

“I CAN’T TAKE MY EYES OFF OF YOU”: UMA LEITURA INTRODUTÓRIA SOBRE A TRILHA SONORA E A CONSTRUÇÃO TEMÁTICA DE *CLOSER*

Leonardo Monteiro de Vasconcelos¹

Resumo

Os efeitos sonoros são codificados pelo contexto fílmico e assume um significado pelo seu posicionamento na diegese. Um tema musical fica associado a um personagem, a um lugar, a uma situação, ou a uma emoção. A música pode, portanto, contribuir com o fluxo da dinâmica da narrativa e elevar o seu significado a um outro nível, ou seja, a música enfatiza a subjetividade de um personagem e/ou ilustra eventos narrativos através de seu ritmo ou letra. Este trabalho propõe discutir algumas questões envolvendo os efeitos sonoros no teatro e cinema. Utilizaremos como exemplo a peça *Closer*, escrita por Patrick Marber em 1997 e adaptada ao cinema em 2004 por Mike Nichols. Pretendemos, analisar comparativamente a construção da cena inicial do texto dramático e a sua adaptação fílmica focando a questão da trilha sonora e como esta alude à construção do olhar/jogo de olhares sobre a cena. Dessa forma, o nosso objetivo será trabalhar a música tema do filme, a saber, *The Blower’s Daughter*, escrita e interpretada por Damien Rice e como a sua construção lírica contribui para a temática do filme. À luz do exposto, utilizaremos como referencial teórico críticos e estudiosos da linguagem cinematográfica, tais como: Jacques Aumont et al (1995), Annabel J. Cohen (2001), Claudia Gorbman (1987) e Marcel Martin (2011).

Palavras-chave: Adaptação; Trilha sonora; *Closer*

Introdução

Este artigo pretende discutir algumas questões envolvendo a relação entre teatro e cinema. Utilizaremos como exemplo a peça *Closer*, escrita por Patrick Marber em 1997, e adaptada ao cinema em 2004 por Mike Nichols e roteirizada pelo próprio dramaturgo. Pretendemos analisar comparativamente a construção da cena inicial no texto dramático e na sua adaptação fílmica focando a questão da trilha sonora e como esta alude à construção do olhar/jogo de olhares sobre a cena. É importante observar que o nosso foco não é investigar especificamente o papel da câmera (enquanto instrumento narrativo) que cria um jogo de olhares entre o narrador, personagens e espectador no filme². Em vez disso, o nosso objetivo será trabalhar a música tema do

¹ Universidade Federal da Paraíba

² Um artigo científico que trabalha a construção do olhar em *Closer* pode ser encontrado em SILVA, Marcel Vieira Barreto. Perto demais se vê de menos: a questão do ponto de vista na adaptação de *Closer*. In.: HABURGER, Esther (org) et al. *Estudos de Cinema*. São Paulo, Annablume: Fapesp Socine, 2008. p. 299 – 311.

filme, a saber, “*The Blower’s Daughter*,” escrita e cantada por Damien Rice e como a sua construção lírica contribui para a temática do filme e a construção do olhar.

O texto dramático de *Closer* e a sua adaptação fílmica trabalham a questão do olhar e como este estrutura a construção da subjetividade dos personagens (SILVA, 2008). Inseridos nessas características, observamos que a questão do olhar gera envolvimento afetivo entre os personagens. Correndo o risco de simplificações, *Closer* retrata a história de Dan (Jude Law), Alice (Natalie Portman), Anna (Julia Roberts) e Larry (Clive Owen). São esses quatro personagens que se conhecem, criam um relacionamento afetivo, mantêm relações extraconjugais e se afastam e se aproximam num constante movimento ao longo de toda trama.

A força dramática, tanto da peça quanto do filme, se baseia na poderosa atração do desejo sexual, assim como o olhar pessimista da relação amorosa entre homens e mulheres que são essencialmente antagonistas. Ao nos referirmos a essa fugacidade das relações amorosas nos remetemos ao conceito de amor líquido, proposto por Zygmunt Bauman (2009), ou seja, a misteriosa fragilidade dos vínculos humanos e a insegurança que existe neles e os desejos conflitantes que advêm desse sentimento. De tal forma, que o “desejo é vontade de consumir, absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade³”.

