

Música clássica e voz em filmes de Nuri Bilge Ceylan dos anos 2010: parcimônia junto à verborragia

Classical music and voice in Nuri Bilge Ceylan films
of the 2010s: parsimony together with verbiage



Este é um artigo publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que o trabalho original seja corretamente citado.

LUÍZA ALVIM

orcid.org/0000-0003-4816-679

Universidade de São Paulo
(USP), São Paulo (SP). Brasil.

RESUMO:

A música nos filmes do cineasta autoral turco Nuri Bilge Ceylan se caracteriza pela parcimônia e pela frequência de repertório clássico ocidental, em uso estético semelhante ao do cineasta francês Robert Bresson. Em *Sono de inverno* (2014) e *A árvore dos frutos selvagens* (2018), de Ceylan, há a repetição da mesma música em filmes com longos diálogos, numa virada verborrágica na cinematografia do diretor, anteriormente caracterizada por diálogos esparsos. O objetivo deste trabalho é considerar as relações entre música e diálogo na estrutura desses dois filmes. Tal como em *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), muitos diálogos dos dois filmes de Ceylan funcionam como batalhas verbais, e os trechos de música são momentos de deslocamentos do personagem e/ou de introspecção. Como metodologia, fazemos análise fílmica dos trechos com música e dos diálogos a eles conectados, relacionando-os dentro do esquema narrativo geral do filme.

PALAVRAS-CHAVE:

música; Nuri Bilge Ceylan; diálogo; narrativa; Robert Bresson.

ABSTRACT:

In the films of Turkish auteur director Nuri Bilge Ceylan music is characterized by its spare use and the frequency of a classical Western repertoire in a similar aesthetic use to that of French director Robert Bresson. In Ceylan's *Winter Sleep* (2014) and *The Wild Pear Tree* (2018), the same musical work is repeated in films with long dialogues, in a turn towards verbiage in the director's cinematography, previously characterized by sparse dialogues. The aim of this paper is to consider the relationship between music and dialogue in the structure of these two films. As in Bresson's *Pickpocket* (1959), many of the dialogues in Ceylan's two films function as verbal battles and the musical moments are related to character movement and/or introspection. Film analysis of the passages with music and the dialogues connected to them was taken as a form of methodology, relating them to the general film narrative scheme.

KEYWORDS:

music; Nuri Bilge Ceylan; dialogue; narrative; Robert Bresson.

O cineasta turco Nuri Bilge Ceylan é um diretor autoral sempre presente no circuito dos principais festivais de cinema europeus. Associado ao *slow cinema* (Çaglayan, 2018), Ceylan se vale de planos longos. Quanto à música, há uma utilização frequente, mas parcimoniosa, de repertório clássico ocidental em seus longas-metragens. A parcimônia é considerada por vários autores, entre os quais Çaglayan (2018), uma das características do cinema de Ceylan como um todo. Ceylan é parte do que tem sido chamado de Novo Cinema Turco, desenvolvido a partir dos anos 1990, cujas características sonoras são indicadas por Kytö (2013), como: *sound design* sutil e pouca música.

Nos primeiros filmes de Ceylan, os personagens falam pouco e o diretor lançava mão de não atores, muitos deles membros de sua família, como seus pais, um primo, ele mesmo e sua esposa Ebru. Os sons eram principalmente os dos ambientes e eventuais incursões musicais. Porém, em *Sono de inverno* (*Kış Uykusu*, 2014), Ceylan dá uma guinada verborrágica e aumenta a presença de atores profissionais no *set*, garantindo, assim, que dessem conta dos longos diálogos escritos. Na verdade, como mostra Yaren (2023), desde os prêmios ganhos em Cannes por *Distante* (*Uzak*, 2002), Ceylan começou a ter coproduções europeias e viu seus orçamentos crescerem exponencialmente, o que lhe permitiu trabalhar de forma menos artesanal, porém sem maiores concessões quanto ao estilo.

Sono de inverno e *A árvore dos frutos selvagens* (*Ahlat Ağacı*, 2018), junto com o último, *Ervas secas* (*Kuru Otlar Üstüne*, 2023), são os filmes mais longos de Ceylan, com mais de três horas, preenchidos com diálogos de grande duração, em que os personagens muitas vezes se atacam por meio do que falam. Nos dois primeiros, antes ou depois de diálogos, há momentos contemplativos, introspectivos ou de deslocamentos. É neles que Ceylan coloca pequenos trechos da mesma música, no caso da “Sonata para piano D959”, de Schubert, em *Sono de inverno*, ou a mesma música com variações de instrumentação, como “Passacaglia e Fuga em dó menor BWV 582”, de J.S. Bach em *A árvore dos frutos selvagens*. Dessa forma, consideramos que o diretor constrói um *slow cinema* verborrágico com pontuações de música.

1 Uma versão inicial deste texto foi apresentada no XXVI Encontro da Socine, em novembro de 2023, e publicada nos Anais do congresso.

Este trabalho¹ faz parte de uma pesquisa de pós-doutorado sobre a presença de música preexistente do repertório clássico em filmes autorais contemporâneos participantes de seleções dos festivais de Cannes, Berlim e Veneza nos anos 2010, e os dois filmes de Ceylan dos anos 2010 (*Sono de inverno* e *A árvore dos frutos selvagens*) estão entre os objetos. Para além da presença de música clássica em seus filmes, Ceylan pode ser associado ao conceito de “música de autor” de Gorbman (2007), que diz respeito à escolha das músicas do filme pelo próprio diretor, com o objetivo de exprimir por meio delas seu gosto e sua visão autoral, possibilitando, com isso, um maior controle sobre o filme. Geralmente são músicas preexistentes, já conhecidas do diretor, que não dependem de um compositor, como é o caso de grande parte das músicas nos filmes de Ceylan, tal qual nos dois que aqui analisamos. O controle é igualmente uma característica de Ceylan, sendo que ele muitas vezes exerce diversas funções nos seus filmes, mesmo nas produções recentes, com equipes maiores.

O constante uso de repertório clássico ocidental por Ceylan ao longo de toda a sua cinematografia é destacado no primeiro item do artigo, com ênfase no tipo

de repertório e em suas conotações culturais. A seguir, no estudo específico de *Sono de inverno* e de *A árvore dos frutos selvagens*, utilizamos metodologias de análise fílmica, observando a relação dos momentos de música com os começos e termos dos longos diálogos, a sua possível associação a personagens e relações intertextuais com filmes do cineasta francês Robert Bresson, outro diretor marcado pela parcimônia no uso da música e admirado por Ceylan. Em *Sono de inverno* está, inclusive, o mesmo movimento da sonata de Schubert utilizado em *A grande testemunha* (*Au hasard Balhasar*, Robert Bresson, 1966).

A relação de Ceylan com Robert Bresson se estende à presença da literatura russa². *Sono de inverno*, por exemplo, é inspirado em três obras de Tchekov³ e podemos encontrar os temas do autor russo em toda a obra de Ceylan. Entre eles, a sensação dos protagonistas de não terem se tornado aquilo a que eram destinados e a vontade de sair de uma região isolada e ir para uma grande metrópole. Já Robert Bresson tem duas adaptações de Dostoiévski e uma de Tolstói.

