



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE RADIALISMO

LUCAS IDALINO DE OLIVEIRA COSTA

**ESTILÍSTICA SONORA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA SÉRIE PEAKY
BLINDERS**

JOÃO PESSOA, PB

2020

LUCAS IDALINO DE OLIVEIRA COSTA

**ESTILÍSTICA SONORA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA SÉRIE PEAKY
BLINDERS**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social em Radialismo da Universidade Federal da Paraíba como requisito final de obtenção do grau de Bacharel Graduação em Comunicação Social – Radialismo, sob orientação do professor Rodrigo Martins Aragão.

JOÃO PESSOA, PB

2020

LUCAS IDALINO DE OLIVEIRA COSTA

**ESTILISTICA SONORA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA SÉRIE PEAKY
BLINDERS**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social - Radialismo da Universidade Federal da Paraíba – UFPB como requisito final de obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Radialismo sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Martins Aragão

Aprovado em: ____/____/____

Nota: ____

Banca examinadora

Orientador (a) Responsável

Prof. Dr. Rodrigo Martins Aragão

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Profª Drª. Norma Maria Meireles Macedo Mafaldo (Examinadora Interna)

Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Alan Mangabeira Mascarenhas (Examinador Interno)

Universidade Federal da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a minha mãe Alda, e meus irmãos Luigi e Luana por tanto amor e carinho que me dão, vivo pensando o que seria de mim sem eles. Eles sempre me dão motivação e confiança nas minhas escolhas de vida. Agradeço ao meu orientador Rodrigo Martins pela paciência e disposição que teve comigo. Agradeço aos meus professores de que os admiro muito, eu simplesmente sou fã deles. Me lembro que nas primeiras aulas que tive no curso eu já comecei a ficar fascinado com os assuntos das aulas, lembro-me de passar dias pensando sobre os conteúdos das aulas. Passei enxergar os significados que o mundo transmite e suas importâncias. Minha perspectiva e audição sobre o mundo mudaram bastante graças aos conhecimentos que eles transmitiram para mim. Agradeço aqueles que fizeram parte da minha vida acadêmica até aqui, as pessoas com quem troquei conhecimentos e experiência. Agradeço também a Emilly e Nathalia que são minhas melhores amigas que sempre estão comigo, pessoas com quem quero estar por perto. Quero agradecer também aos meus vizinhos Dona Graça, Gracione, Nicaules e Ápio que reservaram um espaço de suas casas para que eu pudesse fazer este trabalho na época em que minha casa estava em reforma. Por último, agradeço a Deus pela caminhada conjunta em minha vida, também desejo para que ele nos abençoe com paz devido ao momento que o mundo passa.

RESUMO

Esta monografia analisa como a construção sonora do seriado televisivo *Peaky Blinders* (produzida e exibida pelo canal BBC, e também exibida pela Netflix) expressa a narrativa de todo arco da temporada. A pesquisa busca apresentar a evolução da dramaturgia seriada, mostrando como sua narrativa tornou-se complexa e como a composição sonora e visual televisiva transformou a sua expressão estética. Em seguida mostrando como a expressão sonora da televisão se modificou em decorrência da sofisticação dos aparatos de produção sonora e das técnicas profissionais. Partindo disso, a através da construção de mapas de som, é realizada a análise de como a trilha sonora da série participa da constituição de sua narrativa de maneira a aprimorar a complexidade da dramaturgia seriada.

Palavras-chave: Seriado. Trilha sonora. Estilo televisivo. Complexidade narrativa. Som

ABSTRACT

This monograph analyzes how the sound construction of the television series *Peaky Blinders* (produced and shown by the BBC channel, and also shown by Netflix) expresses the narrative of the entire arc of the season. The research seeks to present the evolution of serial dramaturgy, showing how its narrative became complex and how the sound and television composition transformed its aesthetic expression. Then showing how the sound expression of television has changed due to the sophistication of sound production apparatus and professional techniques. Based on this, through the construction of sound maps, an analysis is made of how the series' soundtrack participates in the constitution of its narrative in order to improve the complexity of serial dramaturgy.

