

A música como estranhamento em filmes de época no cinema contemporâneo ¹

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim²
Universidade de São Paulo – USP

Resumo

O objetivo deste trabalho é mostrar tipos de estranhamentos causados por diferentes modos de utilização da música em filmes de época contemporâneos, selecionados a partir de um *corpus* de filmes participantes dos festivais de Cannes, Veneza e Berlim, na década de 2010. Dividimos os filmes em três grupos: aqueles em que o estranhamento se dá pelo uso de música extradiegética de gêneros e estilos do século XX e XXI; aqueles em que o anacronismo está na música diegética; os que se destacam pela rarefação da música em prol de outros elementos da trilha sonora.

Palavra-chave: música; filme de época; estranhamento; cinema contemporâneo; cinema autoral.

Filmes de época, particularmente britânicos, foram colocados por teóricos como Higson (1993)³ na categoria de *heritage* films.⁴ São caracterizados por conservadorismo estético e temático, com grandes orçamentos, direção de arte caprichada, com figurinos, paisagens e cenários suntuosos, e música de padrão sinfônico, junto com eventual uso de obras musicais preexistentes do passado. Mendes (2016, p. 4) observa que os estudos apontam o cinema *heritage* como um gênero que “fetichiza objetos ao invés de propiciar uma interrogação crítica do passado”. A autora, porém, defende que o gênero se transformou na pós-modernidade, com filmes que aderem apenas parcialmente às convenções, além de não se restringirem à Grã-Bretanha.

Um exemplo marcante dessa não aderência em termos de música, elementos da direção de arte e montagem é *Maria Antonieta* (2006), da cineasta estadunidense Sofia Coppola. É um *biopic*⁵ da rainha Maria Antonieta (1755-1793) da França (nascida na Áustria). Ainda que tendo figurinos e cenários suntuosos, o filme causa estranhamento

¹Trabalho apresentado no GP Cinema, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Doutora em Comunicação e Cultura, pós-doutoranda da Escola e Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

³ Higson (1993) se refere particularmente a filmes britânicos dos anos 1980, incluindo vários dos diretores David Lean e James Ivory. São filmes da época do governo de Margaret Thatcher e representariam uma busca de reconstrução do passado nacional britânico, muitas vezes lançando mão de adaptações de obras literárias, reforçando, desse modo, uma relação com a suposta alta cultura e seu prestígio, em oposição ao cinema hollywoodiano.

⁴ Segundo Hall (2001), o primeiro uso do termo foi por Charles Barr, num livro de 1986 sobre cinema britânico.

⁵ Além do *biopic* de figuras históricas, Hall (2001) considera comum, entre os filmes *heritage*, adaptações cinematográficas de obras literárias clássicas, como alguns filmes de que trataremos aqui.

pela presença de um tênis All Star azul entre os sapatos da rainha da França, música de *rock-pop* contemporânea⁶ e montagem de videoclipe em algumas sequências.

O objetivo deste trabalho é mostrar tipos de estranhamentos⁷ quanto ao uso de música em longas-metragens do gênero nos anos 2010. Devido às limitações e problemas do conceito de *heritage*, preferimos designar a totalidade dos objetos com a expressão mais inespecífica “filmes de época”, que poderia ser pertinente, inclusive, a filmes realizados na América Latina. Os objetos aqui tratados são oriundos de pesquisa de pós-doutorado em que foi mapeado o uso de música clássica ocidental em filmes selecionados para os festivais de Cannes, Veneza e Berlim nos anos 2010. Fizemos análise fílmica dos filmes encontrados e utilizamos entrevistas com os diretores quanto às escolhas musicais.

É preciso dizer que, em sua origem, os filmes *heritage* tinham uma relação ambígua com o cinema autoral justamente por causa do conservadorismo comum a eles, ao passo em que os filmes considerados nesse artigo receberam uma chancela – ainda que discutível – de “filmes autorais” a partir de sua seleção para os três festivais internacionais mais importantes. Alguns são de cineastas já reconhecidos(as) como autorais.