Na consideração dos diálogos anteriores ou posteriores às incursões musicais, utilizamos metodologias de análise da narrativa, pois é nas pausas antes ou depois deles, com presença de música, que se desenvolve uma conexão de ações e eventos (por vezes evocados nos diálogos) dentro da estrutura narrativa geral do filme. Dessa forma, o detalhamento com descrição de alguns elementos de conteúdo se torna necessário para provar a relação dos momentos musicais com a verborragia entre eles. Mostrar as conexões narrativas ativadas pela presença da música (por vezes, injunções verbalizadas nos diálogos chegam a se materializar durante a música) é o objetivo principal deste artigo. Usamos como base para a análise das conexões narrativas o estudo de Bordwell (1985) e, para as relações do diálogo com a música, uma análise feita por nós de como isso acontece em *Pickpocket* (1959), de Robert Bresson (Alvim, 2016).⁴

Em nossa pesquisa mais ampla, observamos que, embora o repertório clássico seja frequente em filmes europeus, sua presença é também marcante em alguns diretores de outras tradições culturais e/ou religiosas, como Ceylan.⁵ Conforme Elsaesser (2005), há um repertório estilístico compartilhado no assim chamado cinema de arte internacional, regido, em parte, pelo circuito dos grandes festivais e pelo mercado de distribuição que eles movimentam. Parlak e Işık (2018) observaram que, em geral, os filmes de Ceylan têm ótima repercussão nesses festivais, mas são pouco vistos e apreciados dentro do próprio país.⁶

Como bibliografia específica sobre Ceylan, privilegiamos estudos em inglês de pesquisadores turcos, como os vários capítulos do livro organizado por Dönmez-Colin (2023), para evitar eventuais orientalismos e não deixar passar despercebidas especificidades. Uma análise musicológica da obra de Schubert em *Sono de inverno* foi feita por Hart (2018), à qual nos referimos particularmente quanto aos significados decorrentes das associações da música ao protagonista do filme.

2 Por outro lado, a inspiração na literatura russa não é exclusiva de Ceylan no cinema turco. Behlil (2012) observa que, após a queda da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) nos anos 1990, houve uma mudança de ascendência, entre diretores autorais turcos, da Europa Ocidental para a Rússia, incluindo-se a admiração por diretores como Andrei Tarkovski (sempre citado por Ceylan) e a realização de adaptações fílmicas de obras literárias dos grandes escritores russos do século XIX.

3 Hart (2018) relaciona o filme ao conto *A minha mulher*.

4 *Pickpocket* é o exemplo dado por Bordwell (1985) de estrutura narrativa paramétrica, marcada pelo formalismo de repetição e variações de elementos. Os filmes de Ceylan são também formalistas, com aspectos semelhantes a *Pickpocket*, e mostramos, aqui, a importância de sua estrutura geral e do posicionamento dos trechos musicais ao longo deles.

5 As complexas relações da Turquia e seu cinema com a Europa são exploradas por Behlil (2012). O país está numa situação de “entre dois” já em sua posição geográfica, com partes na Europa e na Ásia, mas as falas de Ceylan a que nos referimos adiante indicam que a Turquia é normalmente vista como mais longe do que perto da Europa.

6 Ainda assim, Yaren (2023) mostra que, comparativamente, *Três macacos* (*Üç Maymun*, 2008) teve bilheteria melhor na Turquia que na França, o mesmo tendo acontecido com *A árvore dos frutos selvagens*.

PANORAMA DO REPERTÓRIO CLÁSSICO OCIDENTAL NOS FILMES DE CEYLAN

Desde seu primeiro curta-metragem, *Koza* (1995), Ceylan utiliza música clássica ocidental, principalmente de J. S. Bach, presente em três outros filmes, como *Nuvens de maio* (Mayıs Sıkıntısı, 1999), *Distante* (2002) e *A árvore dos frutos selvagens* (2018). Em *Distante*, Bach aparece num diálogo entre os protagonistas, representantes de dois modos de vida opostos: o intelectual de classe média de Istambul e o primo do interior, com gostos populares. Este último pergunta se o outro tem um CD de Sezen Aksu, cantor popular turco, assim como o indaga sobre quem é o “Bak” em vários CDs da casa. Bach representa o gosto pela música clássica da intelectualidade turca e, por extensão, do próprio diretor.

Em entrevista feita por ocasião do lançamento de *Nuvens de maio*, Ceylan (2000) confirmou seu gosto por Bach, mas reclamou da “imposição do Ocidente” de que países do dito Terceiro Mundo tenham que usar música local em seus filmes, ao passo que cineastas do Ocidente usam obras de diversos locais do mundo sem serem criticados, e também afirmou que a música clássica pertence a toda a humanidade. É uma posição bastante política de um cineasta em geral visto como pouco afeito a temas políticos mais claramente expressos em seus filmes. Ceylan (2000) acrescentou que possivelmente usou a música de Bach como reação a essa situação.

Na mesma entrevista, o diretor relatou que, além de Bach, gosta muito de música barroca em geral. Isso se vê em sua escolha da “Sonata para piano em fá menor K. 466”, de Scarlatti, em *Climas* (İklimler, 2006), associada ao seu protagonista, que a ouve durante o seu trabalho e é interpretado pelo próprio diretor, aumentando, assim, o potencial da associação entre gosto de personagem e autor (voltaremos a isso mais adiante).

Outros compositores utilizados por Ceylan são: Mozart, Schubert e Verdi – o primeiro em *Distante* (2002) e os dois últimos em *Nuvens de maio* (1999), e Schubert novamente em *Sono de inverno*. Podemos considerar também a peça “Pour Élise”, de Beethoven, ouvida três vezes numa caixinha de música em *Climas* (2006), sendo essa obra um exemplo tanto de repertório clássico ligeiro, altamente difundido na cultura de massas do século XX quanto de universalização desse repertório. Verdi aparece novamente em *Eruas Secas* (2023), com a ária “Addio del passato”, da ópera *La Traviatta*, em versão para piano.

São, portanto, compositores e repertórios bastante tradicionais e restritos aos períodos barroco, clássico e romântico da música clássica ocidental.⁷ No entanto, isso não é muito diferente do que acontece, por exemplo, na maioria dos filmes franceses de nossa pesquisa. Greig (2021) observou uma grande presença de música barroca no cinema desde os anos 1950, seja nas partituras originais, seja na forma de arranjos. Em *Eruas secas* (2023), Ceylan utiliza um arranjo contemporâneo de Philip Timofeyev sobre o famoso “Adagio”, de Albinoni.

