecido da vizinhança. Ele aperta a mão de todo mundo, mas quando chega a vez de Paloma, ele dá dois beijinhos na bochecha e uma discreta piscadela de olho, o que faz a garota sorrir.

Na figura 70, Geraldo vai até Paloma e a convida para dançar. Ela aceita dançar com ele e passa por Dona Das Dores, que fixa o olhar na dança, abstraindo a conversa com Querência. Eles dançam com os corpos colados, bem juntinhos. As mãos de Geraldo acariciam a cintura de Paloma. O olhar de Dona Das Dores está vidrado nos corpos em movimento. Ela vai se sentindo estranhamente enciumada e diz que precisa ir ao banheiro. Quando Alfonsina sai, encontra com Joãozinho e o chama para dançar e ele recusa. Em seguida ela diz: “E quem disse que tu tens de querer, moço? Hoje é meu dia e quem dá as ordens sou eu. Vamos logo dançar”. Joãozinho diz: “Bora simbora”. Eles se levantam e começam a dançar forró, ainda tímido, sendo conduzido por ela na figura 71.

Então, Dona Das Dores simula uma queda no chão e começa a chamar Geraldo para socorrê-la. O neto interrompe a dança e imediatamente corre em auxílio da avó, que geme falsamente como se o joelho estivesse doendo. A aniversariante chega junto de Querência, preocupada com a queda de Dona Das Dores e pergunta o que houve até perceber que não foi nada grave. Enquanto isso, Querência chega junto de Cego Aderaldo e fica contemplando-o tocar. Na figura 72, ela vai chegando cada vez

mais perto, andando devagar para não ser percebida. Quando fica a um metro de distância dele, ele toca a sanfona concentrado. Ele, então, sente a presença dela e, repentinamente, vira-se na direção de Querência. É como se ele pudesse enxergá-la. O cego conclui a música e volta-se para a plateia: “Oba, meus amigos, o forrobodó está animado, o povo tá dançando, mas a gente vai dar uma paradinha para molhar a goela, daqui a pouco a gente volta”. Joãozinho diz: “Muito bem seu Aderaldo”, seguido de aplausos. Os músicos do trio saem de cena.

A letra de *Foi Você*, está no apêndice (E). Essa é a última música pré-existente do longa-metragem *A História da Eternidade* (2014), tocada extradiegética no minuto 1:09’46”. Os convidados que estavam dançando forró param de dançar, e começa a tocar a música, composta por Raul Seixas e Mauro Motta, gravada no disco *Corpo e Alma* (1971), de Márcio Greyck.

Figura 73 — 1:09’43” (Plano Americano — PA; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Durante a música, cada plano mostra um casal. Alfonsina e Nataniel, Dona Das Dores com o seu neto, Cego Aderaldo e Querência. No verso da música “Os meus momentos de alegria e dor”, Geraldo está passando o gelo lentamente no joelho da sua avó (Figura 75), e Alfonsina está dançando com o rosto encostado no peito do seu tio (Figura 76). Os convidados da festa continuam dançando lentamente com seus pares ao som da música brega romântica que está tocando extradiegética.

Figura 74 — 1:09'52" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa *zoom in*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 75 — 1:10'10" (Plano Americano — PA; câmera fixa *zoom in*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 76 — 1:10'32" (Primeiro Plano — PP; câmera em *travelling* circular)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 77 — 1:11'13" (Plano Médio — PM; câmera em *travelling* para a esquerda)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Nataniel aparece de perfil andando, apreensivamente, em direção à filha que está dançando com o seu tio Joãozinho do lado de fora, como é visto na Figura 77. A câmera segue o personagem, em movimento de *travelling* para a esquerda. Dentro do bar, nota-se a presença dos seus amigos bebendo. Ouve-se ao fundo a música *Foi Você* enquanto Nataniel empurra Joãozinho e diz embriagado: “Vá pra lá”. Empurrando Joãozinho para o lado (Figura 78).

Figura 78 — 1:11'50" (Plano Médio — PM; câmera em *travelling* para a esquerda)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

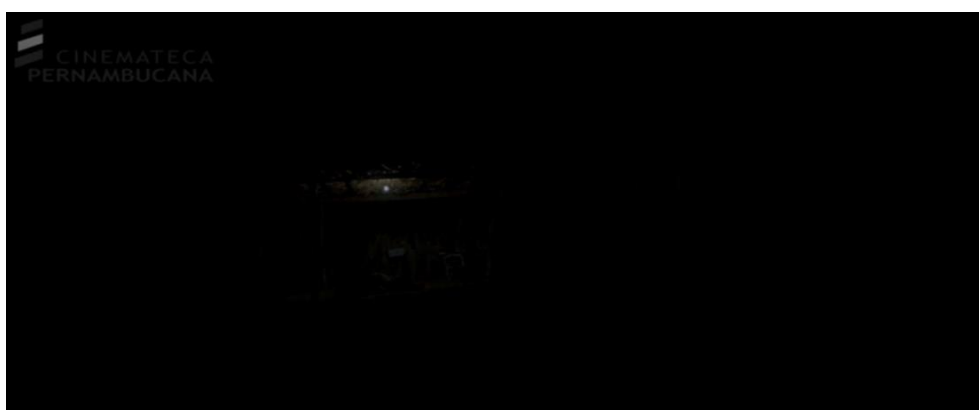
Figura 79 — 1:11'58" (Plano Médio — PM; câmera em *travelling* para a esquerda)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

O pai abre os braços na frente da filha como se pedisse para abraçar, e ela não corresponde. Nataniel fecha as palmas da mão, dobra os joelhos, abraça as pernas dela e começa a chorar dizendo “Você me perdoa? Por que eu sou assim?”. Ao fundo continua tocando a mesma música, enquanto Nataniel continua a liberar os seus sentimentos durante a embriaguez dizendo: “Eu faço tudo errado”. Ele chega a soluçar de tanto chorar “Por que eu faço tudo errado?”, “Eu sou um desgraçado”, “Me perdoe”. Os casais param de dançar, e Alfonsina envergonhada consegue se desvencilhar do pai e sai correndo; a música vai abaixando de forma gradual até acabar. O pai cai bêbado no meio do salão da festa, e os convidados vão embora, ficando apenas o som ambiente dos sapos. As luzes do bar se apagam — Figura 80.

Figura 80 — 1:13'04" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 81 — 1:11'13 (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

A personagem Alfonsina está deitada na cama, como mostra a Figura 81. Quando alguém bate na sua janela e ela abre, se depara com o tio Joãozinho. Ela diz “Que susto” e o tio diz: “Vamos”. O cenário é o quarto de Alfonsina, onde, na parede atrás dela, tem diversas imagens do mar. Alfonsina já esquecida disse ao tio “Aonde?” e ele responde “Ver o mar”, Alfonsina diz: “Agora?” e ele diz “Agorinha”. Na Figura 82, Alfonsina abre um sorriso largo e pula a janela do quarto.

Figura 82 — 1:13'55” (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

O cenário muda, e pode-se ouvir ruídos de passos. No minuto 1:14'10”, ouve-se um som instrumental de fundo juntamente com o som ambiente do vento. Os dois personagens chegam no alto de uma pedra, e Joãozinho pergunta: “Está pronta para ver o mar?”. Então, a personagem pergunta: “Mas aqui?” e olha ao redor do lugar. Joãozinho diz: “Agora. Acredita em mim ou não?”. Ela diz “Claro, tio”, ele toma água

e pede para que ela sente na pedra. Ela senta, seu tio tira a bolsa e começa a pegar os elementos — Figura 83.

Figura 83 — 1:16'03" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

O plano é fechado no rosto de Alfonsina, e o tio pede para que ela feche os olhos. A personagem obedece às instruções e vira o rosto lentamente com expressão apreensiva pelo que há de vir. Joãozinho coloca a mão na testa dela e diz: “Passa uma vassoura nessa mente, dá uma espanada nos pensamentos e presta atenção, somente, na minha voz, porque aqui mesmo na nossa frente Alfonsina tem o mar azul, é um azul tão azul que chega a doer a vista”. O personagem vai se levantando, ele está segurando um espelho que reflete na altura dos olhos de Alfonsina enquanto gira ao redor dela (Figura 84). A câmera (*travelling*) faz o movimento circular junto com Joãozinho na mesma velocidade.

Figura 84 — 1:16'53" (Primeiro Plano — PP; câmera em movimento circular *travelling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

O tio abaixa o espelho, pega um saco com água dentro da mochila e diz: “Olha só as ondas como estão fortes”, logo após furar a ponta do saco, diz: “Elas vão e vem no ritmo da maré”. Ele joga água no rosto dela, enquanto, o vento bate e esvoaça o cabelo de Alfonsina. Ele pega uma concha, aproxima do ouvido dela e pergunta: “Consegue ouvir o barulho das ondas?” — Figura 85. Consegue-se identificar o som do mar e o ruído do vento.

Alfonsina está boquiaberta em uma espécie de transe e diz: “Estou escutando, é mesmo o mar”, com a concha marinha comprada na feira por seu tio. A concha marinha possui um labirinto em espiral, concentrando e amplificando os sons, o que produz um efeito apenas parecido com o barulho do mar, fenômeno conhecido como reverberação resultando na soma de vários ecos gerados dentro da concha. Em seguida, as gotículas de água caem no seu rosto e ela abre os olhos lentamente seguindo as orientações do tio para finalmente ver o presente de aniversário. O seu tio, pede para ela fechar os olhos.