Ademais, percebemos que além da construção da peça e do filme ser toda baseada na questão do olhar, observamos que nas esferas do teatro e do cinema os fenômenos sonoros⁴ (MARTIN, 2011) auxiliam nessa construção do olhar. Portanto, nosso objetivo, aqui, será analisar comparativamente como a questão dos fenômenos sonoros ajudam a criar a construção do olhar na peça e no filme, focando os procedimentos estilísticos e de formatação específicos de cada meio. Para tal, escolhemos a primeira cena do primeiro ato porque denota claramente como os fenômenos sonoros ditam a questão do olhar.

Dan e Alice se encontram pela primeira vez no trânsito, onde ela é atropelada. Em seguida, Dan a leva para o hospital. Essa cena é relevante para a nossa problematização porque ela demonstra como a trilha sonora se materializa na cena do cinema narrativo-representativo. De tal modo que para Marcel Martin (2011, p.136) “a música provoca de antemão o entusiasmo no espectador [...] a tal ponto que a imagem obtém da música o melhor de sua expressão ou, mais precisamente, de sua sugestão.”

³ BAUMAN, 2009, p.23.

As páginas que seguem estão divididas em fundamentação teórica e a análise do nosso objeto de estudo. Embora tenhamos ciência que a discussão dos fenômenos sonoros seja bastante abrangente, optamos em fazer ‘cortes’ nas teorias para focar somente em aspectos concernentes à nossa discussão. Na análise, iremos trabalhar comparativamente a construção do texto dramático e fílmico, assim como, expor ao leitor a música tema *The Blower’s Daughter*, de Damien Rice, que ajuda a construir a temática do filme.

Fundamentação Teórica

Para que possamos discorrer com a análise, é importante perceber a relação intertextual entre cinema e teatro e suas especificidades semióticas. Embora o teatro e cinema tratem de espetáculos exibicionistas ou performáticos, devemos perceber que na “adaptação ocorre uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções” (HUTCHEON, 2011, p.61). No teatro, estamos lidando com “um espectador que acompanha imóvel a cena a partir de seu ponto fixo de visão” (SILVA, 2008, p.300). No cinema, embora o espectador esteja imóvel assistindo a película, nós temos a câmera que manipula a narrativa, ou seja, espaço e tempo diegéticos. Entendemos diegese a partir da definição proposta por Jacques Aumont (1995):

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a de história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. (AUMONT, 1995, p.114)

Baseada na citação acima em destaque e observando que a diegese também engloba o que a história evoca e/ou provoca no espectador, acreditamos que não somente a câmera é responsável em transmitir esse ponto de vista. Para Hutcheon (2011) tudo pode transmitir o ponto de vista: “o ângulo da câmera, a distância focal, a música, a *miser-en-scène*, a performance ou o figurino” (p.89). No caso de *Closer*, a estrutura de envolvimento afetivo entre os personagens está baseada não somente na construção do olhar, que também está presente no texto dramático, mas também na

música inicial que abre o filme e dita toda a temática do filme, assim como, a construção do olhar e o posicionamento da câmera como instrumento narrativo.

Embora tenhamos compreendido que a estrutura do cinema-narrativo diverge da noção de teatro, é importante explicitar a nossa noção de adaptação. Hutcheon (2011) afirma que devemos abordar as adaptações como adaptações, ou seja, são obras palimpsestuosas. Ora, ao considerarmos uma adaptação como um produto formal autônomo, entendemos que essa transposição do texto dramático para o cinema envolve “uma mudança de mídia ou uma mudança de foco” (HUTCHEON, 2011, p.29). Ademais, a adaptação, segundo a autora, é um processo de criação, ou seja, “a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (op. cit. p.31). Essa compreensão implica em uma atitude metodológica diante do texto adaptado, isto é, sabemos que existe uma diferença entre o contexto de escrita da obra original e a sua adaptação. Isso contribui para que reiteremos que existe uma relação intertextual entre *Closer*, a peça e sua obra adaptada.