Por outro lado, o uso de música preexistente em Ceylan o aproxima, de certo modo, das tradições do cinema na Turquia, em que era comum o reemprego de gravações preexistentes. Isso aconteceu especialmente de 1931 a 1938, período

7 A exceção está no curta-metragem *Koza*, em que Ceylan utilizou uma obra do compositor contemporâneo russo Vyacheslav Artyomov.

dominado por filmes do diretor de teatro Muhsin Ertugrul, com interlúdios em que se usava música clássica ocidental e música de outros filmes (Kytö, 2013). Mesmo no período de Yeşilçam (o correspondente turco da Hollywood norte-americana, sendo o nome de uma rua em Istambul com muitas produtoras de cinema) nos anos 1950, Kytö (2013, p. 394) observa que a música vinha de uma grande quantidade de gêneros, “das prateleiras de discos e álbuns dos técnicos de som [...], incluindo música ocidental de entretenimento, jazz e pop”, ou seja, mantendo a prática de uso de música preexistente, o que era facilitado, como observou Kytö (2013), pela falta de leis sobre direitos autorais de músicas na Turquia até 1983.

Ceylan mantém essa prática do uso de música preexistente, mas o faz de forma extremamente parcimoniosa, sendo ela originada principalmente de repertório clássico ocidental do passado (sujeito a direitos autorais de gravação, mas não de composição), alinhada à maneira como outros diretores autorais do cinema internacional o fazem na atualidade⁸ e como fazia Robert Bresson em seus filmes do final dos anos 1950-1960. Ceylan (2000) admitiu que, por vezes, teria preferido não usar música nenhuma e que teve muito receio de colocar música clássica em *Nuvens de maio* (1999). Se em *Sono de inverno* e *A árvore dos frutos selvagens* usa diversos pequenos trechos de música, em *Eruas secas*, tem uma contenção ainda maior, com apenas dois trechos de Verdi e dois de Philip Timofeyev/Albinoni.

SCHUBERT, INTROSPECÇÃO E VERBORRAGIA EM SONO DE INVERNO

Em *Sono de inverno*, o protagonista Aydin (Haluk Bilginer) é um ex-ator de teatro de meia-idade, escritor (tenta há anos escrever a “História do teatro turco”, além de artigos para um periódico local), dono de terras e de uma pousada na turística Capadócia – mostrada no filme fora de temporada, no inverno gelado, com poucos hóspedes. Aydin é casado com Nihal (Melisa Sözen), muito mais jovem e que se ocupa com obras de caridade. No hotel, vive também a irmã de Aydin, Necla (Demet Akbağ), tradutora divorciada. Esses três personagens são interpretados por atores profissionais bastante conhecidos na Turquia: Haluk Bilgimer, ator e diretor de teatro, Demet Akbağ, atriz de comédias, e Melisa Sözen, atriz de TV (Ceylan, 2014).

Quanto à música, há apenas 11 incursões extradiegéticas do “Andantino” da “Sonata para piano D959”, de Schubert, além de uma música ao final (também extradiegética), pouco antes dos créditos (*Desolation*, de Luciano Michelini), no único momento em que ouvimos a voz *over* de Aydin. O uso de trechos musicais extradiegéticos quase que unicamente do “Andantino” de Schubert é semelhante ao que fez Bresson em seu filme *A grande testemunha* (1966), embora Ceylan tenha se centrado apenas no tema principal, contido nas partes A e A’ (A variada) da música, enquanto Bresson também utilizou temas secundários e a parte central B contrastante.

Sendo um diretor bastante formalista e com intenção de colocar música sem o auxílio de um compositor, Ceylan destacou a conveniência da existência de

8 Embora Hart (2018) considere que as repetições do tema de Schubert em *Sono de inverno* contribuam para uma acumulação de tensão no filme, observamos que é um procedimento estrutural de pontuação bastante utilizado no contemporâneo. Em nossa pesquisa, encontramos usos repetidos extradiegéticos de uma única música do repertório clássico, com nenhuma outra ou pouca trilha musical, em filmes como *Melancolia* (Lars von Trier, Dinamarca, 2011), *Elena* (Andrei Zvyagintsev, Rússia, 2011), *Force majeure* (Ruben Östlund, Suécia, 2014) e *Na praia sozinha à noite* (Hong Sang-soo, Coreia do Sul, 2017), entre outros.

9 Ceylan utilizou uma gravação do renomado Alfred Brendel, enquanto, para o filme de Bresson, o “Andantino” foi tocado por um dos não atores da equipe, que era pianista profissional.

variações dentro da própria partitura de Schubert. Disse só ter descoberto que a obra também estava no filme de Bresson depois de tê-la escolhido,⁹ descartando uma suposta influência, embora Bresson seja uma de suas inspirações confessas.

Tentamos diversas obras musicais e eu quis usar essa obra porque Schubert usa o mesmo tema, mas com pequenas mudanças, variações infinitesimais. É uma obra muito conhecida e, ao pesquisar um pouco, descobri que Bresson já a tinha usado, mas não achei que houvesse algum problema. (Ceylan, 2014, tradução nossa)

Assim, Ceylan usa o tema principal do “Andantino” contido nos seus primeiros compassos (trechos 1, 9 e 11 da tabela 1), a variação do tema com oitavas (2, 6 e 8), a variação com repetição de três notas na parte A’ (3, 4, 7, 10 e 11) e a variação do tema na Coda (5). Todos terminam em tonalidade menor, reforçando, assim, pelas convenções vigentes do uso de música no cinema, a melancolia dos personagens.

Em *A grande testemunha* (1966), observamos, em trabalho anterior (Alvim, 2017), a associação dos trechos de Schubert aos dois personagens principais do filme, o jumento Balthazar e a jovem Marie. Em *Sono de inverno*, Hart (2018) observa que a música está associada somente ao protagonista masculino Aydin, embora mostremos mais adiante que não exclusivamente. Além disso, consideramos que o modo de utilização da música em *Sono de inverno* é semelhante ao de outro filme de Bresson, *Pickpocket* (1959), pois a música é ouvida, muitas vezes, após diálogos tensos.

Tais diálogos, para Çaglayan (2023, p. 123, tradução nossa), são caracterizados por “seu caráter incessante e incisivo, escritos num estilo literário e representados num modo frequentemente descrito como acinematado e teatral, diferentemente dos trabalhos anteriores de Ceylan”. Porém, são justamente essas características que, para Çaglayan, permitem que o espectador se dê conta da ambiguidade dos personagens.

Na análise que se segue, destacaremos os diálogos próximos aos trechos de música, indicados na tabela 1.

10 Compassos a partir do início do “Andantino”, e não do início da sonata.

TABELA 1.
Trechos do “Andantino” de Schubert e relação com diálogos em *Sono de inverno*.
Fonte: a autora
(Continua na próxima página)

	Tempo	Compassos ¹⁰ Andantino	Momento da música no filme	Diálogo anterior à música
1	5’09’’- 5’48’’	1-18	Aydin olha paisagem pela janela.	Conversa com hóspede sobre disponibilidade de aluguel de cavalos.
2	23’15’’- 23’37’’	41-50	Aydin fuma na frente do hotel.	A empregada diz a Aydin que o professor está lá.
3	27’46’’- 28’13’’	159-170	Aydin escreve. Suavi atravessa o pátio.	Necla questiona Aydin se vale a pena escrever para o jornal local.
4	73’38’’- 74’01’’	167-176	Rosto de Nihal. Hóspede conversa com empregado.	Necla conversa com Nihal sobre se deveria voltar para o ex-marido. Agride Nihal verbalmente.
5	79’15’’- 79’42’’	177-188	Aydin escreve em seu escritório.	Hóspede explica a Aydin seu estilo de vida e Aydin lhe fala de seu passado.