Figura 85 — 1:18’02” (Primeiro Plano — PP; câmera em movimento circular *travelling*)

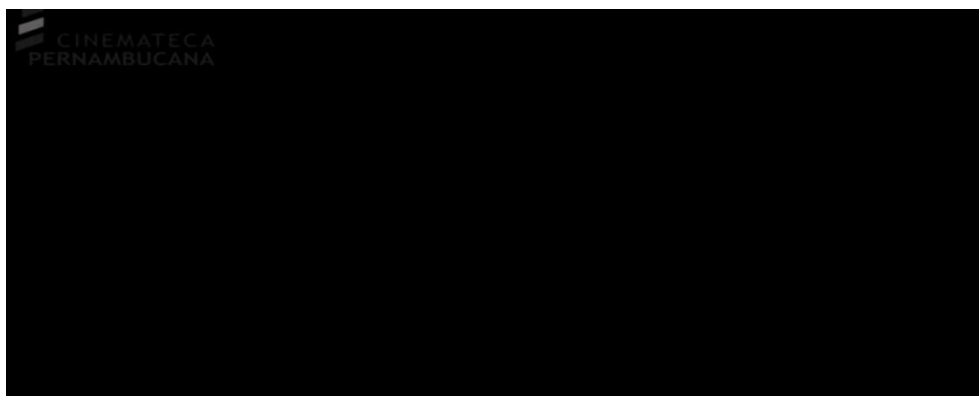


Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Sendo assim, a personagem parece estar dentro de um sonho, o que no filme se apresenta como realidade. Através da edição, nas Figuras 88 e 89, é possível fazer de conta que a personagem realmente estava na praia, porque ela é vista sentada na areia ouvindo as ondas quebrando, e o barulho do mar mescla com a trilha sonora clássica de Zbigniew Preisner. Logo, para Alfonsina, com o poder da sua imaginação, ela conseguiu realizar o sonho de conhecer o mar. Isso recai a um tema bastante explorado em músicas, novelas e filmes de que o “O sertão viraria mar”; nessa cena,

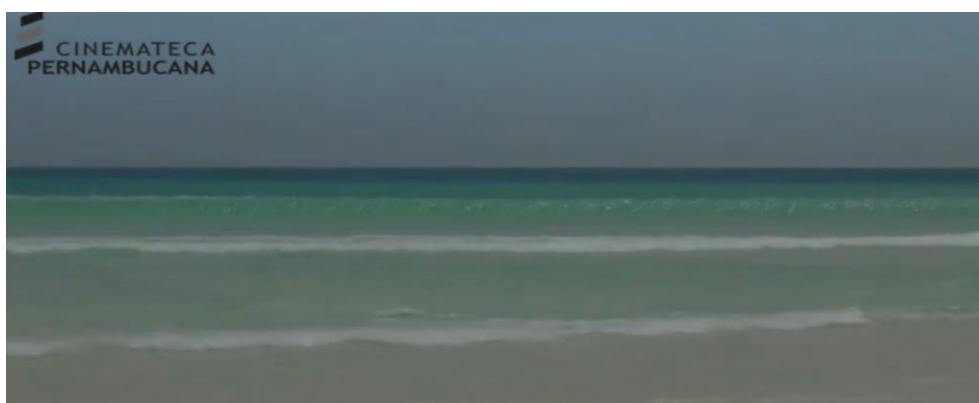
para a personagem, o sertão em que ela vive tornou-se o tão sonhado encontro com o mar através do poder da imaginação.

Figura 86 — 1:18'25" (*Fade*)



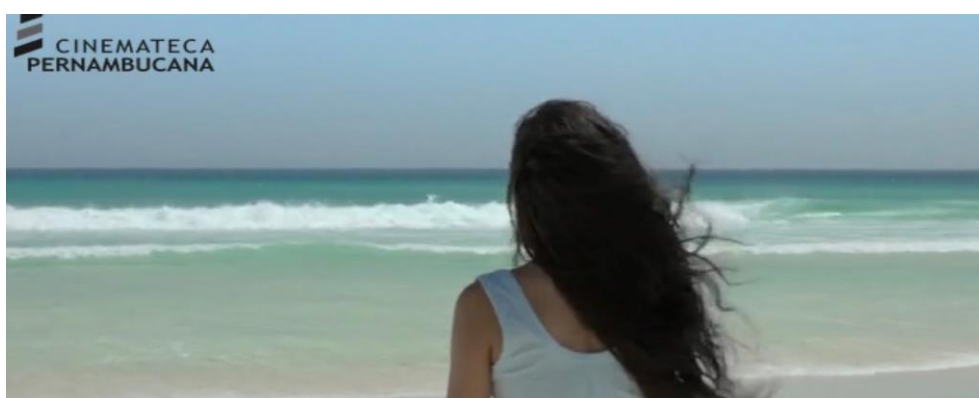
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 87 — 1:18:29" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



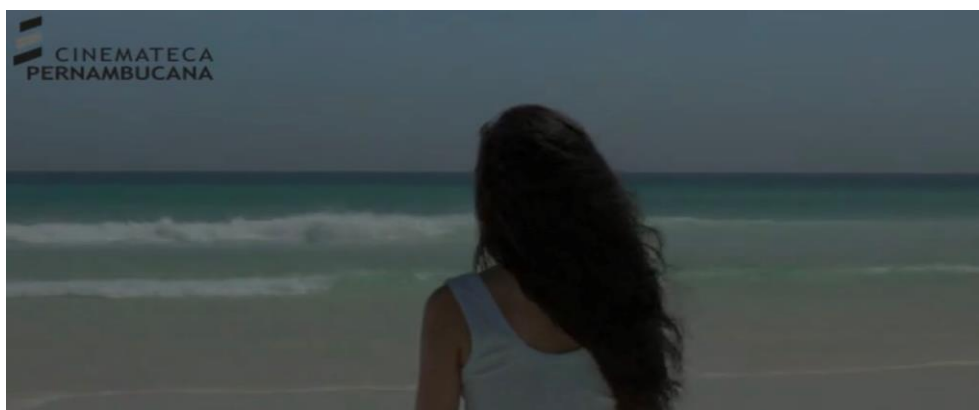
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 88 — 1:19'21" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



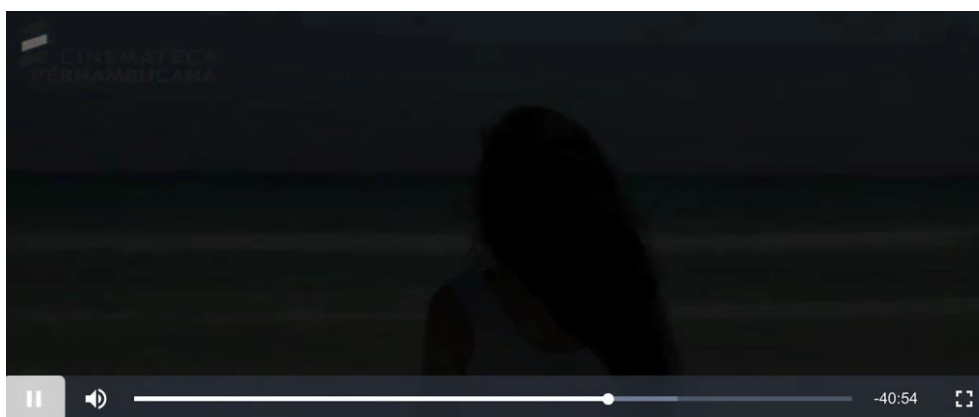
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 89 — 1:19'31" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



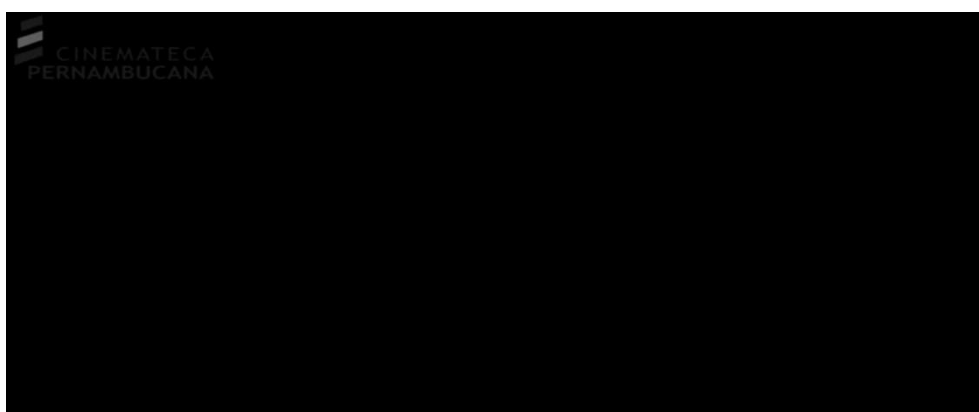
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 90 — 1:19'34 (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 91 — 1:19'35" (Fade)

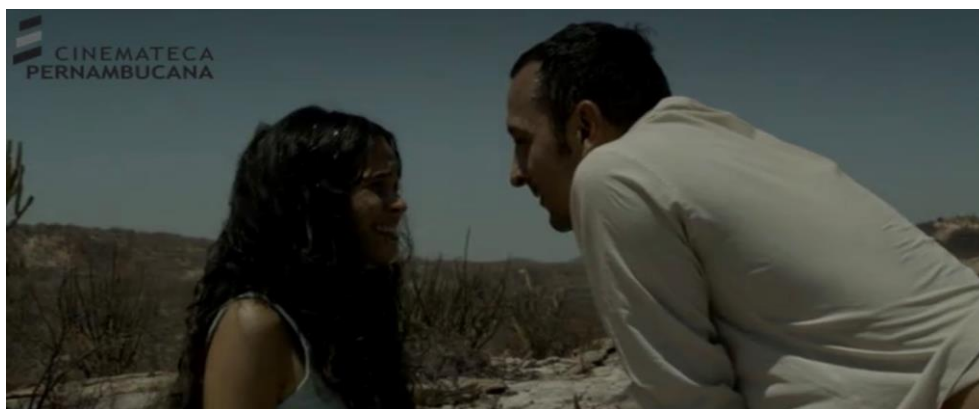


Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

A trilha de Zbigniew Preisner se entrelaça com o som do mar, da brisa litorânea e das aves. Joãozinho guia os pensamentos da sobrinha dizendo: “Agora vai abrindo

os olhos”. Quando ela abre, fica logo com um sorriso no rosto. Ele se inclina e diz: “De agora em diante, Alfonsina, quando tu quiser ver o mar é só fechar os olhos com as duas mãos fechadas na frente do corpo e se concentrar, porque o mar está dentro de tu”. Nessa sequência da figura 85, quando Alfonsina fecha os olhos, inicia um *fade out*, o escurecimento da tela, e em seguida um *fade in*, com o surgimento da praia. Após a personagem desfrutar do seu sonho, o tio pede para que ela feche os olhos e volte devagar; a tela escurece gradativamente em *fade out*.