Nosso *corpus* de filmes de época conta com mais objetos do que os que serão analisados nesse texto específico. Por conta de limitação de tamanho e por termos a música como elemento definidor das categorias de estranhamento, o *corpus* desse trabalho será restrito a alguns filmes europeus (em grande parte, franceses) e estadunidenses. Ainda assim, faremos ocasionalmente menção a outros filmes.

Desse modo, a partir do uso estético da música e tipos de estranhamento provocado, dividimos os filmes selecionados em três categorias: na primeira, o espaço extradiegético é usado como estranhamento, ao se colocar nele música dos séculos XX e XXI em filmes referentes a épocas anteriores, tal como em *Marguerite e Julien* (Valérie Donzelli, 2015) e *A favorita* (*The favourite*, Yorgos Lanthimos, 2018); uso de música diegética anacrônica, tal como em *Retrato de uma jovem em chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, 2019) e em *La danseuse* (Stéphanie di Giusto, 2016); a rarefação de música, como em *O estranho que nós amamos* (*The beguiled*, Sofia

⁶ O filme contou com consultoria específica de música. Portanto, além desses anacronismos voluntários, notam-se aspectos decorrentes de pesquisa histórica, como o resgate da ária composta pela própria rainha, *C'est mon ami*, executada diegeticamente.

⁷ Estamos tomando “estranhamentos” como algo mais amplo que o *Verfremdungseffekt* de Brecht, embora, em alguns casos aqui apresentados, o conceito possa seja aplicado.

Coppola, 2017) e *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, Andrea Arnold, 2011).

Estranhamento no uso da música extradiegética

Nos últimos anos, têm aparecido em diversas cinematografias filmes de época que são produzidos nas cidades atuais, com suas edificações e sons contemporâneos, mas cuja época diegética é anterior e identificada principalmente por elementos da direção de arte. É o caso do filme alemão-francês *Em trânsito* (Christian Petzold, 2018) e do brasileiro *Todos os mortos* (Caetano Gotardo e Marco Dutra, 2020).⁸

O filme francês *Marguerite e Julien* (Valérie Donzelli, 2015) vai nessa direção, sendo uma história do século XVII sobre incesto de dois irmãos nobres, mas cujas imagens mostram carros e outros elementos do século XX, como um toca-discos, assim como personagens com roupas de épocas anteriores.

O procedimento de mistura de épocas pela direção de arte é menos radical nesse filme. Mais do que algumas vestimentas e eventuais referências a elementos do século XVII no roteiro, é o uso de música extradiegética que confere um estranhamento maior ao filme. Ainda que o espaço extradiegético seja uma instância autoral e de liberdade para o uso de música para além da verossimilhança, canções populares dos anos 1960 têm destaque evidente no filme por acompanharem momentos importantes. Desta forma, ajudam a aproximar a suposta época diegética do filme aos anos 1960.

É o caso do *blues* *Oh my Love*, de 1965, do grupo britânico The Artwoods, quando, na primeira aparição dos protagonistas no filme, eles correm juntos à noite por uma floresta. Ou ainda, canções do álbum de 1965 *Gioconda's Smile*, lançado nos EUA, do compositor grego Manos Hatzidakis, na partida de Julien, ainda garoto, do castelo, e em sua volta. Ou ainda, a canção de título condizente com a estética do filme, *Past, Present and Future* (1966), da banda estadunidense The Shangri-Las, quando Marguerite e Julien são presos pela polícia, em sua tentativa de fuga final.

Por outro lado, obras do compositor barroco Antonio Vivaldi (1678-1741), usadas também extradiegeticamente, parecem representar certa ancoragem do filme no século XVII, ainda que a história seja bem anterior ao nascimento do compositor (acontece nos primeiros anos do século XVII, como nos indica um intertítulo). São

⁸ Para saber mais sobre o anacronismo nesses filmes, ver, respectivamente, Alvim (2023) e Capanema (2021).

usadas em duas sequências bastante plásticas, com uso de *tableaux vivants*⁹, e o procedimento reforça mais ainda a sua excepcionalidade.