TABELA 1.
Trechos do “Andantino” de Schubert e relação com diálogos em *Sono de inverno*.
Fonte: a autora
(Continuação página anterior)

	Tempo	Compassos Andantino	Momento da música no filme	Diálogo anterior à música
6	99´04´´- 99´49´´	41-58	Aydin junto a tumba. Em casa, na reunião do grupo de Nihal.	Necla acusa Aydin de não ter chorado no túmulo dos pais e critica a caridade de Nihal.
7	107´55´´- 108´33´´	159-174	Aydin no quarto. Vê a reunião do lado de fora. Vê motoqueiro saindo e conversa.	Nihal pedira a Aydin para não ficar na reunião com seu grupo de caridade.
8	146´35´´- 147´13´´	33-48	Aydin em estação de trem. Vai para fora, em meio à neve.	Longo diálogo de Aydin com Nihal em que ele diz que vai para Istambul.
9	174´33´´- 175´05´´	1-13	Nihal chora no carro. Aydin na casa de Suavi.	Conversa entre Ismail e Nihal, ao fim da qual Ismail joga o dinheiro na lareira.
10	186´48´´- 187´26´´	159-174	Aydin na caminhonete, depois da caçada.	O professor faz críticas à benevolência de Aydin.
11	193´52´´	1-50 159-176	Créditos finais.	X

Os principais interlocutores de Aydin são sua esposa Nihal e a irmã Necla. São com elas os seus diálogos mais beligerantes, e as duas têm igualmente diálogos de acusações mútuas. Consideramo-nos como batalhas, tais quais as que acontecem entre Raskolnikov e seus interlocutores em *Crime e castigo*, de Dostoiévski, batalhas essas retomadas no filme *Pickpocket* (Alvim, 2016).¹¹ Corroborando esse caráter beligerante dos diálogos, Çaglayan (2023) listou o uso constante da palavra “arma” nas resenhas sobre o filme de Ceylan, em referência aos diálogos.

Porém, os diálogos diretamente relacionados aos momentos com música (tabela 1) às vezes se dão com um personagem à parte do núcleo familiar e dos conflitos principais, como o hóspede motoqueiro, mas que serve como questionamento ou contraponto a algum desejo de Aydin. É o que acontece no início do filme: o motoqueiro o questionara sobre o fato de que o *site* do hotel mostra cavalos, mas Aydin dissera que não havia animais disponíveis para alugar e que a foto era ilustrativa da Capadócia – “a terra dos bons cavalos” (Ceylan, 2014). Essa resposta evasiva é uma das maneiras como o protagonista de *Pickpocket* termina alguns diálogos no filme de Bresson. Já no filme de Ceylan, pouco antes de começar a música, Aydin pesquisa na internet sobre cavalos, ou seja, não se contentou com a sua evasiva ao questionamento – algo que diz muito da função dos diálogos nesse filme, cujas críticas resultam em ações posteriores (Aydin comprará um cavalo mais tarde¹²). Mesmo não presentes nesse diálogo inicial, Nihal e Necla não deixam de ser preocupações do protagonista, que havia perguntado por elas à empregada.

Durante o trecho 1 de música, Aydin olha pela janela e seu corpo é enquadrado pela moldura dela¹³ (Figura 1)¹⁴, deixando o espectador se perguntar: Estará pensando nos cavalos que deveria ter? Ou nas ações de Nihal e Necla? Neste momento de silêncio verbal, a música nos oferece uma ambiguidade e o enquadramento de Aydin é uma metáfora do que Necla e Nihal fazem o tempo todo com ele, questionando-o e cobrando coerência em suas atitudes.

11 Embora não seja uma adaptação literária declarada, *Pickpocket* tem muito de *Crime e castigo*.

12 A presença do cavalo é mais um nível de intertextualidade com *A grande testemunha*, de Bresson, embora não seja um personagem central, como o jumento Balthazar, nem haja trechos de música associados a ele.

13 Uma relação intertextual curiosa neste momento é que vemos, na parte direita, o cartaz com o nome do já evocado diretor dos anos 1930, Muhsin Ertugrul (Figura 1).

14 O emolduramento de Aydin por uma janela se repete no início do trecho 8 de música.



FIGURA 1.
Aydin observa a paisagem
ao som da música de Schubert.
Fonte: *Sono de inverno*

Nesse início de filme, ocorre um importante evento catalisador do conflito que resvalará mais adiante, durante o trecho musical 9: o menino Ilyas atira uma pedra na caminhonete de Aydin porque este e o empregado foram cobrar os aluguéis atrasados de seu pai. A seguir, logo antes do trecho musical 2, Aydin pergunta pelo professor Levent, com quem a esposa Nihal articula uma obra de caridade, outro elemento detonador de conflitos no filme, especialmente em torno dos trechos musicais 6 e 7. O diálogo que se segue ao trecho musical 2 é o primeiro embate de Aydin com uma de suas adversárias principais, a irmã Necla. Nessa conversa, que ocorre entre os trechos musicais 2 e 3, Necla critica Aydin por escrever num jornal local que ninguém lê, seguindo-se toda uma discussão, bruscamente interrompida por Necla, com a desculpa de que vai se deitar, num corte seco, semelhante aos que o personagem Michel, em *Pickpocket*, faz com seus interlocutores, perante os quais se sente superior.

No trecho 3, a música de Schubert começa a ser ouvida no ambiente interior do escritório de Aydin, algo que se relaciona com os interiores burgueses do século XIX da época de composição da música e com o intimismo dos segundos movimentos de sonatas (Alvim, 2017; Hart, 2018)¹⁵ Porém, a câmera logo passa a acompanhar Suavi, amigo de Aydin, na parte externa do hotel. Lá fora, no final da música, os dois começam uma discussão – totalmente trivial, mas que não deixa de ser um questionamento das atitudes de Aydin– sobre o material do assoalho.

O trecho 4 se destaca pelo fato de que, diferentemente do proposto por Hart (2018), que associa a música unicamente a Aydin, o protagonista não está presente nem durante a conversa anterior – que se dá inteiramente entre Necla e Nihal e não é sobre ele – nem durante música – a não ser que consideremos sua presença na fotografia na parede com o astro de cinema Omar Sharif, sobre a qual o hóspede motoqueiro e o empregado conversam. A música começa num breve momento de introspecção melancólica de Nihal, depois dos ataques de Necla, e continua no diálogo anódino dos dois homens.

No diálogo antes do trecho 5, mais uma vez, o hóspede serve como interlocutor, desta vez despertando em Aydin sentimentos sobre os contrastes de seus estilos e momentos de vida (um livre, o outro, preso à pousada; juventude e meia-idade). A música se dá, como no início do trecho 3, num momento introspectivo de Aydin em sua escrita.