Feitas as devidas considerações sobre adaptação, necessitamos de uma reflexão teórica acerca dos efeitos sonoros como categoria analítica do cinema e teatro. A noção de efeitos sonoros na linguagem cinematográfica ganhou notoriedade com Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov. Esses primeiros teóricos foram fundamentais no desenvolvimento de estudos futuros sobre os efeitos sonoros. De fato, Cohen (2001, p.250) afirma que “as associações emocionais geradas pela música ligam o espectador automaticamente ao foco visual da atenção ou ao tópico narrativo do filme. A música tem o seu próprio significado musical, cria tensões através de notas e códigos. Entretanto, o nosso objetivo não é analisar a música através de seus códigos musicais e sim como uma código cinematográfico:

A música é codificada pelo contexto fílmico e assume um significado pelo seu posicionamento no filme. Músicas de início e ou final de títulos, e temas musicais, são o maior exemplo de interação entre música-filme. Baseado nos princípios de *motifs e leitmotifs* Wagnerianos, um tema musical fica associado ao personagem, a um lugar, a uma situação, ou a uma emoção. Pode [a música] ter uma designação estática, ou envolver e contribuir com a fluxo da dinâmica narrativa em elevar o seu significado a um novo nível (GORBMAN, 1987, p.3. Tradução nossa)⁵.

⁵ GORBMAN, 1987, p.3. tradução nossa. “Music is codified by the film context itself, and assumes meaning by virtue of its placement in the film. Beginning and end-title music, and musical themes, are major examples of this music-film interection. Based on the Wagnerian principles of motifs and leitmotifs, a theme in a film becomes associated with a character, a place, a situation, or an emotion. It may have a fixed and static designation, or it can evolve and contribute to the dynamic flow of the narrative by carrying its meaning into a new realm of signification”.

Ainda segundo Cohen (2001), um significado musical altera a interpretação de eventos que são o foco da atenção visual, ou seja, a trilha sonora direciona a atenção de um objeto na tela e cria inferências sobre aquele objeto direcionado. Aqui, extraímos um esquema proposto por Cohen (2001, p.257) no qual o autor mostra como esse movimento ocorre. Tal movimento ajudará a compreender essa relação entre música e filme.

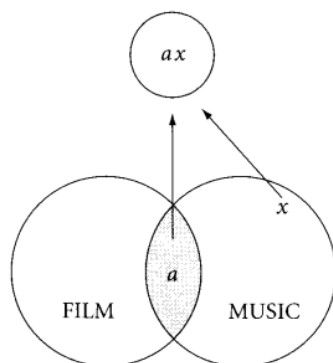


Figura 1. O significado total e a estrutura da música e do filme são apresentados por seus respectivos círculos. A sobreposição de música e filme é mostrada na interseção dos círculos (a). Atenção é direcionada a essa área de sobreposição visual no filme. Outras associações de música (x) são descritas como sendo foco de atenção (ax). Logo, a música altera o significado particular do filme.

Teóricos elencam seis categorias que regem os princípios de composição musical ou trilha sonora. No entanto, não é do nosso interesse discutir os seis princípios devido ao limite de extensão do nosso trabalho. Iremos mencionar os principais e focaremos em dois que serão importantes para a nossa análise de *Closer*. Claudia Gorbman (1987) cita seis princípios que regem a música do filme clássico que elencaremos a seguir:

1. Invisibilidade
2. “Inaudibilidade”
3. Significador de emoção
4. Pistas narrativas
5. Continuidade
6. Unidade⁶

Aqui focalizaremos nos itens 04 e 05 por serem responsáveis em tornar nossa discussão sobre a análise do filme mais profícua. De acordo com a autora, quando uma música serve como pista narrativa, ela tem duas funções primordiais: a primeira função seria indicar um ponto de vista, isto é, enfatizar a subjetividade de um personagem quando a música se associa com a visão de um personagem numa cena; estabelecer a

⁶ GORBMAN, 1987, p. 73. Tradução nossa. 1. Invisibility. 2. “Inaudibilidade”. 3. Signifier of emotion. 4. Narrative cueing. 5. Continuity. 6. Unidade.

ligação entre personagens e cenários, e a segunda função seria o seu sentido conotativo, ou seja, a música ilustra ou interpreta eventos narrativos através de seu ritmo ou letra.