A primeira delas acontece durante o jantar em que a família de Marguerite e Julien recebe o pretendente de Marguerite. O início do plano é em *tableau vivant* ao som do “Largo” (movimento lento) do *Concerto em dó menor para alto e cordas RV441*, de Vivaldi. Alguns segundos depois, o movimento dos convivas começa. Na outra sequência, na parte final do filme, o mesmo “Largo” de Vivaldi serve de música extradiegética ao *tableau vivant* do breve encontro de Marguerite e Julien, rodeados pela polícia, após Marguerite ter dado à luz ao filho do irmão.

Vivaldi é igualmente o compositor da música extradiegética da sequência logo depois da descrita no parágrafo anterior, quando, escondidos no sótão, Marguerite e Julien se entregam a carícias mútuas. É o segundo movimento (“Adagio molto”, um movimento lento) do *Outono* das famosas *Quatro Estações*¹⁰ do compositor. Embora este movimento não seja o mais conhecido de todos, acreditamos que possa ser uma estratégia de aproximação com o público ouvinte do século XXI. Pois, de tão utilizadas pela cultura de massas da segunda metade do século XX e pela cultura digital do século XXI, as *Quatro Estações* funcionam quase como uma música do nosso presente (voltaremos a esse aspecto no item seguinte).

O uso de música extradiegética como estranhamento acontece também em *A favorita* (2018), do diretor grego Yorgos Lanthimos, mas de maneira diferente. Ainda na Grécia, Lanthimos se destacou como parte da assim chamada “onda grega estranha” (*weird*) e, antes da *Favorita*, já tinha feito dois filmes no Reino Unido em que lançava mão principalmente de música preexistente do repertório clássico ocidental, incluindo músicas contemporâneas atonais,¹¹ em geral extradiegéticas.

A favorita, coprodução britânica, irlandesa e estadunidense, é um filme de maior orçamento, com bastante apuro formal, aproximando-se, por esse aspecto, da estética de filme *heritage*. Como música para o filme, mais uma vez, Lanthimos lança mão principalmente de diversos trechos de músicas preexistentes, em sua maior parte

⁹ *Tableau vivant* é a representação de uma cena por atores parados, por vezes, referindo-se a uma obra pictórica conhecida.

¹⁰ Tal como indica o nome, a obra contém quatro concertos, cada um referente a uma das estações e contendo três movimentos.

¹¹ Na música ocidental, o atonalismo significa que não há a sensação de repouso na tônica (a nota principal), provocando uma intranquilidade. Oliveira (2018) observou que músicas atonais foram convencionalmente utilizadas para transmitir suspense, sendo, portanto, mais características de determinados gêneros fílmicos, como o horror. É um gênero com que Lanthimos flertou, por exemplo, na sua produção britânica anterior à *Favorita*, *O sacrifício de um cervo sagrado* (2017), em que se destacam obras musicais contemporâneas de Sofia Gubaidolina e de György Ligeti.

extradieгéticos, incluindo obras do século XX e XXI. Há músicas próximas da época do filme, como as de Handel (1685-1759), Vivaldi, J. S. Bach (1685-1750), Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) e Henry Purcell (1659-1695)¹²; obras do século XIX de Franz Schubert e Robert Schumann; e, finalmente, as obras do século XX e XXI de Luc Ferrari, Olivier Messiaen e Anna Meredith. Os créditos finais são ao som da canção *pop Skyline Pigeon*, de Elton John.

Destacamos, aqui, as obras do século XX e XXI, cujas técnicas de composição transmitem estranheza a um filme em que outro elemento vai bastante contra o conservadorismo do filme *heritage*, a dizer, a “queerificação” da figura real da rainha Anne da Inglaterra, do século XVIII.¹³ Há mais uma série de elementos estranhos no filme, tais como danças e jogos. Lanthimos (2018, n.p., tradução nossa) respondeu, em entrevista, que queria “utilizar elementos que tornassem o filme mais contemporâneo”. Ele se refere, por exemplo, à música e ao modo de se falar das pessoas, “que não precisava ser o que costumamos ver em filmes de época”.

O filme se passa na época final do reinado da figura histórica da rainha Anne (1665-1714), no início do século XVIII. A novata na corte Abigail (Emma Stone) tenta aos poucos se aproximar da rainha e tomar o lugar de “favorita” de Sarah Churchill (Rachel Weisz). Entre as músicas extradiegéticas, é difícil associá-las a uma única situação ou personagem, não havendo propriamente um uso próximo ao leitmotiv, mas elas dão uma atmosfera para o filme.