Antes do trecho 6, há um longo diálogo de mais de 15 minutos de duração entre Necla e Aydin, no qual se dão muitas acusações mútuas, mas duas se

¹⁵ O trecho 5 também acontece num interior, coadunando-se com esse caráter intimista da música.

destacam porque seu resultado aparece durante a música: a de que Aydin não visita o túmulo dos pais (o que ele fará) e sobre as obras de caridade de Nihal (veremos Aydin na reunião do grupo da esposa). Em ambas as ações, a música se associa à introspecção de Aydin, seja no túmulo, seja ao observar como um estranho a reunião.

O trecho 7 mostra os resultados da rejeição de Nihal à presença de Aydin na reunião: chateado no quarto e observando a reunião do lado de fora da casa. Temos ainda o início da conversa de Aydin com o hóspede motoqueiro, que está partindo e se mostra, mais uma vez, como um contraponto ao estilo de vida do protagonista.

O trecho 8, embora se dê cerca de seis minutos depois de diálogos de Aydin com Nihal, tem relação direta com eles: primeiro, por Aydin cumprir (ou, ao menos, tentar) o que anunciara duas vezes (partir para Istambul); segundo, porque os dois diálogos juntos somam o tempo imenso de 30 minutos, numa série de acusações e justificativas. Antes de sair de casa, Aydin solta o cavalo que havia comprado. Consideramos que o cavalo cativo se conecta com a sensação de Nihal de estar presa a uma falta de sentido para a vida da qual ela tenta se libertar. O animal também se conecta ao cachorro morto que Aydin vê na neve, ao final do trecho 8. É o momento de música no filme em que mais nos é dado a ver da paisagem (Figura 2), juntamente com o início do trecho 10. Este também se conecta ao trecho 8 pela associação com animais, por ocorrer logo após Aydin matar um coelho numa caçada.

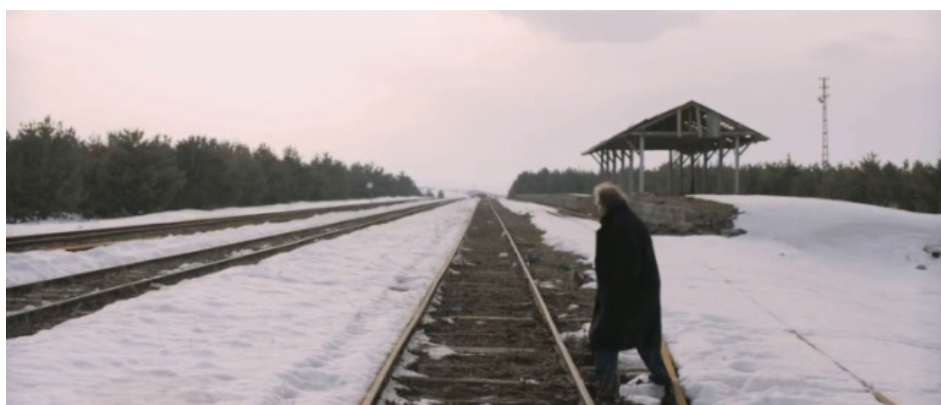


FIGURA 2.

Aydin na paisagem nevada
com música de Schubert.
Fonte: *Sono de inverno*

O trecho 9 é altamente significativo, pois se dá num diálogo extremamente agressivo entre Nihal e um personagem de fora do núcleo principal, Ismail, o pai alcoólatra do menino Ilyas, que atirara a pedra no carro de Aydin no início do filme. Ismail rejeita a ajuda financeira de Nihal e joga o dinheiro na lareira, momento claramente inspirado em passagem do livro *O idiota*, de Dostoiévski, em que a jovem Nastassia Filippovna joga dinheiro na lareira diante de um pretendente. A música é ouvida sobre o rosto de Nihal em lágrimas (Figura 3) e, ao final, vemos Aydin, na casa de Suavi, entediado com a conversa do professor Levent, que, a seguir, fará críticas à benevolência do escritor. Essa conversa, aparentemente sem importância, conecta-se com o diálogo de Nihal com Ismail, em que este a criticara igualmente por sua suposta benevolência (Akbulut, 2023), bem mais até do que com o trecho musical 10, que se dará somente alguns minutos depois do fim da conversa dos três homens.

Hart (2018) associou o uso repetido (e acumulado) dos trechos de Schubert ao poder patriarcal masculino de Aydin e como uma representação da voz interior do protagonista de Tchekov do conto *A minha mulher*. No entanto, como vimos aqui, embora se associe principalmente a Aydin, a música também é ouvida na imagem introspectiva da mulher dele, Nihal, nos trechos 4 e 9.

Um compartilhamento de música entre homem e mulher ainda mais explícito acontece no início de *Climas* (2006), primeiro roteiro de Ceylan escrito junto com a esposa, Ebru (parceria que se repetiu nos filmes seguintes): vemos o rosto triste da mulher (Figura 3), interpretada pela própria Ebru, ao som da sonata de Scarlatti, música que ela, mais adiante, desliga no carro, e que, mais tarde no filme, perceberemos ser algo que o protagonista masculino escuta ao trabalhar.

FIGURA 3.
Rosto de protagonistas femininas
em momentos com música:
Sono de inverno (à esquerda)
e *Climas* (à direita).
Fonte: *Sono de inverno* e *Climas*



Ainda assim, embora a música nos filmes de Ceylan esteja efetivamente mais associada aos personagens masculinos, que, por sua vez, detêm a maior parte da autoridade narrativa (Browne, 2004), Masdar Kara e Eşitti (2017) consideram que essas características, de certa forma, refletem o próprio machismo na Turquia. Dönmez-Colin (2023) observa a dificuldade de identificação que Ceylan impõe aos espectadores com seus protagonistas masculinos: antipáticos, fracos, incapazes de se comunicar com as mulheres, objetificando-as ou idealizando-as. Particularmente em *Sono de inverno*, há uma resistência feminina. Necla e Nihal se posicionam por meio dos diálogos contra Aydin (embora também briguem entre si) e chegam a se juntar contra ele.¹⁶

O filme termina com um diálogo entre Aydin e Nihal, pela primeira vez, conciliador e impossível, visto que só na voz *over* de Aydin e nos olhares silenciosos trocados pelos dois através da janela. E Aydin começa a escrever “A História do teatro turco” antes da música nos créditos finais (trecho 11), num possível apaziguamento de suas angústias.

Os trechos com música nesse filme se dão, portanto, principalmente em momentos de introspecção dos personagens Aydin e Nihal, em sua maioria em ambientes interiores, num efeito emocional de pausa para reflexão, especialmente quando depois de diálogos tensos.

¹⁶ A personagem da ativista política Nuray em *Ervas secas* é responsável pelo diálogo mais longo do filme, no qual aponta as contradições do protagonista masculino.