Figura 92 — 1:19’41” (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 93 — 1:19’57” (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 94 — 1:20'10 (Primeiro Médio — PM; câmera em *travelling*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

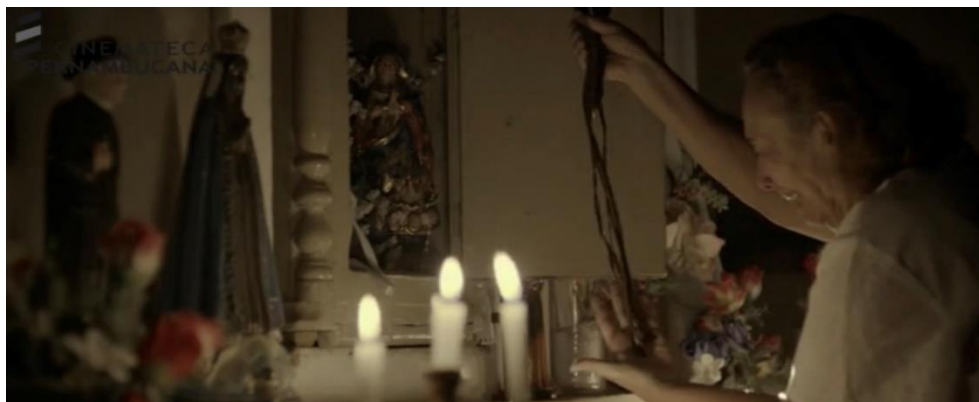
Alfonsina ainda está extasiada com o efeito de conhecer o mar. O tio continua parado na sua frente, e ela se aproxima para beijá-lo na figura 94; ele sai todo atrapalhado e diz: “Está na hora de ir. Vamos simhora”. Alfonsina fica cabisbaixa, porque ele não cedeu ao desejo dela. O tio grita “Vamos, Alfonsina”, e ela vai correndo na direção dele.

Figura 95 — 1:25'05” (Primeiro Geral — PG; câmera fixa)



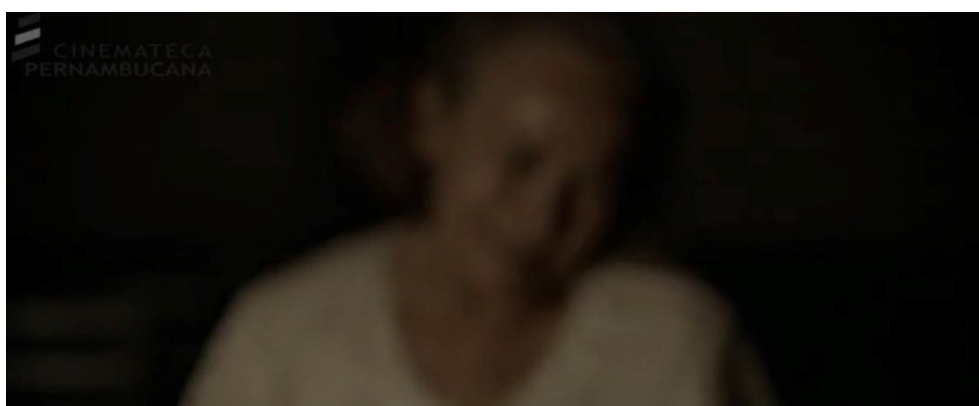
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 96 — 1:25'47" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 97 — 1:26'05" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 98 — 1:26'26" (Primeiríssimo Plano — PPP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Nessa sequência, Dona Das Dores se culpa por ter levantado o lençol do seu neto enquanto ele dormia só de cueca branca, aflorando o seu desejo sexual. Então, ela pega um chicote que estava guardado na igreja e começa a se açoitar. A imagem

da figura 97 começa desfocada e, conforme as chicotadas acontecem, vai ficando nítida. Somente com o som do choro, dos açoites e soluço, o telespectador sente a culpa da personagem por ter pecado. Os ruídos do chicote deixam o telespectador perturbado, sentindo a dor da personagem.

Afinal, Dona das Dores é viúva, católica fervorosa e pecou com o seu próprio neto. O choro aumenta conforme a intensidade das chibatadas. Ela decide fazer a automutilação dentro da igreja católica da vizinhança, onde ela lidera a reza do terço. Após uma sequência de chibatadas, ela cai no meio da igreja com fortes dores e permanece deitada (Figura 99).

Na próxima cena, a câmera está desfocada ao redor do ambiente, mas as marcas nas costas da personagem são visíveis. Nota-se o ruído da água caindo no chão, com os braços erguidos a personagem levanta o balde (Figura 100).

Figura 99 — 1:26'57" (Plano Geral, *plongée*; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 100 — 1:27'18" (Plano Detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 101 — 1:28'24" (Terceiro capítulo do filme)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Na Figura 101, tem-se urubus repousando na árvore. Surge no canto direito o título do terceiro e último capítulo do longa-metragem, intitulado “Pé de Urubu”. O som ambiente tem forte presença neste capítulo, e também se nota a música instrumental clássica composta por Zbigniew Preisner, em que todas são extradiegéticas.

Figura 102 — 1:29'02" (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Na Figura 102, o personagem Geraldo faz uma ligação para São Paulo e, durante a ligação, ele pergunta como estão as coisas por lá. No entanto, acaba descobrindo que os capangas estão indo atrás dele no sertão. Após a ligação, o personagem fica desesperado e vai até a casa da avó. Então, ao chegar no quarto, pega o revólver embaixo da cama, sem saber o que fazer para reverter a situação.

Figura 103 — 1:31'30" (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 104 — 1:31'37" (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 105 — 1:31'44" (Plongée, câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 106 — 1:31'55" (Plano aberto; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 107 — 1:34'08" (Plano Detalhe; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 108 — 1:34'00" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

O capítulo se inicia com a imagem em plano geral, câmera fixa. Consegue-se perceber as nuvens carregadas, ruídos do trovão, vento e a música de Preisner com volume alto (Figura 103).

Na cena seguinte (Figura 108), Alfonsina está sentada em seu quarto bordando com as linhas que estão presentes na Figura 17. No minuto 1:34:01, percebe-se o uso do silêncio não diegético, conceituado por Claudia Gorbman: “nesse caso a pista de som está completamente vazia, o silêncio é total”. (Baptista *apud* Claudia Gorbman, 2007, p. 46). Ela borda a palavra “infinito” em um pano como pode ser visto no plano detalhe, na Figura 107. Com a mesma linha de bordado presente na Figura 17.

Figura 109 — 1:34'28" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 110 — 1:34'37" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 111 — 1:34'59" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Alfonsina se depara com Cego Aderaldo tendo uma crise epilética; ele está deitado no chão se tremendo. Alfonsina percebe o tio caído sozinho e vai ajudar. Ao cessar os tremores, ela limpa a boca dele com o pano que estava bordando com a palavra “infinito” (Figura 111). A partir desse momento, o ruído da chuva pontua a cena. Em seguida, inicia o tema de Preisner, e ela arrasta o corpo dele para dentro de casa sozinha.

Figura 112 — 1:36'14" (Plano Médio — PM; câmera em *travelling* para a direita)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

O seu neto decide contar para Dona Das Dores os motivos pelos quais ele voltou para o Nordeste: “Eu voltei pra me esconder aqui”, “Eu fiz muita coisa ruim”, “Eu não quero morrer, vó”, “ Eu não posso morrer agora”. Das Dores percebendo o desespero do neto e resolve acalmá-lo (Figura 112).

Figura 113 — 1:36'20" (Primeiríssimo Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 114 — 1:36'57" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

É noite, a chuva cai (Figura 111), e Cego Aderaldo permanece com sua sanfona no peito sentado em frente à casa de Querência. Isso reforça o quanto ele a ama, faça sol ou chuva, de manhã ou à noite, ele está lá, persistindo em conquistar o amor da sua amada. Ele caminha em direção à casa para se abrigar da chuva, ouve-se os passos. Assim que ele entra na casa, encontra com Querência, e acontece o primeiro beijo dos dois ao som da chuva (Figura 115).

No *Making of* do filme Camilo instruí Cego Aderaldo sobre o momento da chuva. Dizendo: “Quando chegar o vento não pare logo de tocar. Você vai sentir o vento ‘zummm’ que está subindo, e, quando o negócio começar a subir mesmo, você para”.