Keywords: Series. Soundtrack. Television style. Narrative complexity. Sound

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tabela mapa de som - substantivos.	35
Figura 2 - Gráfico cronológico das transições narrativas.....	36
Figura 3 - Descrição dos sons das cenas.	36
Figura 4- Gráfico do mapa de som - ep.1.....	40
Figura 5- Gráfico do mapa de som - ep. 2.....	45
Figura 6 - Gráfico do mapa de som - ep. 3.....	49
Figura 7- Gráfico do mapa de som - ep. 4.....	53
Figura 8- Gráfico do mapa de som - ep. 5.....	57
Figura 9 - Gráfico do mapa de som - ep. 6.....	61

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Sons do episódio 1 de Peaky Blinders.....	41
Tabela 2 - Descrição dos sons das cenas ep. 1	43
Tabela 3 - Sons do episódio 2 de Peaky Blinders.....	45
Tabela 4 - Descrição dos sons da cena do ep. 2	47
Tabela 5 - Sons do episódio 3 de Peaky Blinders.....	49
Tabela 6 - Descrição dos sons das cenas do ep. 3	51
Tabela 7 - Sons do episódio 4 de Peaky Blinders.....	54
Tabela 8 - Descrição dos sons das cenas do ep. 4	55
Tabela 9 - Sons do episódio 5 de Peaky Blinders.....	57
Tabela 10 - Descrição dos sons das cenas ep. 5	59
Tabela 11 - Sons do episódio 6 de Peaky Blinders.....	61
Tabela 12 - Descrição dos sons das cenas do ep. 6.....	63

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A DRAMATURGIA SERIADA CONTEMPORÂNEA	12
2.1 ORIGEM E EVOLUÇÃO DA DRAMATURGIA SERIADA	12
2.2 A EVOLUÇÃO DO MODELO DE DRAMATURGIA SERIADA CONTEMPORÂNEA	14
2.3 COMPLEXIDADE NARRATIVA	16
2.4 ESTILO TELEVISIVO	19
3 O SOM DA DRAMATURGIA TELEVISIVA.....	22
3.1 O QUE É O SOM NO AUDIOVISUAL	22
3.2 HISTÓRIA DO SOM TELEVISIVO INFLUENCIADA PELO RÁDIO E PELO CINEMA.....	25
3.3 A COMPLEXIDADE SONORA DA TV CONTEMPORÂNEA	31
3.4 MAPA DE SOM COMO FERRAMENTA DE CONSTRUÇÃO E ANÁLISE SONORA.....	33
4 METODOLOGIA E ANÁLISE	38
4.1 A APLICAÇÃO DO MAPA DE SOM EM PEAKY BLINDERS	38
4.1.1 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 1	40
4.1.2 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 2	45
4.1.3 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 3	49
4.1.4 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 4	53
4.1.5 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 5	57
4.1.6 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 6	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	68

1 INTRODUÇÃO

As séries televisivas, nos moldes de narrar histórias a partir de um fluxo seriado, recorrem a elementos audiovisuais que relembram e pontuam os arcos dramáticos por toda temporada sob o fluxo seriado. É a partir dessa serialidade que, neste trabalho, analiso como o som influencia na narrativa da série.

O drama seriado com influência originária do teatro e da literatura, conseguiu se adequar bem à serialidade televisiva das transmissões diárias. Nos fins do século XX, a estrutura capitulesca e episódica televisiva, transformaram seus modos de narrar, incluindo diversas tramas simultâneas em que suas histórias se desenvolvem no decorrer dos dias e das semanas, convidando o espectador a acompanhar, obedecendo o fluxo da serialidade. As suas experimentações narrativas, influenciadas pelo teleteatro e pelo folhetim, começam a dar forma aos seriados contemporâneos, que vão se tornando híbridos em seu molde. Depois que o drama seriado se inseriu na televisão, ainda no século XX, houve uma necessidade de ressignificar as identidades dos personagens em suas narrativas para que pudessem representar melhor os comportamentos sociais do mundo real.