BACH, DESLOCAMENTOS E VERBORRAGIA EM A ÁRVORE DOS FRUTOS SELVAGENS

Em *A árvore dos frutos selvagens*, ouvimos o início da “Passacaglia e Fuga em dó menor BWV 582”, de Bach, em dez incursões, em sua maioria, no arranjo orquestral de Leopold Stokowski, mas também duas vezes em versão de piano. Mais do que em *Sono de inverno*, as repetições chamam a atenção, pois o trecho musical é sempre o mesmo e o que varia é a extensão dos compassos. A *passacaglia* tem uma forma musical baseada em sucessivas variações de um tema e está geralmente em tons menores, caso da “Passacaglia” de Bach, o que lhe dá um caráter solene, e, como a música em *Sono de inverno*, transmite melancolia aos momentos em que a ouvimos em *A árvore dos frutos selvagens*.

Neste filme, pode-se pensar na ideia de acumulação proposta por Hart (2018) quanto ao longa-metragem anterior: uma acumulação de angústias do protagonista a cada repetição variada da música. Pois, diferentemente de *Sono de inverno*, a música está aqui exclusivamente ligada ao protagonista Sinan. Ele é um jovem recém-formado em magistério e aspirante a escritor (“A árvore dos frutos selvagens” é o título do livro que ele tenta publicar), inspirado na figura real do professor Akin Aksu. Este foi encontrado durante a pesquisa para outro projeto na região em que Ceylan nasceu (a mesma onde vive o protagonista, perto da cidade Çanakkale)¹⁷ e também participou da escrita do roteiro, junto com Nuri e Ebru Ceylan.¹⁸

Embora Sinan seja um personagem tão trágico quanto o ex-ator de *Sono de inverno*, curiosamente, Ceylan optou por um ator de comédias *stand-up* (Dogu Demirkol), assim como é ator de comédia o intérprete do pai (Ceylan, 2018). Ainda que bem mais jovem, Sinan é como Aydin: orgulhoso, sente-se intelectualmente superior aos outros e é preconceituoso quanto às pessoas humildes e ao apego delas à religião. Passa grande parte do filme buscando meios financeiros de publicar seu livro e tem uma relação bastante conflituosa com o pai, Idris, um professor de escola desmoralizado por acusações de perder dinheiro em apostas em cavalos (elemento que nos remete a *Pickpocket*, de Bresson) e cujos motivos de alegria são: o seu cachorro e as terras que possui nos arredores da cidadezinha de Çan.¹⁹ Assim como em *Sono de inverno*, as incursões musicais estão em momentos relacionados a diálogos, antes ou depois deles (Tabela 2).

17 Aksu é casado com uma parente de Ceylan, mas a ideia de contar a história semiautobiográfica dele e de incluí-lo como roteirista veio desse encontro (Ceylan, 2018). Ele interpreta um dos dois imãs com quem o protagonista conversa no filme.

18 O último filme de Ceylan, *Eruas secas* (2023), também se passa em ambiente escolar e é baseado no diário de Akin Aksu, que participou, mais uma vez, da escrita do roteiro.

19 Neste aspecto, tem muita semelhança com o personagem do pai em *Nuvens de maio*.

TABELA 2.
Trechos de música e sua relação com diálogos em *A árvore dos frutos selvagens*.
Fonte: a autora
(Continua na próxima página)

	Tempo	Versão e compassos	Momento da música	Diálogo de Sinan (antes ou depois da música)
1	25'16'' - 25'37''	piano, 8-13	Sinan na estrada até o chamado de Hatice.	Com Hatice (depois).
2	55'22'' - 57'01''	orquestral, 8-36	Sinan anda pelo porto de Çanakkale.	Com conhecido no restaurante e, a seguir, com o autor (depois).
3	78'35'' - 79'43''	orquestral, 8-25	Sinan anda por Çan. Um conhecido acusa o pai dele de estar apostando.	Com o pai (depois).
4	108'42'' - 109'34''	orquestral, 8-20	Sinan sobe a colina, anda.	Com o pai e com a avó (antes).

TABELA 2.
Trechos de música e sua
relação com diálogos em
A árvore dos frutos selvagens.
Fonte: a autora
(Continuação página anterior)

	Tempo	Versão e compassos	Momento da música	Diálogo de Sinan (antes ou depois da música)
5	138 '15'' - 139 '35'' 139 '45'' - 140 '15''	orquestral, 8-30 9-19	Sinan anda pela estrada. Vende o cachorro do pai. O cachorro olha para ele.	Com os dois imãs (antes).
6	140 '37'' - 141 '10'' 141 '35'' - 141 '53''	piano, 8-16 12-16	Sinan anda no corredor até encontrar a sala do pai. Pega o livro.	Com o pai (depois).
7	159 '28'' - 160 '34''	orquestral, 8-26	Neve. Elipse:Sinan atravessa um rio durante serviço mi- litar.	Com a mãe (antes).
8	165 '51'' - 166 '40''	orquestral, 8-22	Sinan no calçadão em Çanakkale. Ônibus chega em vilarejo.	Conversa rápida com o livreiro (antes).
9	174 '20'' - 175 '01''	orquestral, 8-20	Sinan e o pai andam por escola em ruínas. Carro na estrada.	Com o pai (antes).
10	184 '45'' - 188 '20''	orquestral, 8-72	Créditos finais.	Com o pai (bem antes).

Diferentemente de *Sono de inverno*, não há música na parte inicial de *A árvore dos frutos selvagens*, nem mesmo na entrada do título, estando a primeira incursão musical somente depois de cerca de 25 minutos. No início do filme, ouvimos os sons das gaivotas, comuns em cidades costeiras, como Çanakkale, e, depois, em Çan, sons de música local²⁰ em meio à confusão da cidade. Aqui, há uma representação dos sons das cidades semelhante ao observado por Kytö (2013) em *Distante*, que se passa em Istambul. Já em termos estruturais, semelhantemente à pedra jogada por Ilyas em *Sono de inverno*, no primeiro diálogo de Sinan com um comerciante, este evoca o desejo de comprar o cachorro do pai do protagonista, algo que se mostrará importante na parte final do filme.

Como podemos observar na tabela 2, a música se dá sempre em momentos de deslocamento de Sinan pelo espaço, seja antes dos diálogos, com Sinan em busca de seus interlocutores (trechos 3 e 6) ou encontrando-os ao acaso (1 e 2), ou, ao contrário, depois das conversas (4, 5, 7, 8, 9 e 10). Em *Pickpocket*, de Bresson, a maioria dos trechos de música ocorre também em deslocamentos do protagonista, o que fez a teórica Dahan (2004) aproximá-los a um “divertimento”, tanto no sentido pascaliano de fuga da realidade quanto em seu sentido musical de interlúdios em óperas barrocas. No filme de Ceylan, o deslocamento funciona menos como fuga e mais como momento de desalento, em que Sinan se mostra melancólico em relação ao seu destino.