Figura 115 — 1:39'09" (Primeiro Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 116 — 1:39'57" (Plano Médio — PM; câmera fixa)

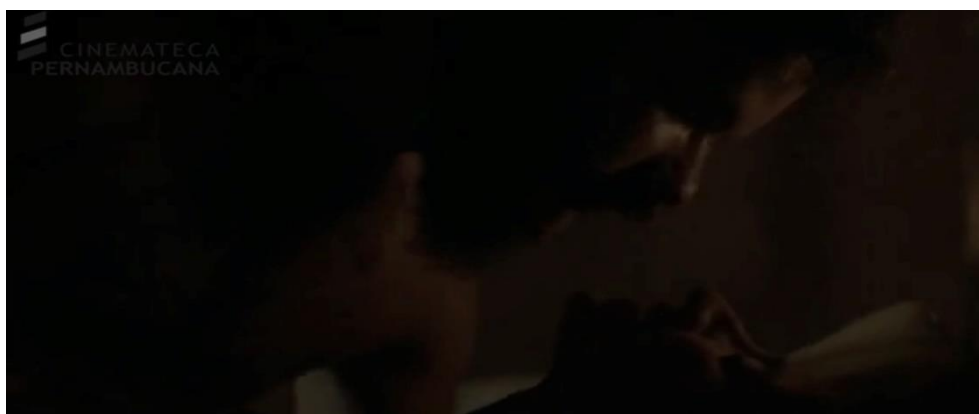


Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Após a crise epiléptica de Joãozinho, Alfonsina carrega-o para dentro de casa e, ao colocá-lo na cama, sente um desejo absurdo de fazer amor com ele. Ela tira a roupa e fica só de calcinha; cavalga, beija e faz sexo com o seu tio (Figura 116). O ruído da chuva caindo acompanha a respiração ofegante da personagem.

Essa é a noite de sexo para os três casais durante o momento mais esperado pela vizinhança, a chuva. Ouve-se o ruído da cama de madeira batendo contra a parede, a respiração ofegante durante a cena, os gemidos de Cego Aderaldo e as expressões faciais de prazer (Figura 117).

Figura 117 — 1:39'59" (Plano Detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 118 — 1:42'34" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 119 — 1:43'17" (Plano Detalhe; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 120 — 1:43'41" (Plano Americano — PA; câmera na mão)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 121 — 1:43'55 (Plano Americano — PA; câmera na mão)

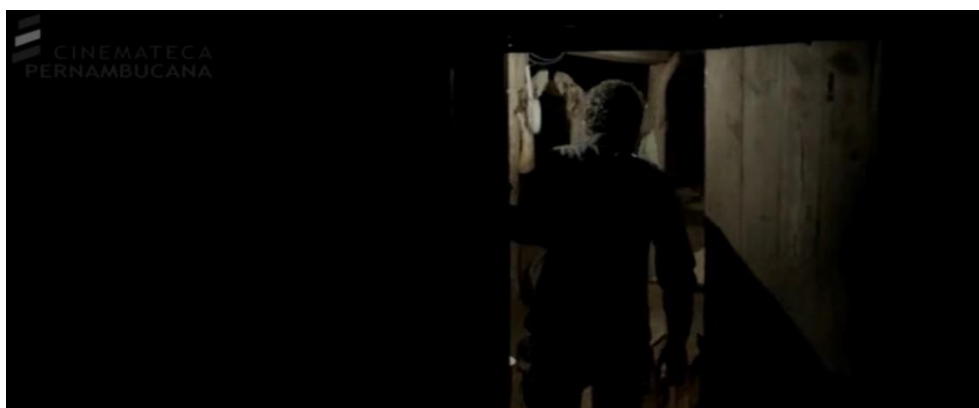


Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Percebe-se na cena a utilização da câmera na mão — Figuras 120 e 121 —, em que acompanha o desespero de Nataniel, pai de Alfonsina, ao chegar em casa com os seus filhos e não encontrar sua filha. Em um momento tão esperado quanto o da chuva no sertão nordestino, é através da música clássica instrumental de Zbigniew Preisner que entramos na atmosfera. Não existe fixidez, a câmera balança, o ângulo fica torto, mas parece que o espectador está caminhando junto com o personagem (Figura 123).

O Ismail Xavier cita a frase clássica do cineasta Glauber Rocha, inventor do Cinema Novo: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Fica claro, portanto, que Camilo Cavalcante tem como uma de suas referências no cinema brasileiro, mais especificamente, por filmar o sertão, o cineasta Glauber Rocha.

Figura 122 — 1:44'16" (Plano Americano — PA; câmera na mão)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 123 — 1:44'28" (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera na mão)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 124 — 1:44'31" (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera na mão)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Nataniel procura por Alfonsina e não a encontra em casa. Segundo Nicolas Hallet, responsável pelo som direto, no *Making of* do longa-metragem *A História da Eternidade* (Apêndice F): “A cena em que o Jaborandy, pai de Alfonsina, quer mostrar

a chuva para a filha e ela não está. Ele começa a pirar, e você entende tudo isso, a partir do som e não a partir de uma imagem iluminada. No momento em que ele sai na chuva aí sim você tem o *planon* da cidade à distância entre as duas casas. Essa relação de palco, onde, essa pequena cidade vira um palco nesse momento”. Na figura 122.

Figura 125 — 1:45'05” (Plano Médio — PM; câmera na mão)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 126 — 1:45'17” (Plano Médio — PM; câmera na mão)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 127 — 1:45'00" (Plano Médio — PM; câmera na fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

O personagem Nataniel está à procura da sua filha e a encontra deitada na cama com Joãozinho, o seu irmão (Figura 126). Na cena, o espectador é guiado pela câmera na mão, Nataniel fica furioso, puxa Alfonsina pelos cabelos e a arrasta até a rua, em seguida, bate nela (Figura 127). Quando Joãozinho e os irmãos de Alfonsina vão defendê-la, acabam apanhando também. E Nataniel, com a raiva acumulada, começa a desferir pontapés em seu irmão até que ele não aguento mais. Por último, ouve-se o ruído da paulada de madeira atingindo o centro do corpo, confirmando assim, a morte do personagem Joãozinho (Figura 130). Portanto, um dos vários momentos trágicos do longa-metragem *A História da Eternidade* é a morte de Joãozinho. Não há mais música instrumental na cena.

Figura 128 — 1:45'49" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 129 — 1:46'01" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 130 — 1:46'08" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 131 — 1:47'08" (Plano Geral — PG; câmera fixa)

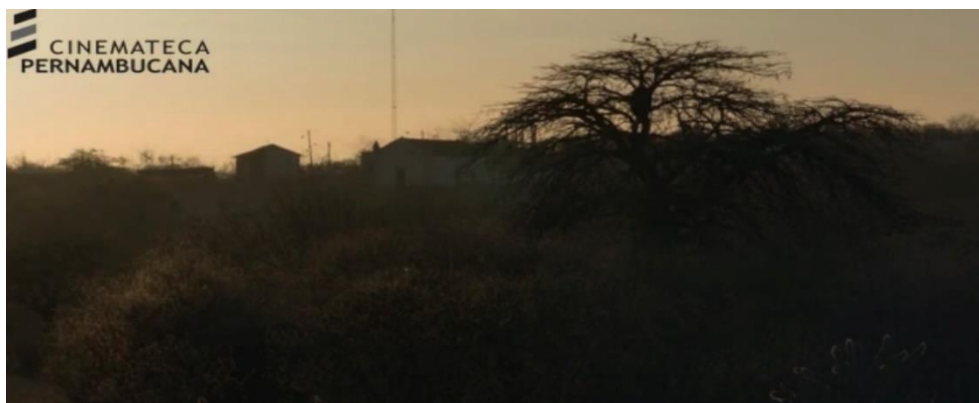


Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Após a morte de Joãozinho, um carro preto chega no vilarejo cantando pneu e estaciona na frente da casa de Dona Das Dores (Figura 131). De dentro dele saem

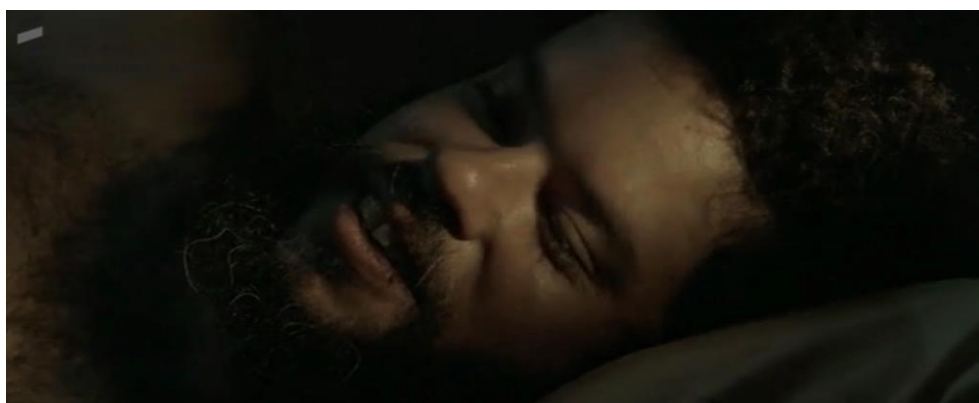
três homens armados que invadem a casa. A cena é marcada pelos ruídos de tiros e os gritos.