Atendo-nos especificamente às músicas do século XX e XXI, *Disdascalies* (2004), de Luc Ferrari, é ouvida duas vezes em trechos relativamente longos, de três a seis minutos de duração. Os sons instigantes em meio a pausas, ao mesmo tempo em que tornam inicialmente duvidoso o seu estatuto musical (alguns espectadores podem pensar que seja um efeito sonoro pertencente ao *sound design*), causam tensão, como na primeira incursão da música, quando Abigail sofre os revezes da trama das colegas na cozinha contra ela, mas também tem a oportunidade de entrar nos aposentos da rainha pela primeira vez e mostrar seus conhecimentos para alívio da gota da rainha. A música é ouvida mais adiante no filme, quando Abigail tenta seduzir a rainha no aposento real.

¹² As que foram usadas como música dieгética estão em pouca quantidade e com alguma aproximação à época dieгética, como no caso da obra de Handel, *Ode ao aniversário da rainha Anne*, e arranjos de obras de Henry Purcell.

¹³ Tal aspecto da “queerificação” de figuras reais em filmes contemporâneos foi estudado por Belén Vidal (2021). Ele aparece também no filme de época *Amonite* (Francis Lee, 2020), com a queerificação da paleontóloga Mary Anning, do início do século XIX.

A incursão musical antes desta última, é “*Jésus accepte la souffrance*”, uma das duas partes utilizadas brevemente no filme de *La Nativité du Seigneur*, obra para órgão de Olivier Messiaen de 1935. Messiaen se inspirou em estudos de música grega antiga e indiana para criar as sonoridades dessa obra. Nós a ouvimos quando a favorita Sarah reclama do apego da rainha a Abigail. O outro momento dessa música no filme, anterior, é ainda mais tenso, pois a rainha ameaça se jogar da janela, sendo impedida por Sarah.

Por sua vez, antes dessa tentativa de suicídio da rainha, a incursão musical que ouvimos é um dos movimentos do quarteto de cordas *Songs for M8*, de 2005, composta por Anne Meredith. A rainha se mostra bastante deprimida, vomita, anda pelos cômodos do palácio. Numa incursão seguinte, a música acompanha o mal estar de Abigail, ao ser testemunha da intimidade entre Sarah e a rainha. Todo esse mal estar das personagens é reforçado pelos ataques rápidos das cordas entremeados por pausas da música de Meredith.

Música diegética como estranhamento e apelo ao familiar do público

No caso da música diegética, usar obras contemporâneas em filmes de época rompe com a verossimilhança da mesma forma que os cenários e sons diegéticos atuais em *Transit* e em *Todos os mortos* em meio às referências do passado (o Nazismo alemão e o recente fim da escravidão no Brasil da virada do século XIX para o XX, respectivamente).

É o que faz *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019), filme que se passa no século XVIII, com o uso de uma música cantada por um grupo de mulheres na noite em que a dupla feminina protagonista vai com a serva em busca de ajuda para um aborto. Em meio a fogueiras, as mulheres cantam e acompanham ritmicamente batendo palmas (Figura 1).



Figura 1: Mulheres cantando e batendo palmas em *Retrato de uma jovem em chamas*
Fonte: captura de tela.

Como relatou a diretora Céline Sciamma (O’Falt, 2020), inicialmente, ela procurou músicas do próprio século XVIII, mas nenhuma transmitia o tipo de transe que pretendia naquela sequência. Ela mesma acabou escrevendo a letra em latim e a música foi composta pelos compositores do filme, Para One e Arthur Simonini, sendo as vozes executadas pelo conjunto Sequenza 9.3. A polifonia da música acaba remetendo mais à época medieval do que ao século XVIII, numa associação também medieval das mulheres como feiticeiras em encontros noturnos em fogueiras, ao passo que a sonoridade da música é claramente contemporânea.