A música normalmente acompanha a abertura e o final de u filme. Como música de *background* no início do de um título, define o gênero: estabelece uma atmosfera geral para o filme[...] Ademais, geralmente, propõe um dos temas que serão acompanhados na história.(GORBMAN, 1987, p.82. Tradução nossa) ⁷

No item 05, a música serve de um elemento de coesão, preenchendo espaços entre ação ou diálogo. Nesse sentido, a trilha sonora da cena inicial do filme está atrelada a um conjunto de estratégias (posicionamento da câmera, som, construção de cena) que possibilitará a representação da subjetividade dos personagens. Além disso, ainda de acordo com Gorbman(1987)., melodias, instrumentalização e ritmo da música ilustram os eventos na tela.

Trilha sonora e a construção do olhar

O nosso interesse é ver como a trilha sonora no cinema narrativo-representativo define a relação subjetiva entre os personagens dentro da diegese. No caso de *Closer*, no texto original, assim como na sua adaptação fílmica, existem várias referências ao olhar dos personagens. No filme os personagens têm acesso a história narrada através dessa construção de olhares que é auxiliada também pelo som. É isso que afirma o crítico abaixo

No caso de *Closer*, o olhar cria dependências, hierarquias e níveis narrativos que se entrecruzam no processo de representação da história. Na peça, há várias referências ao olhar dos personagens, tanto nos diálogos, quanto nas rubricas que indicam a movimentação dos atores no palco. No filme, é através do olhar – juntamente com o som -, e, diríamos, da *orquestração* de olhares, que a plateia tem acesso aos contornos da cena, assimilando assim a história narrada/representada. (SILVA, 2008, p.303)

A fim de que possamos exemplificar como a manipulação do olhar funciona, vamos analisar um trecho do filme em que a questão da música desempenha uma função primordial no desenvolvimento da ação, ou seja, quando a trilha sonora é associada à cena e tem o propósito de narrar ou interpretar os eventos narrados a partir de sua

⁷ Idem. p.82. tradução nossa. "Music normally accompanies opening and end titles of a feature film. As background for opening titles, it defines the genre; and it sets a general mood for the film.[...]Further, it often states one or more themes to be heard later accompanying the story."

letra/música. Embora o olhar seja a matriz do envolvimento afetivo entre os personagens, acreditamos que o som apresenta um papel importante na construção desse olhar e no que ele desencadeia na subjetividade entre os personagens.

O trecho que comentaremos é a primeira cena do primeiro ato, tanto da peça quanto do filme. É importante salientar que a peça foi escrita em moldes aristotélicos, ou seja, ela é devedora da tradição clássica (SAUNDERS, 2008). Logo, a peça se inicia *in media res*, ou seja, os acontecimentos já se encontram entre os fatos mais importantes. Desse modo, o espectador do teatro já sabe que Dan e Alice se encontraram e estão numa sala de espera de um hospital. A partir das falas de Dan sabemos como eles se encontraram e por quê eles estão no hospital. No diálogo e nas rubricas estão inseridas referências tanto ao olhar, como ao som, de forma a criar um ritmo entre som-diálogo-personagem.

batida⁸

ALICE: Obrigado por ter me tirado da rua.

DAN: Prazer é todo meu.

ALICE: Cavaleiro.

Dan olha para Alice

DAN: Donzela. Por que você não olhou?

ALICE: Eu nunca olho pra onde vou.

DAN. Nós estávamos no sinal, olhei nos seus olhos e você atravessou a rua.

ALICE: Entao?

DAN: Você estava deitada no chão, olhei diretamente pra mim e disse “Olá, estranho”

ALICE: Que puta (MARBER, 2007, p.7)⁹.

Esse movimento criado por som-diálogo-olhar é um aspecto fundamental na construção dramática de *Closer*. Essa batida é geralmente inserida em momentos grande apreensão. Acreditamos que essa rubrica ajuda a quebrar o ritmo de tensão tanto nos diálogos entre os personagens, assim como no público. Somente na primeira cena do primeiro ato, existem doze rubricas desse tipo, intercaladas entre som-diálogo-olhar.

⁸ O termo original utilizado no texto dramático é *beat*. Nas nossas pesquisas, em encenações disponibilizadas *online*, realmente percebemos que ocorre ‘batidas’ exterior à encenação.

⁹ MARBER. 2007, p.7. Tradução nossa. No original:

Beat

ALICE: Thank you for scrapping me off the road.

DAN: My pleasure.

ALICE: You Knight.

Dan looks at her

DAN: You damsel. Why didn't you look?

ALICE: I never look where I'm going.

DAN: We stood at the lights, I looked into your eyes and then you....stepped into the road.