Figura 132 — 1:47'41" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 133 — 1:48'03" (Primeiríssimo Plano — PP; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

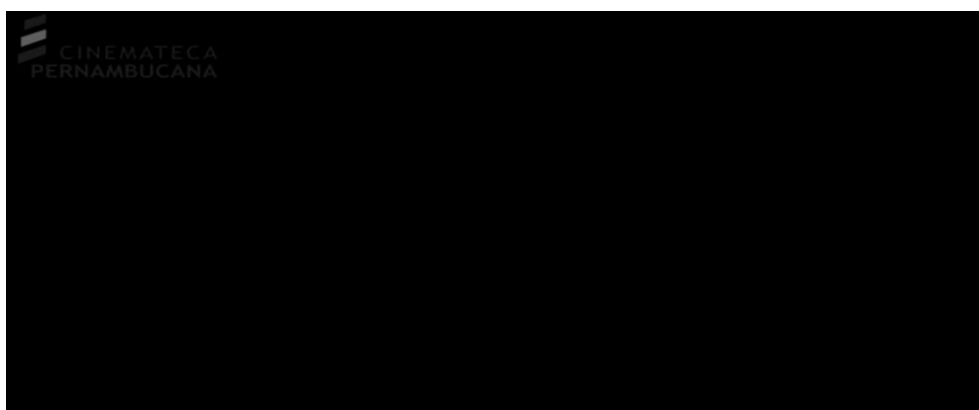
Querência vai embora após a primeira noite de amor com Cego Aderaldo. Quando ele acorda, fica procurando por ela em casa e não encontra. Na cena, ouve-se o arrastar dos chinelos no chão. O Cego fica perguntando: “Está de brincadeira comigo, é, mulher?”. Ele caminha até a janela e não acha a sua amada (Figura 134).

Figura 134 — 1:49'51" (Plano Geral PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 135 — 1:49'56" (*Fade*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 136 — 1:50'14" (Plano Geral — PG; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Fica claro, portanto, que após o penúltimo *fade in*, ouvimos o último tema composto em vida, por Dominginhos, na história do cinema brasileiro, que foi

intitulado por Camilo Cavalcante como *Oroborus*. Na Figura 136, percebe-se a presença de um círculo formado ao redor do sol.

Em entrevista concedida à autora, Camilo Cavalcante diz: “Aconteceu um fenômeno da natureza durante as filmagens e tinha um halo em torno do sol, e essa imagem entrou no filme com muitos significados, possibilidades. No entanto, essa imagem entrou no filme e serve como um epílogo. É uma imagem muito metafórica, porque simboliza, além de um olho — falamos de um personagem cego; aquele olho cego, como diria Zé Ramalho, que vagueia procurando por um —, simboliza também um ovário fecundado, além de ser a imagem do próprio sol, que ilumina todos nós, representa também o ‘Oroboro’, aquele símbolo da cobra comendo o próprio rabo que aparece, inclusive, no início do curta-metragem homônimo com o mesmo nome”. Ele completa: “Esse ciclo sem fim é a eternidade. É também a vida nova que vem, o prolongamento daquela comunidade”.

O diretor conclui: “No final do filme, o símbolo não deixa entender se é um sinal de desespero ou de esperança. Mas aí vem uma vida nova, a esperança de que algo possa acontecer, transformar e movimentar o que está estagnado. Cada vida que chega ao mundo simboliza a possibilidade de sermos eternos, que é o prolongamento de quem está vivo. Quem está vivo, há de morrer. Essa é a coisa mais natural de quem está vivo, a morte. A vida nova que chega e traz uma nova possibilidade me lembra muito o ‘Morte e Vida Severina’, do João Cabral de Melo Neto, em que, apesar de todas as adversidades, da miséria e da melancolia, uma vida nova pode dar uma injeção de ânimo, de esperança e de possibilidade de renovação” (Cavalcante, 2021).

Figura 137 — 1:50’37” (*Plongée*, câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

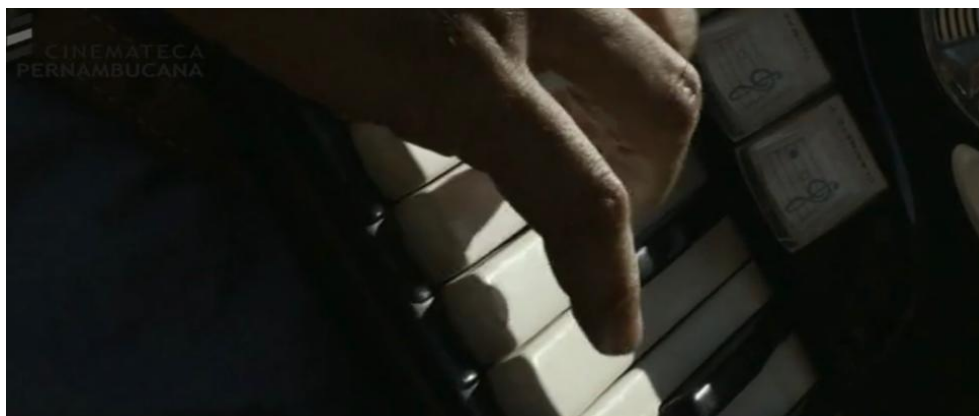
Figura 138 — 1:51'07" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

A cena inicia com o plongée do vilarejo e a música de fundo (Figura 137). Somente no minuto 1:51'07", descobre-se que a melodia nostálgica está sendo executada na diegese por Cego Aderaldo, como pode ser visto na Figura 138. A personagem Querência se aproxima com uma criança, ela está segurando uma sombrinha para se proteger do sol do meio dia.

Figura 139 — 1:51'15" (Plano detalhe — PD, ângulo contra-plongée, câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Acontece um corte na imagem, em seguida aparece no plano detalhe as mãos de Cego Aderaldo dedilhando o teclado, mostrado na Figura 139. A câmera vai subindo, e as mãos de Querência entram em cena, tampando o olho do Cego e depois retirando lentamente (Figuras 140 e 141). Quando ele percebe quem é, interrompe a música.

Figura 140 — 1:51'43" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 141 — 1:51'58" (Plano detalhe — PD; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 142 — 1:52'07" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Logo após, na Figura 142, Querência levanta a menina e o deixa tocar no rosto dela. Sendo assim, a criança entrega uma rosa para o sanfoneiro. Querência demonstra o afeto que ainda tem por ele, apesar desse tempo distante.

Figura 143 — 1:52'33" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 144 — 1:52'42" (Plano Médio — PM; câmera fixa)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Na sequência da Figura 143 e 144, utiliza-se o plano médio; as três personagens acenam umas para as outras, mostrando a força das relações criadas apesar de tanta tragédia humana sofrida ao longo da narrativa.

Fica claro, portanto, que nessa última sequência temos o enfoque na personagem Alfonsina. Em vários planos diferentes, mas com o único objetivo de relembrar o que seu tio disse ao entregar o seu presente de aniversário — Joãozinho disse: “De agora em diante, Alfonsina, quando tu quiser ver o mar, é só fechar os olhos com as duas mãos fechadas na frente do corpo e se concentrar, porque o mar está

dentro de tu”. Sendo assim, ela faz a mesma expressão facial de quando viu o mar pela primeira vez; a cena finaliza com ela de olhos fechados em fade out (Figuras 145 a 149).

Figura 145 — 1:52’47” (Meio Primeiro Plano — MPP; câmera fixa com *zoom in*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 146 — 1:53’03” (Primeiro Plano — PP; câmera fixa com *zoom in*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 147 — 1:53’13” (Primeiríssimo Plano — PPP; câmera fixa com *zoom in*)



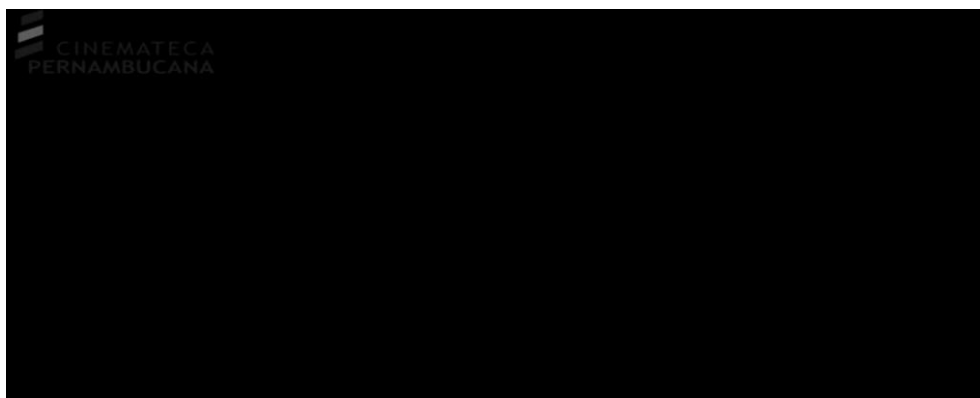
Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 148 — 1:52'22" (Primeiríssimo Plano — PPP; câmera fixa com *zoom in*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

Figura 149 — 1:53'24 (*Fade Out*)



Fonte: Filme *A História da Eternidade* (2014).

6 CONCLUSÃO

Ao iniciar esta trajetória, embarquei na investigação dos temas instrumentais originais feitos na sanfona por Dominginhos e nas músicas pré-existentes do longa-metragem *A História da Eternidade* (2014). Porém, como vimos no segundo capítulo, são várias as possibilidades de uso da música no cinema e que se diferenciam do clássico uso da música orquestrada. Para Kathryn Kalinak (2010), a trilha musical pode ser usada como música de fundo; atmosfera emocional; *leitmotiv* da personagem; localização temporal e geográfica na narrativa; atuação como sub-roteiro, dando informações extras sobre a trama por meio da letra; revelação de pensamentos e opiniões não ditas pelos personagens; ascensão da figura de um narrador; comentários e palestras sobre as situações em tela, podendo ser empática (complacente) ou anempática (indiferente); entre outras alternativas que ainda podem ser utilizadas.