É um momento que marca a sororidade das mulheres, sendo considerado pela diretora como o ponto de virada do filme (O’Falt, 2020). Ele trata da pintora Marianne, contratada para fazer o retrato de Héloïse, a fim de que seja mandado ao pretendente da jovem. Durante o processo, as duas se apaixonam.

A outra música diegética do filme, o “Presto” do *Verão* de Vivaldi é tocada ao cravo por Marianne, como exemplo para Héloïse de música ouvida por ela em teatros. Ao final do filme, o “Presto” está num concerto frequentado pelas duas protagonistas num teatro. Embora seja uma obra do século XVIII, o “Presto” de Vivaldi acaba também se tornando anacrônico, já que, nessa época, a música vocal se destacava em relação à música exclusivamente instrumental e não se costumava repetir repertórios de anos anteriores em apresentações públicas. Sciamma (2019, n.p., tradução nossa) disse que escolheu o “Presto” de Vivaldi simplesmente porque queria uma “música que todo mundo conhecesse, queria um *hit*, de modo que o público [contemporâneo] se conectasse com ele”.

Ainda que o uso anacrônico de Vivaldi nesse filme seja talvez evidente apenas para pessoas versadas em Musicologia, em outro filme francês de época, *La danseuse* (Stéphanie di Giusto, 2016), o arranjo das *Quatro Estações* feito pelo compositor contemporâneo Max Richter, com sonoridades eletrônicas, possivelmente chama a atenção de um público leigo. O filme trata da bailarina Loïe Fuller, criadora da “dança serpentina” no final do século XIX. Diversos trechos das reescrituras (são assim denominadas pelo compositor) de Max Richter são utilizados durante as apresentações de Fuller.

Vivaldi foi um compositor praticamente desconhecido até 1947, quando começou a ser gravado constantemente (Tournès, 2008), a ponto de Greig (2021) observar um *revival* do compositor, marcadamente em seu uso no cinema a partir de

então, como corroborado em nossa pesquisa. É bastante improvável que sua música, ainda que na partitura original, tivesse sido usada para as apresentações de Fuller do final do século XIX e início do século XX.

Nota-se, ainda, nesses dois filmes o aspecto *queer*, já presente em *A favorita*, embora, em *Retrato de uma jovem em chamas*, as personagens sejam ficcionais (diferentemente da rainha Anne), e, no caso de Fuller, sua orientação sexual *queer* seja uma característica biográfica de consenso.

Rarefação da música

Em *O estranho que nós amamos* (2017), Sofia Coppola volta ao gênero do filme de época, numa adaptação do romance de 1966 (já adaptado para o cinema por Don Siegel em 1971), cuja história se passa durante a Guerra de Secessão dos Estados Unidos, quando um soldado da União (do Norte) é encontrado ferido por uma garota de um internato ainda em funcionamento numa região rural do Sul do país, e ela o leva para ser tratado na casa.

Ao invés de se servir abundantemente de música, como em *Maria Antonieta*, Coppola adota a estratégia da rarefação, tendo o filme sido referido, por vezes, como não possuindo *score*¹⁴ (Cusumano, 2017) e tendo poucas inserções diegéticas com músicas da época do filme. Com efeito, a maior parte da trilha sonora do filme é constituída por sons de pássaros e de tiros. Há inserções extradiegéticas de música de música eletrônica da banda Phoenix, mas bastante esparsas.

Um uso rarefeito de música em prol dos sons da natureza também está em *O morro dos ventos uivantes* (2011), filme da britânica Andrea Arnold e adaptação do famoso livro homônimo de Emilie Brönte, objeto, como o filme anterior, de outras adaptações cinematográficas. Como em outros filmes de Arnold, destaca-se a sensorialidade por meio dos sons ambientes e de imagens da percepção dos personagens.

Considerações finais

A partir de uma discussão inicial sobre o conceito de filme *heritage* e suas características, buscamos, dentro de um *corpus* de filmes autorais contemporâneos,

¹⁴ Palavra com que a literatura anglófona designa costumeiramente a trilha musical original do filme.

alguns exemplos em que o uso estético da música provoca estranhamentos, seja como música extradiegética, seja como música diegética, ou ainda, pela sua rarefação.