Antes do trecho 1, Sinan teve uma tentativa frustrada de encontro com um possível financiador do livro numa fábrica. A música começa quando o protagonista está andando pela estrada (Figura 4) e termina ao chamado da jovem Hatice. Ela é uma antiga colega da escola, por quem Sinan se interessara amorosamente, mas está noiva de um joalheiro. Nesse encontro casual, há um longo diálogo, não sem o elemento de sedução (este, ausente nos embates de *Sono de inverno*), em que os dois questionam suas escolhas de vida, atitudes

20 Outras músicas diegéticas são as que vêm da televisão na qual a mãe e a irmã do protagonista assistem a novelas (num uso musical intrusivo, oposto ao de Ceylan, reforçando emoções expostas na imagem) e as do casamento da personagem Hatice.

e convicções. Embora Sinan já tenha travado alguns diálogos no filme, Hatice é quem merece ser introduzida por música de piano, ainda que de breve duração. É uma das poucas mulheres no filme e a única a ter alguma relevância (seu casamento motivará um diálogo tenso de Sinan com o antigo rival, que terminará numa briga dos dois, mas sem trecho de música extradiegética), sendo a mãe, a irmã e a avó de Sinan sem influência nas suas angústias.



FIGURA 4.

Sinan caminha pela estrada e a música é ouvida.

Fonte: *A árvore dos frutos selvagens*

É digno de nota que a única outra incursão da versão para piano da “Passacaglia” (trecho 6) esteja antes de um dos diálogos com o interlocutor mais importante para Sinan: o pai. Além de associada a esses dois personagens (Hatice e o pai), a versão para piano se relaciona com a publicação do livro de Sinan: a tentativa, antes do trecho 1, e a sua efetivação, mostrada durante o trecho 6.

A segunda incursão da “Passacaglia” no filme e a primeira em versão orquestral (2) é com Sinan caminhando pensativo, mas agora por Çanakkale, capital da região, depois de ter feito uma prova de concurso para magistério – o que não é seu objetivo de vida e lhe causa tristeza –, chegando até um restaurante. Terminada a música, Sinan tem, no restaurante, uma conversa com um conhecido que menciona o filho no Exército, do qual Sinan não se livrará (trecho 7).

Este diálogo passageiro vem antes do longo embate, de cerca de 15 minutos, de Sinan com um autor local famoso, numa livraria. Desde o início, Sinan é intrusivo, não se coloca em posição inferior diante do escritor e monopoliza quase todo o tempo de fala com sarcasmo. A tensão culmina na continuação da conversa fora da livraria, quando o escritor explode de raiva. Mesmo assim, Sinan ainda lhe pede que leia seu manuscrito e o outro recusa, não sem antes ouvir uma observação maldosa.²¹ O trecho 8 e o curto diálogo com o livreiro que o antecede é um espelho desse momento do filme, já que, após a informação de que seu livro não vendeu nada, Sinan vê o cartaz da nova obra do escritor e anda no calçadão de Çanakkale.

Quase todos os demais diálogos associados à música são de Sinan com o pai ou tendo o pai de alguma forma como objeto, como no caso das conversas com a mãe (antes de 7) e com os irmãos (antes de 5), ratificando a centralidade do pai e sua relação com o protagonista no filme.

Durante o trecho 3, a acusação, feita por um conhecido a Sinan, de que Idris está numa loja de apostas se confirma, embora ele não seja flagrado no ato.

²¹ Esse diálogo pode ser interpretado como um sonho de Sinan, visto que ele acorda assustado, como que de um pesadelo, ao chegar de ônibus em Çan, com o começo do trecho 3 de música.

Como observa Liktor (2023), diante dos outros, Sinan tenta defender Idris, mas, ao conversar com ele, mostra o seu desprezo e o acusa de perder dinheiro nas apostas, tal qual nos diálogos seguintes ao trecho musical (3), antes de (4) e depois dos dois trechos de música de (6).

A conversa de Sinan com os dois irmãos também se relaciona ao diálogo do protagonista com a avó (antes de 4), pela reclamação dela de que um deles convocara o marido, também irmão, para fazer a prece, ao passo que ele não consegue mais se lembrar das palavras por causa da idade avançada. O final da “Passacaglia” de Bach, no trecho 4 é justamente mixado à prece feita pelo avô.

Já o diálogo de Sinan com os irmãos dura cerca de 20 minutos. Passa por vários questionamentos do protagonista sobre religião e acaba contendo opiniões dos interlocutores sobre Idris. No trecho 5 de música a seguir, Sinan efetiva o ato de vender o cachorro do pai para conseguir dinheiro para o livro. A importância capital desse momento no filme é sublinhada pela repetição de parte da música nos olhares do cachorro para Sinan e vice-versa.

O trecho 6 vem muito perto de 5 e marca uma primeira elipse temporal, em que Sinan traz para a escola do pai exemplares de seu livro publicado. É outro momento em que uma parte da música é repetida na imagem do livro, dando ainda mais destaque a esse momento. Mas Sinan nem chega a mostrá-lo ao pai, e, em vez disso, tem uma conversa tensa com ele por acreditar que Idris estivesse escrevendo bilhetes de apostas.

Já no trecho 7 há numa elipse de tempo ainda maior, com mudança de lugar, marcada pela montagem: a mãe diz a Sinan que começou a nevar, e vemos imediatamente imagens do rapaz cumprindo o serviço militar numa paisagem nevada, atravessando um rio. O diálogo (anterior à música) faz com que (7) se ligue diretamente a (5), pois a mãe evoca a enorme tristeza que se abateu sobre o pai depois do desaparecimento do cachorro, com o qual ele se importava mais do que com qualquer outro membro da família.

O último diálogo do filme, entre Sinan e o pai, revela ao jovem que o pai foi o único leitor de seu livro e que o apreciou. Por outro lado, Sinan diz a Idris que “A árvore dos frutos selvagens” foi inspirado numa aula do pai na escola. Há uma conciliação entre os dois, expressa também nas imagens e nos sons que antecedem os créditos finais, quando vemos Sinan tomando o lugar de Idris e cavando o poço com que ele se ocupara o filme inteiro. Os sons das marretas continuam nos créditos finais, junto com a “Passacaglia” de Bach. Mais do que uma conciliação de adversários (como o fim de *Sono de inverno* sugere), este final mostra que Sinan e o pai são muito mais parecidos do que a uma primeira vista. “Somos todos desajustados, solitários, deformados”, diz Sinan. Liktor (2023, p. 162) observa que, de objeto de vergonha ao longo de todo filme, o pai se torna para Sinan, nesse momento, um “ideal de identificação”.

CONCLUSÃO

Nuri Bilge Ceylan, em seus dois filmes dos anos 2010, *Sono de inverno* e *A árvore dos frutos selvagens*, ambos com grande duração e longos diálogos,

faz pontuações musicais com o uso da mesma música do repertório clássico ocidental (de Schubert e Bach, respectivamente) e pequenas variações contidas na própria música, num procedimento estilístico semelhante ao que fazia o diretor francês Robert Bresson no cinema moderno e outros diretores autorais do cinema contemporâneo. Como Bresson, Ceylan é um diretor de extremo apuro formal, e a relação entre música, diálogo e eventos narrativos no esquema geral do filme é um exemplo disso.