Chamou-me atenção, no entanto, como Camilo Cavalcante faz o uso das quatro canções pré-existentes em seu primeiro longa-metragem. Desde a escolha na pré-produção com o cuidado de comprar os direitos autorais previamente para que o personagem Cego Aderaldo (Leonardo França) pudesse ensaiar até o fato de que o diretor intercala música tocada na diegese com música extra-diegética, sendo que as diegéticas utilizam instrumentos como a vitrola — tocando o LP dos Secos e Molhados (Figura 47) com a voz de Raul Seixas — e a música que aparece na diegese, além de ser a única música em inglês, está tocando no rádio. Outro fato interessante para a análise é que Camilo Cavalcante prioriza a música ao ponto de escolher apenas músicas que tenham uma ligação com os seus sentimentos.

No final do longa-metragem, foi possível perceber que o diretor tem como referência ideológica Glauber Rocha, o criador do Cinema Novo. Assim, como Glauber, o cineasta Camilo Cavalcante gosta de registrar o sertão nordestino. Fica claro, portanto, que Camilo Cavalcante tem uma marca de autoria em seu cinema. Como vimos, a utilização de artistas como Márcio Greyck, Pholhas, Grupo Karetas, Secos e Molhados, Dominginhos e Zbigniew Preisner revelam sua melomania e seu afeto musical, que é dividido com seus personagens. O fato de grande parte das

músicas que soam no seu filme terem sido produzidas entre as décadas 70 remete à época da sua infância e adolescência. Interessante perceber, portanto, que há em comum entre Alfonsina, Joãozinho, Cego Aderaldo e Camilo Cavalcante este caráter saudosista da escuta musical. Então, o diretor parece emprestar para os personagens o seu gosto musical, sua afeição pela vitrola, rádio e suas memórias afetivas musicais.

No quinto capítulo, o objetivo era analisar cada trecho de entrada e de saída da trilha sonora musical, as músicas pré-existentes e as de composição original instrumental na sanfona. Confirma-se, então, uma hipótese inicial: há uma dimensão poética nas canções, tornando-as capazes de ceder novas informações para a narrativa e também comentar a trama. O que fica mais evidente, no entanto, é que a música complexifica e constrói o personagem, mostrando detalhes de seu estado emocional. Notamos, por exemplo, que a afeição de Joãozinho por Ney Matogrosso e, em especial, pela música *Fala* comenta e transparece sua visão sobre o relacionamento com o irmão Nataniel. Da mesma forma, Alfonsina ao ouvir *Forever*, da banda Pholhas, permite-nos inferir, por exemplo, sobre a importância de conhecer o mar para a personagem. Portanto, os temas compostos por Dominginhos são todos tocados na diegese, os temas instrumentais clássicos de Zbigniew Preisner são inseridos na pós-produção do filme, três das quatro músicas pré-existentes são usadas diegeticamente, utilizando dois rádios e uma vitrola, e uma música é extra-diegética, chamada *Forever*, a única em inglês para introduzir Alfonsina.

Parece-me, ainda, perceptível a intenção de Camilo Cavalcante em criar uma narrativa que prioriza a música instrumental de Dominginhos feita na sanfona, as canções pré-existentes e o papel da música em nossas vidas. Nota-se em *A História da Eternidade* (2014) uma posição bastante protagonista das canções, que tendem a ter grande duração nas cenas em que soam e que são ouvidas pelos personagens com grau de atenção, não competindo, por exemplo, com diálogos ou outras fontes sonoras. Essa maneira de tratar a música em cena também convida o espectador a ouvi-la com atenção e direcionar para elas maior grau de importância na trama. Como apontei, *A História da Eternidade* (2014) faz parte dos filmes brasileiros que priorizam a música e a utilizam como elemento interdependente da imagem.

Diante da escassez de trabalhos sobre o gênero do forró nas trilhas do cinema brasileiro e a inexistência de pesquisas específicas sobre a música de Dominginhos nos filmes, a monografia pretende preencher essa lacuna e incentivar os estudos dos gêneros musicais nordestinos no cinema.

Ao apostar na importância da música e da imagem e como elas se agregam a momentos, pessoas e lugares — de forma que sua escuta tende a revisitar situações —, Camilo Cavalcante instaura em seu filme essa atmosfera musical. A trilha sonora proporciona escutas de canções das décadas de 70 e 80 para ratificar essa atmosfera, criando sonoridades que nos auxiliam a ter empatia pelas personagens: Dona Das Dores, que perdeu o seu neto a tiros; Alfonsina, que teve o seu tio morto com uma madeirada na cabeça; e Querência, que, assim que seu filho faleceu, o marido a abandonou. Fica claro, portanto, que as três personagens femininas lutam pelo amor independente do julgamento da sociedade.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1985.

BAPTISTA, André. **Funções da música de cinema**: a contribuição para a elaboração de estratégias composicionais. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado em música) — Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/GMMA-7Z6NVU>. Acesso em: 16 ago. 2023.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: Tudo que você gostaria de saber sobre música de cinema. 1ª edição. São Paulo: Escrituras, 2006.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.

CARRASCO, Claudiney. **Trilha musical**: música e articulação fílmica. 1993. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARRASCO, Ney. **Sygykhronos**: a formação da poética musical no cinema. 1ª edição. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003. 198 p. (Coleção Música Viva).

CARVALHO, Marcia. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios: Cinema) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/476266>. Acesso em: 13 set. 2023.

CARVALHO, Marcia. A canção popular no cinema brasileiro: os filmes cantantes, as comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz. **Revista Universitária do Audiovisual**, [S. l.], ago. 2008. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/a-cancao-popular-no-cinema-brasileiro-os-filmes-cantantes-as-comedias-musicais-e-as-aventuras-industriais-da-cinedia-atlantida-e-vera-cruz/>. Acesso em: 17 set. 2023.

CARVALHO, Marcia. **A música no cinema brasileiro** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33, 2010, Caxias do Sul, RS. Intercom, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/r5-0974-1.pdf>. Acesso em: 21 set. 2023.

CAVALCANTE, Camilo. **A História da Eternidade**: o roteiro original do filme. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco, 2020.

CHION, Michel. **A audiovisual**: Som e Imagem no cinema. 1ª edição. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CHION, Michel. **Film, a Sound Art**. New York: Columbia University Press, 2009.

DREYFUS, Dominique. **Vida do Viajante: A saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

EISLER, Hanns; ADORNO, Theodor W. **El Cine y la musica**. Caracas: Editorial Fundamentos, 1976.

ESTEVES, Diego Henrique dos Santos. **A invenção do cinema e sua arte sonora: e uma pequena análise sobre The Murder**. 2022. Trabalho de conclusão de curso — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/216621>. Acesso em: 22 set. 2023.

FLINN, Caryl. **The New German Cinema: Music, History and the Matter of Style**. University of California Press, 2003.

FLINN, Caryl. **Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music**. Princeton University Press, 1992.

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

GORBMAN, Claudia. Auteur Music. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard D. **Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 149-162.

KALINAK, Kathryn. **Film Music: A Very Short Introduction**. 1ª edição. Oxford University Press, 2010.

KALINAK, Kathryn. **Settling the score: Music and the classical Hollywood film**. University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, Anahid. **Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music**. New York: Routledge, 2001.

LANNIN, Steve; CALEY, Matthew. **Pop Fiction: The Song in Cinema**. Reino Unido: Intellect Books, 2005.

LOBRUTTO, Vincent. **Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound**. London: Praeger Publishers, 1994.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Unesp, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 5ª edição. São Paulo: Editora Atlas, 2004.

MATOS, Dênis Lopes. **Máquina de fazer imagens: cinema, cigarro e feminilidade**. 2014. Monografia de Especialização (Especialização em Semiótica Psicanalítica — Clínica da Cultura) — Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 42, n. 44, p. 29-44, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103701>. Acesso em: 17 set. 2023.

MORETTIN, Eduardo. Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música. **Significação: revista de cultura audiovisual**, [S. l.], v. 36, n. 31, p. 149-163, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.67094>. Acesso em: 20 ago. 2023.

MOURA, Luiza Santos de; NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A música como elemento de significação na narrativa fílmica: um estudo do longa-metragem A História da Eternidade de Camilo Cavalcante** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 44, 2021. Intercom, 2021. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/ij04/luiza-santos-de-moura.pdf>. Acesso em: 21 set. 2023.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A Brodagem no cinema em Pernambuco**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

PEREIRA, Kira; MIRANDA, Suzana Reck. Tão longe é aqui e a música dos ruídos: aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 5, n. 1, p. 170-188, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/265>. Acesso em: 12 set. 2023.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; FALQUEIRO, Allan Medeiros. A retórica musical da MPB: uma análise de duas canções brasileiras. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 463-471, 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16641>. Acesso em: 2 out. 2023.

PISANO, Giusy. Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet. **1895: Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma**, n. 38, 2002. Disponível em: <https://journals.openedition.org/1895/155>. Acesso em: 26 set. 2023.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

ROBERT, Roberson. **Eisenstein on the audiovisual**: The montage of music, image and sound in cinema. London: Bloomsbury Publishing, 2009.

SCHAFER, R.M. **O ouvido pensante**. 1ª edição. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

SCHVARZMAN, Sheila. Cultura popular massiva no Brasil: o lugar do cinema sonoro e sua relação com a música popular. **Ícone**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 77-99, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230114/24255>. Acesso em: 22 set. 2023.

FILMOGRAFIA

A História da Eternidade. Estado: Pernambuco. Direção: Camilo Cavalcante. Ano de produção: 2014.

As aventuras de um Paraíba. Estado: Rio de Janeiro. Direção: Marco Altberg. Ano de produção: 1983.

Bye Bye Brasil. Países: Argentina, Brasil e França. Direção: Cacá Diegues. Ano de produção: 1980.

Coisas Nossas. Estado: São Paulo. Direção: Wallace Downey. Ano de produção: 1931.

Dominguinhos. Estado: São Paulo. Direção: Eduardo Nazarian, Joaquim Castro e Mariana Aydar. Ano de produção: 2014.