Para além da música, os resultados desse trabalho apontam para muitos filmes dirigidos por mulheres, além de uma tendência à presença do aspecto *queer* entre os/as protagonistas.

Referências

ALVIM, L. B. Defasagens entre o audível e o visível no cinema contemporâneo: disjunções em filmes com voz *over*. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v.50, 2023.

CAPANEMA, L. X. Fantasmagorias da escravidão no cinema brasileiro: anacronismos e sobrevivências de um passado traumático. **Logos**, v. 28, n. 3, p. 17-34, 2021.

CUSUMANO, K. How French Band Phoenix Transformed the Music in Sofia Coppola's The Beguiled. **W**, July 3, 2017. Disponível em: <https://www.wmagazine.com/culture/the-beguiled-sofia-coppola-behind-the-score-phoenix> Acesso: 10 maio 2025.

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

HALL, S. The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate. In: MURPHY, R. (ed.) **The British Cinema Book**. 2. ed. London: British Film Institute, 2001. p. 191-199.

HIGSON, A. Re-presenting the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film. In: FRIEDMAN, L. (ed.). **Fires were started: British cinema and Thatcherism**. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1993. p. 109-29.

LANTHIMOS, Yorgos. The Favourite director Yorgos Lanthimos on why his films aren't as mean as people say [entrevista cedida a Alissa Wilkinson]. **Vox**, 21 nov. 2018. Disponível em: <https://www.vox.com/2018/11/21/18069744/yorgos-lanthimos-interview-favourite-lobster-history-costumes-dancing> Acesso em 26 jan. 2025.

MENDES, A. C. Cinema Heritage e Celebração Crítica do Passado na Pós-modernidade. **Revista de estudos anglo-americanos**, v. 2, n. 5, p. 1-17, 2016.

O'FALT, Chris. 'Portrait of a Lady on Fire' Bonfire Scene: How Céline Sciamma Crafted the Year's Best Musical Moment. **IndieWire**, 18 fev. 2020. Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/craft/portrait-of-a-lady-on-fire-song-bonfire-lyrics-chanting-1202211855/> Acesso em 24 maio 2025.

OLIVEIRA, J. de. **A significação na música de cinema**. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

SCIAMMA, C. Interview: Céline Sciamma [cedida a Amy Taubin]. **Film Comment**, nov./dez., 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/interview-celine-sciamma--portrait-of-a-lady-on-fire> Acesso: 25 jan. 2025.

TOURNÈS, L. **Du phonographe au MP3**: Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècles, 2008. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00651573>. Acesso em 20 maio 2025.

VIDAL, B. New Women's Biopics: Performance and the Queering of Herstor/ies. **The European Journal of Life Writing**, v. 10, p. 17-40, 2021.

Obras audiovisuais

A FAVORITA (*The favourite*). Direção: Yorgos Lanthimos. Reino Unido, EUA e Irlanda, 2018. (119 min.)

AMONITE (*Ammonite*). Direção: Francis Lee. Reino Unido, 2020. (118 min.)

EM TRÂNSITO (*Transit*). Direção: Christian Petzold. Alemanha/França, 2018. (101 min.)

LA DANSEUSE. Direção: Stéphanie di Giusto. França, 2016. (108 min.)

MARGUERITE e Julien (*Marguerite et Julien*). Direção: Valérie Donzelli. França, 2015. (105 min.)

MARIA Antonieta (*Marie Antoinette*). Direção: Sofia Coppola. EUA e França, 2006. (123 min.)

O ESTRANHO que nós amamos (*The beguiled*). Direção: Sofia Coppola. EUA, 2017. (93 min.)

O MORRO dos ventos uivantes (*Wuthering Heights*). Direção: Andrea Arnold. Reino Unido, 2011. (129 min.)

O SACRIFÍCIO de um certo sagrado (*The Killing of a Sacred Deer*). Direção: Yorgos Lanthimos. Reino Unido, Irlanda e França, 2017. (121 min.)

RETRATO de uma jovem em chamas (*Portrait de la jeune fille en feu*). Direção: Céline Sciamma. França, 2019. (122 min.)

TODOS os mortos. Direção: Caetano Gotardo e Marco Dutra. Brasil, 2020. (120 min.)