Em *Sono de inverno*, a música se relaciona com diálogos tensos – como os que ocorrem entre Aydin e Necla e/ou Nihal –, ou mesmo agressivos – como o de Ismail com Nihal –, ou ainda com conversas aparentemente triviais entre Aydin e o hóspede motoqueiro, mas que instigam o escritor a alguma ação. Essas ações são vistas por vezes explicitamente durante momentos de música, como no trecho 6 da tabela 1. A música também funciona como um respiro após as agressões ou como um momento de reflexão dos personagens e ocorre em sua maioria em interiores, corroborando o caráter intimista do “Andantino” de Schubert.

Em *A árvore dos frutos selvagens*, o diálogo mais agressivo se dá entre o protagonista Sinan e o escritor mais velho. Quanto ao pai, embora Sinan lhe enderece acusações frequentes de gastos em apostas, é um adversário mais qualificado, que sabe usar evasivas e autoironia, além da relação complexa de amor e ódio entre os dois. Em última instância, Sinan repete o destino do pai, sendo mais parecido com ele do que gostaria.

Grande parte dos diálogos nesses dois filmes de Ceylan se assemelha, em seu caráter de batalhas entre personagens, ao que analisamos no filme *Pickpocket*, de Robert Bresson. Em *Sono de inverno*, por vezes, a música começa logo depois que um personagem interrompe o diálogo com alguma fala ou ação. Já em *A árvore dos frutos selvagens*, com exceção dos créditos finais, a música surge sempre em momentos de deslocamentos do protagonista – semelhante também ao que Dahan (2004) observara em *Pickpocket* –, durante os quais ele reflete sobre o seu destino, sendo, como no filme anterior, um momento de introspecção, embora se dê, em geral, em ambientes exteriores.

Assim, nesses dois filmes de Ceylan, demonstramos como a relação entre trechos parcimoniosos das mesmas músicas e o seu posicionamento próximo aos diálogos verborrágicos (com atenção para seus elementos narrativos) conferem coesão estrutural ao filme. Ao mesmo tempo, os momentos musicais dão espaço para a reflexão dos personagens e do espectador.

REFERÊNCIAS

AKBULUT, Hasan. Staying in the Primary Home, Relationships, Desires to Go and Roots: Kış Uykusu/Winter Sleep (2018) and Ahlat Ağacı/The Wild Pear Tree (2018). In: DÖNMEZ-COLIN, Gönül. (ed.). **ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. p. 135-151.

ALVIM, Luíza. **A música no cinema de Robert Bresson**. Curitiba: Appris, 2017.

ALVIM, Luíza. A batalha dos diálogos: silêncios, repetições e parataxes no filme *Pickpocket* (Bresson, 1959) e sua relação com *Crime e castigo*. In: ANAIS DO XV ENCONTRO ABRALIC, Rio de Janeiro, 2016. **Anais [...]**. Abralic, 2016.

BEHLIL, Melis. East is East? New Turkish Cinema and Eastern Europe. In: IMRE, Anikó. (ed.) **A companion to Eastern European cinemas**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. p.504-517.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de No Tempo das Diligências. In: RAMOS, Fernão (org.) **Teoria contemporânea do Cinema**. v. 2. São Paulo: Senac, 2004. p. 229-249.

ÇAGLAYAN, Emre. Nuri Bilge Ceylan: An Aesthetics of Boredom. In: **Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom**. [S.l.]: Palgrave Macmillan, 2018.

ÇAGLAYAN, Emre. The Politics of Dialogue and Ethicsof Engagement: Kış Uykusu/ WinterSleep (2014). In: DÖNMEZ-COLIN, Gönül (ed.). **ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. p. 119-134.

CEYLAN, Nuri Bilge. BôbrekDenince... Entrevista publicada em jan. 2000. Disponível em: https://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_rollinterview.php. Acesso em: 9 jul. 2024.

CEYLAN, Nuri Bilge. Interview with Nuri Bilge Ceylan (a Michel Ciment e Philippe Rouyer). Jun. 2014. Disponível em: http://newwavefilms.co.uk/assets/1003/Winter_Sleep_pressbook_latest_version.pdf. Acesso em: 9 jul. 2024.

CEYLAN, Nuri Bilge. Interview with Nuri Bilge Ceylan (a Michel Ciment e Yann Tobin). 15 maio 2018. Disponível em: http://www.newwavefilms.co.uk/assets/1367/The_Wild_Pear_Tree_new_wave_press_book.pdf. Acesso em: 9 jul. 2024.

DAHAN, Danielle. **Robert Bresson: une téléologie du silence**. Heidelberg: Universitätsverlag, 2004.

DÖNMEZ-COLIN, Gönül. 'Gender Trouble' and the Crises of Masculinities in the Films of Nuri Bilge Ceylan. In: DÖNMEZ-COLIN, Gönül (ed.). **ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. p. 168-185.

ELSAESSER, Thomas. National Cinema: Re-Definitions and New Directions. In: **European Cinema: Face to Face with Hollywood**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

GORBMAN, Claudia. *Auteur music*. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007.p. 149-162.

GREIG, Donald. **Baroque Music in Post-War Cinema: Performance Practice and Musical Style**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

HART, Heidi. Accumulating Schubert: Music and Narrative in Nuri Bilge Ceylan's Winter Sleep. In: BERNHART, Walter; URROWS, David F. (eds). **Music, Narrative and the Moving Image: Varieties of Plurimedial Interrelations**. Leiden: Brill, 2018. p. 107-113.

KYTÖ, Meri. Soundscapes of Istanbul in Turkish Film Soundtracks. In: RICHARDSON, John; GORBMAN, Claudia; VERNALLIS, Carol (eds). **The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics**. Oxford: Oxford Handbooks. 2013. p. 391-413.

LIKTOR, Coşkun. Of Fathers, Sons And 'Solitary, Misshapen' Trees: AhlatAğacı/ The Wild Pear Tree (2018). In: DÖNMEZ-COLIN, Gönül (ed.). **ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. p. 152-167.

Recebido em:
10/07/2024

Aprovado em:
16/02/2025

MASDAR KARA, Funda; EŞİTTİ, Şakir. Women in the Cinema of Nuri Bilge Ceylan. **CINEJ Cinema Journal**, v. 6, n. 2, p. 200-221, 2017.

PARLAK, Zafer; IŞIK, Mehmet. Presentation of Nuri Bilge Ceylan and his Cinema in the Turkish Media. **CINEJ Cinema Journal**, v. 7, n. 1, p. 30-57, 2018.

YAREN, Özgür. Auteurism, Recognition and Reception: Ceylan as a Global Auteur. In: DÖNMEZ-COLIN, Gönül (ed.). **ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. p. 186-202.

LUÍZA ALVIM

é doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com período sanduíche na Universidade Paris 3, sob orientação de Michel Chion. Doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e pós-doutora em Música pela UFRJ. Atualmente, faz pós-doutorado no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa CNPq, sobre o uso de música clássica em filmes autorais contemporâneos.

luizabeatriz@yahoo.com