Dominguinhos Canta e Conta Gonzaga. Estado: São Paulo. Direção: Maurício Machado e Wagner Malagrine. Ano de produção: 2012.

Dominguinhos +. Estado: São Paulo. Direção musical: Eduardo Nazarian, Mariana Aydar e Duani. Ano de produção: 2014.

O homem que virou suco. Estado: Rio de Janeiro. Direção: João Batista de Andrade. Ano de produção: 1981.

O milagre de Santa Luzia. Estado: São Paulo. Direção: Sérgio Roizenblit. Ano de produção: 2008.

Refilmagem de O cangaceiro. Estado: São Paulo. Direção: Aníbal Massaini Neto. Ano de produção: 1997.

Viva São João!. Estado: Rio de Janeiro. Direção: Andrucha Waddington. Ano de produção: 2002.

APÊNDICE A — Lista de músicas instrumentais feitas na sanfona de *A História da Eternidade* (2014)

Todas foram compostas por Dominginhos, menos *Macaco é tio Antônio*.

- 1 - *Aurora (ensaio)*, interpretada por Leonardo França e composta por Dominginhos.
- 2 - *Aurora (música para acordar Querência)*, interpretada por Leonardo França e composta por Dominginhos.
- 3 - *A chegada do neto*, interpretada por Leonardo França e composta por Dominginhos.
- 4 - *É festa*, interpretada por Leonardo França na sanfona, Zé Caboclo na zabumba e Bira no triângulo e composta por Dominginhos.
- 5 - *Macaco é tio Antônio*, interpretada por Leonardo França e composta por Gerson Filho.
- 6 - *Oroborus*, interpretada por Leonardo França na sanfona e composta por Dominginhos.

APÊNDICE B — Lista de produções nacionais nas quais Dominginhos participou como compositor de trilhas sonoras

Filmes	Compositor da Trilha Musical
1979 – Bye, Bye Brasil (longa-metragem)	Chico Buarque, Roberto Menescal e Dominginhos
1983 – As Aventuras de um Paraíba (longa-metragem)	Amilton Godoy, Dominginhos e Guadalupe
2014 – A História da Eternidade (longa-metragem)	Dominginhos e Zbigniew Preisner

Lista de documentários nacionais nas quais as músicas de Dominginhos estão presentes.

Documentários	Trilha Sonora
2002 – Viva São João	Pisa na fulô – Intérpretes: Gilberto Gil e Dominginhos. Peba na pimenta – Intérpretes: Dominginhos, Gilberto Gil e Marinês. Olha pro céu – Intérpretes: Dominginhos, Gilberto Gil e Marinês. Cariri – Intérpretes: Dominginhos, Gilberto Gil e Marinês.
2008 – O Milagre de Santa Luzia	Lamento Sertanejo – Autores: Dominginhos e Gilberto Gil. Intérprete: Dominginhos. Sanfona Sentida – Autores: Anastácia e Dominginhos. Intérprete: Dominginhos. Improviso de Dominginhos;

	improviso de Dominginhos para o aboio; improviso de Dominginhos e Sivuca.
2012 – Dominginhos canta e conta Gonzaga	Sorriso Cativante – 1979 Sanfona Sentida – 1975 Já Vou Mãe – 1970
2014 – Dominginhos	

Lista de produções nacionais nas quais Dominginhos participou do elenco.

Longas-metragens e Documentários	Elenco
1980 – O Homem que Virou Suco	Dominginhos, Ruth Escobar, Ruthinéa de Moraes, Rafael de Carvalho e Vital Farias.
1982 – A.H.F Linha de Montagem	Bete Mendes, Dominginhos e Elis Regina.
1997 – Refilmagem de O Cangaceiro	Paulo Gorgulho, Alexandre Paternost, Luiza Tomé, Ingra Liberato, Otávio Augusto, Jece Valadão, Joffre Soares, Othon Bastos, Aldo Bueno, Roberto Bomtempo, Jonas Mello, Dominginhos, Cláudio Mamberti, Paulo Borges, João Ferreira, Nilza Monteiro, Tom do cajueiro, Agnaldo Lopes, Kristhel Byancco, Lamartine Ferreira e Moisés Neto.
2002 – Viva São João	Alceu Valença, Alexandre Pires, Chiquinha Gonzaga, Dominginhos, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Margareth Menezes, Marinês, Sivuca e Targino Gondim.
2008 – O Milagre de Santa Luzia	Arlindo dos oito baixos, Bagre Fagundes, Camarão, Dino Rocha, Dominginhos, Edson Dutra dos Serranos, Genaro, Elias Filho, Gabriel Levy, Gilberto Monteiro, Joquinha Gonzaga, Luciano Maia e Quartchêto, Luiz Carlos Borges, Mario Zan, Osvaldinho do acordeon, Patativa do Assaré,

	Pinto do Acordeon, Sivuca, Telmo de Lima Freitas e Toninho Ferraguti.
2014 – Dominguinhos	Dominguinhos, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Nana Caymmi e Nara Leão.

Lista de séries de televisão nas quais Dominguinhos participou como homenageado.

Séries de televisão	Local de transmissão
2008 – O Milagre de Santa Luzia	Canal Curta!

APÊNDICE C — Comentários do diretor Camilo Cavalcante sobre as músicas de *A História da Eternidade*

A partitura de *A História da Eternidade* é uma partitura tradicional das músicas de filme, onde o compositor Dominginhos e Zbigniew Preisner compuseram as músicas originais. Mas, no filme *A História da Eternidade*, também há seleções musicais que foram escolhidas dentre uma variedade de fontes pré-existentes, uma abordagem conhecida como trilha sonora. Mas há alguns diretores que assumem o controle do processo de selecionar as músicas e limpar os direitos autorais, escolhendo as próprias seleções musicais. O diretor Camilo Cavalcante é um caso em questão, mas há muitos outros.

A música do filme é algo bem complexo de se falar, porque tem vários momentos da música. O primeiro momento é a trilha do Cego Aderaldo, a dúvida era sobre o que ele iria tocar. Então, antes de filmar a gente chamou Dominginhos para compor os temas. Todos os temas de Cego Aderaldo foram compostos e tocados por Dominginhos. O ator precisava de um tempo para aprender os 30 segundos iniciais de cada música para poder passar verdade de que ele tocava alguma coisa. O ator já tocava sanfona, mas não era um exímio sanfoneiro ao nível de Dominginhos. E a música é um personagem do filme, aquela música que ele toca para a mulher pelo qual ele está apaixonado. Sendo assim, é um personagem muito forte do filme. Ela, a sanfona, é quem acorda, na verdade, é ela quem toca o coração de Querência. Mais do que qualquer coisa que ele fale, é a música que vai ali no dia a dia que vai arrefecendo essa dor que ela sente e vai possibilitar uma relação entre os dois.

Então teve essa primeira parte que foi Dominginhos que inclusive não chegou a ver o filme pronto porque faleceu antes do filme ter ficado pronto. Eu dedico até o filme a ele e acho excepcional a música dele. Assim, em um primeiro momento ele fez umas coisas que eu não gostei e liguei para ele. Foi até engraçado porque ele é um cara muito gentil, aberto e eu disse, poxa Dominginhos, veja só, eu estava pensando numa coisa mais ou menos assim. Lasquei um Astor Piazzolla para ele no telefone e disse escute isso aqui. Ele disse: “poxa, cara, mas isso é tango, e eu não faço tango”. Ele fez um tango no final das contas, é um tango melancólico, triste, mas é um tango.

E foi muito importante ter a música dele. Não é uma música banal, é uma música que tem realmente força, e a gente precisava disso.

A segunda parte da música foi feita por esse maestro polônes; ele se chama Zbigniew Preisner. Eu sempre fui um fã muito grande dos filmes de um diretor polonês, chamado Krzysztof Kieślowski. Ele fez o decálogo, *Não Amarás*, *Não Matarás* e fez *A Liberdade Azul*, *A Fraternidade é Vermelha*, *A Igualdade é Branca*, *A Dupla Vida de Véronique*. É um dos fatores pelo qual eu me apaixonei pela obra do Kieślowski, era justamente a música desse camarada (Zbigniew Preisner). Então para mim foi meio que realizar um sonho de poder ter um cara que eu admirava, admiro, enfim. Um cara que fazia a trilha que eu admirava, de um cineasta que eu admirava e estava colaborando com o meu filme. É muito interessante como as duas coisas casam, porque a música tem uma certa frieza do Leste Europeu, das cordas, das coisas. Mas, ao mesmo tempo, como isso se aproxima da melancolia sertaneja proposta pela música de Dominginhos. Então acho que é um casamento muito interessante.

A terceira parte da música foram as escolhas das músicas incidentais, ou seja, já compostas (pré-existent). A música *Fala* é uma canção dos Secos e Molhados. Desde o primeiro momento eu já imaginava essa cena de *Fala*. E durante esse tempo que o filme não se realizava, teve uma novela que utilizou a música. Não na versão dos Secos e Molhados, mas em outra versão e aquilo tudo ficava. Mas é isso, o tempo passa e as coisas se ressignificam. Então na época que a gente fez o filme estava tudo certo. A gente comprou os direitos autorais da música antes, até porque era uma música que queríamos usar para o Irandhir Santos (Joãozinho) ensaiar a performance.

No entanto, as outras músicas escolhidas, eu também gostava. A música chamada *Forever* do Pholhas; gosto muito dos Pholhas e queria muito usar uma música dos Pholhas. Aquela me pareceu muito interessante porque é meio pastiche daquela música de sax, taxi driver é meio pastiche dos Beatles. É uma mistura de tanta coisa e, ao mesmo tempo, é aquilo ali que traz essa coisa de menina sonhadora, e o tema para introduzir a personagem Alfonsina.