ALICE: Then what?

DAN: You were lying on the ground, you focused on me, you said “Hallo, stranger”.

ALICE: What a slut.

Ao transpor essa cena para o cinema, o filme cria um complexo jogo de música, olhar e tensão (definidos pela música de abertura, posicionamento da câmera e montagem de cena). Diferente da peça, esse trecho foi realmente encenado e não, simplesmente, contado. Aqui existe um movimento entre espectador e narrativa cinematográfica. De forma que a música tema ajuda a construir a temática da narrativa.

A música tema do filme *The Blower's Daughter*, de Damien Rice já inicia nos créditos iniciais (música extradiegética). O título do filme aparece em primeiro plano em movimento da direita para a esquerda tomando a dimensão da tela. Logo em seguida, a cena filmada em câmera lenta, mostra em plano fixo mostra Alice (Natalie Portman) no meio de estranhos, em seguida, há um corte para Dan (Jude Law), também no meio de estranhos. Enquanto, eles se aproximam, a música chega em um dos seus refrãos “Eu não consigo tirar meus olhos de você (*I can't take my eyes off of you*)”. Depois que Anna, ao atravessar a rua sem olhar para os lados, é atropelada, a câmera, que antes era narrador, assume o ponto de vista do personagem Dan enquanto ele encara Alice deitada no chão e ela diz “Olá, estranho”. Simultaneamente a essa cena, a música está no seu segundo refrão na qual ela diz “Eu não consigo tirar minha mente de você (*I can't take my mind off of you*).” Essa associação entre música e câmera dita estabelece a construção do papel da câmera na construção de olhares do filme. Assim, o ritmo criado no texto dramático entre o som e o diálogo dos personagens, é transformado na adaptação fílmica num jogo de olhares.

A música relaciona-se diretamente com a temática do filme: quatro estranhos que se conhecem por acaso, se apaixonam e se traem mutuamente. Ora, a letra da música retrata, em linhas gerais, que você se apaixona por uma pessoa a ponto de “não conseguir tirar os olhos/pensamentos” da pessoa, entretanto, quando esse relacionamento acaba você deve prosseguir. Embora no início do filme não tenhamos acesso à música por completo, ela pretende, inicialmente, inserir na temática do filme essa ideia de atração pelo olhar.

Blower's Daughter retrata, em linhas gerais, um estado emocional de uma pessoa que passou por um término de relacionamento. A letra da música lida com esse sentimento de perda misturada com tristeza, culpa, negação, ódio e até mesmo essa incapacidade de reagir perante essas emoções. Entretanto, o espectador não tem conhecimento da letra na íntegra no início do filme.

Nos créditos iniciais, o espectador começa a escutar a música. No trecho citado abaixo, o eu-lírico já revela esse sentimento de melancolia, ao dizer que tudo deve ser

esquecido: “nós deveremos esquecer a brisa”. Apesar desse sentimento de perda, o eu-lírico ainda pensa nesse término de relacionamento. Essa constatação torna-se bastante evidente quando ele afirma que “eu não consigo tirar meus olhos/pensamentos de você.”

E então é isso
Assim como você disse que iria ser
A vida é fácil para mim
Na maioria do tempo
E então é isso
A história mais curta
Sem amor, sem glória
Sem herói em seu céu

Não consigo tirar meus olhos de você (repete 5 vezes)

E então é isso
Assim como você disse que deveria ser
Nós dois esqueceremos a brisa
Na maior parte das vezes
E então é isso
A água mais gelada
A filha rejeitada
A aluna em negação
[...]
Corte para o segundo refrão
[...]
Eu não consigo parar de pensar em você (repete 5 vezes)

Percebamos como essa cena é contruída. Importante reiterar que a música já tem se iniciado durante a cena inicial.



Figura 1 Plano geral: temos a presença da câmera fixa mostrando Alice em meio a estranhos.



Figura 2 Depois do corte, surge o personagem Dan que também está em meio a estranhos



Figura 3 A cena é constituída por cortes entre os dois personagens até que eles se aproximem da câmera e fiquem em primeiro plano. Nesse ponto da cena chegamos à primeira estrofe da música.



Figura 4 Alice agora em plano americano, antes de atravessar a rua e ser atropelada.



Figura 5 Em plongè, nós temos a visão do acidente e o personagem Dan se aproximando de Alice.



Figura 6 O plano seguinte mostra Dan, que se ajoelha para socorrer Alice.



Figura 7 O plano seguinte mostra Dan, que se ajoelha para socorrer Alice.

Sabemos que peramos bastante aa riqueza aa música quando dissociamos melodia/letra. No entanto, a melodia estabelece um tom romântico, e até mesmo dramático, nos minutos iniciais do filme. O espectador já antecipa que através da construção de cena e música esses personagens terão um caso amoroso. Porém, é somente ao término do filme que o espectador terá acesso à música na sua totalidade

que vai até os créditos finais, de tal forma que “ a recapitulação musical final reforça a narrativa do filme e estabelece um fechamento formal”¹⁰.

Feitas essas devidas considerações, percebemos que a música apresenta também, um tom de valor agregado, como afirma Baptista (2007):

O valor agregado é um efeito criado por um acréscimo de informação, de emoção, de atmosfera, conduzido por um efeito sonoro e espontaneamente projetado pelo espectador (o áudio-espectador, de fato) sobre o que ele vê, como se esse efeito emanasse naturalmente. (p.22)

É importante perceber que a trilha sonora (extradieética) acontece simultaneamente a esse trecho do filme. A partir do momento em que a música inicia, através do seu apelo romântico, o espectador já antecipa os vínculos afetivos que esses personagens podem criar. Então, através da música, e de cortes de cena onde a câmera está em ponto fixo, os personagens vão se aproximando. Percebemos que a câmera adota o ponto subjetivo, tanto o espectador quanto o personagem têm o ponto de vista da câmera. É nesse jogo entre música e câmera que o olhar e também a temática do filme são criados. Observemos que no momento em que Alice é atropelada e ela diz “Olá, estranho” a música sofre um corte e também e vai ao trecho “Eu não consigo parar de pensar em você”. É esse aproximar entre os personagens, é essa fixação no outro, é esse vínculo que a música inicial pretende estabelecer entre temática e construção de cena..

Esses procedimentos de elaboração de cena além de apontar como a questão do olhar constroi o relacionamento afetivo, também é uma estratégia de articulação de planos, como foi observado por Silva (2008). De fato, percebemos que a construção dessa cena inicial tornou-se mais significativa através de sua música - tema, que antecipou a temática do filme. Se no texto dramático, as cenas são construídas a partir de sons/batidas, ora para quebrar ou construir a tensão de um diálogo, ora para indicar que os personagens devem se entreolhar, o filme conseguiu, portanto, transpor esse olhar tanto através das músicas para estabelecer o tom ou a temática da cena, como através da dinâmica do olhar. Assim, um processo dialógico é criado entre o texto dramático e a adaptação cinematográfica.

¹⁰ GORBMAN, 1987, p. 82. Tradução nossa. No original “ Musical recapitulation and closure reinforces the film’s narrative and formal closure”.

Referências

AUMONT, Jacques *et al.* Cinema e Narração. In.: _____. *A estética do filme*. Tradução Mariana Appenzeller; revisão técnica Nuno Cesar P. Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. 2007. 174f. Dissertação (mestre em música) – Mestrado da Escola de música. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007. Disponível em < <http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf> > Acesso em 08 jan 2014.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2004.

CLOSER. Direção: Mike Nichols. Produção: Mike Nichols; John Calley; Cary Brokaw. Roteiro: Patrick Marber. [s.l.]. Columbia Pictures, 2004. DVD (104min), color.

COHEN, Annabel J. Music as a source of emotion in film. In.: Juslin, Patrik N. (Ed); Sloboda, John A. (Ed), (2001). *Music and emotion: theory and research*. Series in affective science., (pp. 249-272). New York, NY, US: Oxford University Press.

GORBMAN, Claudia. Classical Hollywood practice: the model of Max Steiner. In.: _____. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington & Indianapolis: BFI books, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel; Revisão técnica Genilda Azerêdo e Marcia Tiemy Morita Kawamoto. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MARBER, Patrick. *Closer*. Introdução e Comentários Daniel Rosenthal. London: Methuen Drama, 2007.

MARTIN, Marcel. Os fenômenos sonoros. In.: _____. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schvartzman. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

SAUNDERS, Graham. *Patrick Marber's Closer*. London: Continuum, 2008.