E a outra música importante é *Foi Você* do Márcio Greyck. Eu sou muito fã também do Raul Seixas. A gente tinha escolhido também outra música, muito batida do Márcio Greyck, *É Impossível Acreditar que Perdi Você*. Alguém estava falando

durante a gravação do filme que iriam usar em outro filme e eu disse: “Poxa, não quero, a música já é batida mesmo”. Então, eu comecei a escutar durante as filmagens toda a obra do Márcio Greyck, eu queria Márcio Greyck. A minha avó gosta muito de Márcio Greyck, e eu passei a gostar também. Encontrei-a pela tonalidade, escutava, escutava e dizia essa tem a ver com a mise-en-scène da cena da festa com o pai. Quando fomos ver era de Raul Seixas. Eu disse: rapaz, que bom. É isso, então, sobre a música é mais ou menos isso que eu poderia dizer.

APÊNDICE D — Entrevista com Camilo Cavalcante

Bloco 1 – Gerais

- 1 - Como foi feita a divisão da música dentro do filme?
- 2 - Os sons ambientes foram gravados em som direto?
- 3 - Qual foi a definição dos temas e referências?
- 4 - Como foi feita a escolha das músicas pré-existentes (incidentais)?
- 5 - Desde quando você sabia que a música *Fala* estaria no filme?
- 6 - Por que a música *Forever* dos Pholhas foi a escolhida para introduzir a personagem Alfonsina?
- 7 - Por que a escolha da música *Foi Você* do Márcio Greyck para a mise-en-scène da cena da festa com o pai?
- 8 - Como foi feita a escolha das canções religiosas? Oração de São Francisco e a oração do terço (ave-maria).
- 9 - Nataniel é considerado o anti-herói (o cangaceiro) por ter matado o irmão Joãozinho?
- 10 - Houve uma preocupação para que o ator (Leonardo França) passasse veracidade na hora de encenar?

Bloco 2 - Dominginhos

- 1 - Como foi seu primeiro contato com Dominginhos? Quais foram as referências utilizadas para que ele compusesse os temas e melodias do filme.
- 2 - O que significa cada título dos temas compostos por Dominginhos?

Aurora

A chegada do neto

É festa

Macaco é tio Antônio

Oroborus

3 - Para você, qual é o significado da música de Dominginhos dentro do filme?

Bloco 3 – Zbigniew

1 - Qual foi a sua referência para colocar na trilha sonora o compositor Zbigniew Preisner?

2 - Como foi seu primeiro contato com Zbigniew Preisner?

3 - O que significa a música de Zbigniew Preisner dentro do seu primeiro longa-metragem?

4 - Se a chuva é um momento tão esperado e remete a alegria, porque a escolha de uma música feita por Preisner?

5 - A música de Preisner antecede a ira do personagem Nataniel ao entrar em sua casa e não encontrar sua filha no momento da chuva.

10 - Qual a diferença entre a música de Dominginhos e a música de Zbigniew Preisner? Existe alguma intersecção no significado da trilha sonora feita por Dominginhos e na feita por Zbigniew Preisner?

Bloco 4 – Teóricas

1 - Nesse longo estudo do pibic me deparei com alguns teóricos que dão privilégio a imagem e som e outros que priorizam só a imagem ou só o som. Em outra entrevista cedida por você é dito que a música atua como um personagem do filme. Para você a música do filme é mais importante que a imagem ou os dois precisam estar juntos para funcionar?

2 - O rompimento com a ideia de um Nordeste mítico apesar de que os personagens reforçam alguns estereótipos como é o caso do cabra-macho com Nataniel pai de Alfonsina, o covarde que seria o Joãozinho, o cego Aderaldo “aquele que não desiste nunca” o típico “homem de palavra” o migrante que é o neto de das dores, a filha mulher que é o xodó do pai. Por não se inserir em nenhum ciclo específico da cena da produção cinematográfica em Pernambuco, poderíamos dizer que sua estética é baseada no cinema novo proposto por Glauber Rocha sobre o imaginário do sertão?

APÊNDICE E — LETRAS ORIGINAIS***Forever***

Intérprete: Pholhas

Autores: O.Malagutti e H. Santisteban

Gravadora: Warner Music

Editora: Universal Publish

Letra:

I wanna feel

Your hands on my face

Oh! My love

I remember the time we've spent together

Now you say

That you don't love me

No more

I don't care about

What you think and say

So I know

You've got another boy

But I'm sure

He doesn't love you as I do

I don't mind

I will be always waiting for you

And when you come back

I will say to you

Give me love, love, love

Give me love, love, love

Love, love, love

Love and nothing more

Give me love, love, love

Give me love, love, love

Love, love, love

I'll love you forever

I'll love you Forever

Vento Norte

Intérprete: Grupo Karetas

Autores: Saulo Douglas

Gravadora: Fermata

Editora: Fermata

Letra:

O vento sacode levanta a poeira

Espalha o lixo e encrespa o mar

Começa a varrer a sujeira da terra

Atiçando o fogo para tudo queimar

Batendo com força castigando o sujo

Sujando a quem quer ser limpo demais

Soprando na orelha de quem sabe menos

Empurrando à frente a quem sabe mais

Vento norte, professor,

Vento norte, tradutor,
Justiceiro bendito, ensina a viver
Nesta terra carente de paz e amor!
Ôôôôôôôô!

Castiga a burrice e a surdez do mundo
Trazendo do norte um cheiro de paz
Sacode os cabelos da moça bonita
Que logo se agita ao som que ele faz

Chegando com a força do povo nortista
Que, aprende, criança, a sofrer e lutar
Varrendo com força a sujeira e a preguiça
O vento do norte chegou pra ensinar

Vento norte, professor,
Vento norte, tradutor,
Justiceiro bendito, ensina a viver
Nesta terra carente de paz e amor!
Ôôôôôôôô!

E quando quiser ele logo derruba
Os altos coqueiros que tem que cair
Fazendo a limpeza de dentro de casa
Soprando pra fora o que tem que sair

Trazendo o canto nativo da terra
E conta pra todos o que já sofreu

Como um furacão que vem pra redimir

Ele quer assumir um lugar que é seu

Vento norte, professor,

Vento norte, tradutor,

Justiceiro bendito, ensina a viver

Nesta terra carente de paz e amor!

Ôôôôôôôô!

Fala

Intérprete: Secos e Molhados

Autores: J. Ricardo/ Luhli

Gravadora: Warner Music

Letra:

Eu não sei dizer nada por dizer

Então eu escuto

Se você disser tudo o que quiser

Então eu escuto

Fala

La, la la, la la la, la la la

Fala

Se eu não entender, não vou responder

Então eu escuto

Eu só vou falar na hora de falar

Então eu escuto

Fala

La, la la, la la la, la la la

Fala

La, la la, la la la, la la la

Fala

La, la la, la la la, la la la

Fala

Foi Você

Intérprete: Márcio Greyck

Autores: Raul Seixas/ Mauro Motta

Gravadora: Sony Music

Editora: Emi Publishing

Letra:

Foi você

A causa, o meio e o fim do nosso amor

Os meus momentos de alegria e dor

O vento que varreu as minhas ilusões

Foi você

Que me mostrou o mundo uma vez

Me fez perder o rumo que eu tomei

Deixando em cada coisa, coisas de você

Eu dei de mim

O que você pediu

Levou embora os meus sonhos

Deixou comigo a saudade

E pra você

Eu era apenas um amor a mais

Coisas passadas que a lembrança trás e a gente finge

Até que já se esqueceu

Foi você

Foi você

APÊNDICE F — *Making of* do longa-metragem *A História da Eternidade*

A cena em que o Jaborandy, pai de Alfonsina quer mostrar a chuva para a filha dele e a filha não está. Ele começa a pirar e você entende tudo isso, a partir do som e não a partir de uma imagem iluminada. E quando ele sai na chuva aí sim você tem o planon da cidade, a distância entre as duas casas. Essa relação de palco onde essa pequena cidade vira um palco nesse momento.

O diretor escolheu uma época mais seca para ocorrerem as gravações do longa-metragem. As cenas foram feitas com a luz do meio dia na tentativa de minimizar um pouco os artifícios, para ver se a gente conseguia representar com mais verdade.

A personagem Alfonsina está passando da fase de menina para tornar-se mulher. Ela tem 14 para 15 anos e tem esse amor pelo tio, também, isso já desperta alguma coisa. Ela tem o olhar do encantamento de uma menina e isso vai aumentando até ir passando por um desejo que até ela mesma não entende.

Ela não conversa com ninguém, não tem ninguém pra dizer que isso acontece, que isso é normal. No filme não tem muita conversa entre Alfonsina e a família, só tem homens em casa e só tem ela de mulher e ela faz tudo. É tudo muito prático, é fazer o que tem pra fazer e pronto não tem mais o que perguntar.

Na cena da epilepsia, Irandhir Santos lia sobre a doença e também leu Machado de Assis, Van Gogh, Dostoiévski, isso serviu de inspiração para interpretar o personagem Joãozinho.

O diretor Camilo Cavalcante diz: “O apaixonamento do cego pela vida. Ele vive em um lugar com poucas coisas, quer dizer um lugar extremado, de limite de sobrevivência, mas ele transborda em amor ele transborda em afirmação de vida. Eu acho que é por isso a insistência dele com relação a Querência”.

A dimensão do som, diz Nicolas, é dada pelo sanfoneiro, que conduz a emoção do filme. “O sertão tem um vento muito forte e isso vai aparecer bastante. A impressão é a de que o povoado é uma ilha isolada, no meio de um oceano de pedra”.