Isso fez com que os personagens pudessem ser mais suscetíveis a diversas situações de conflitos no drama, gerando uma complexificação narrativa nos seriados. A estrutura narrativa passa, então, a mostrar diversas tramas que se cruzam sem perder a sua ordem lógica de sentidos. Para esse acompanhamento desafiador e empolgante, essa complexidade narrativa transformou a forma de consumo dos espectadores; a serialidade passa a alcançar outras mídias, fazendo com que os espectadores possam entender melhor a história também fora da televisão.

Essa forma de consumo e produção dramática foi ficando mais acentuada com a sofisticação estética da imagem e do som. A evolução da qualidade dos equipamentos de captação e reprodução permitiu diversas experimentações sonoras e visuais que atraem a atenção dos espectadores. Devido ao desenvolvimento tecnológico dos dispositivos de gravações e da sofisticação da dramaturgia televisiva, os seriados televisivos vêm se tornando, nos últimos 30 anos, mais experimentais e ousados em sua forma de narrar e na construção textual e imagética. O mesmo aconteceu com o som. Nos seriados atuais, a trilha sonora passou a ter uma influência narrativa maior, o que faz dos seus elementos um regente na compreensão das tramas e das expressões dramáticas dos personagens.

Nos últimos 20 anos, o som dos seriados televisivos veio se tornando mais complexo em sua forma de narrar. A busca por uma compreensão sistematizada da montagem audiovisual televisiva, examinando especificamente o som nos seriados, assume cada vez mais importância

para os profissionais e estudiosos do som, justificando a pesquisa desse trabalho, que tem o intuito de compreender como se dá a construção desses elementos sonoros como potencialidade narrativa. Como objetivo geral, através desses aspectos do audiovisual, visa-se identificar como o som participa da construção de sentidos dramáticos nas narrativas seriadas.

Este trabalho pretende analisar como o som influencia na construção narrativa da série *Peaky Blinders*, nos aspectos da identificação e reconhecimento de arcos e tramas e dos elementos sonoros como interpretação das ações expressivas dos personagens. Relatando também como se deram a evolução da dramaturgia seriada televisiva e dos aparatos tecnológicos sonoros e técnicos que hoje compõem essa forma de narrar.

Para analisar os elementos sonoros presentes na série *Peaky Blinders*, recorreremos ao modelo de mapa de som proposto por Sonnenschein (2001). Esse modelo é utilizado na produção de trilha sonora de filmes, que a partir da leitura do roteiro, se busca construir sentidos sonoros narrativos através dos diálogos, das músicas e dos efeitos sonoros. Observando as cenas dos episódios analisados, descrevo como se dá a montagem do som nas imagens de acordo com as ações dos personagens e momentos da trama, de forma a interpretar; tratando de uma pesquisa qualitativa descritiva que tem como procedimento a construção de mapas de som.

2 A DRAMATURGIA SERIADA CONTEMPORÂNEA

2.1 ORIGEM E EVOLUÇÃO DA DRAMATURGIA SERIADA

A dramaturgia seriada contemporânea tem descendência do teatro e da literatura. Ambos os movimentos artísticos vêm da expressão do drama que representa uma situação ou acontecimento de forma cênica ou literária em que a produção de sentido é baseada em conceitos da poética aristotélica¹. Para poder mostrar a evolução da dramaturgia seriada televisiva, temos que ter em princípio que o drama surgiu em sua forma teatral e literária. Silva (2014) diz que:

Ele encontra sua fonte no teatro grego de natureza trágica e na tradição epistemológica que, através dos séculos, tomou como regra diversos elementos conceituais da poética aristotélica e criou, com isso, modelos artísticos, mais ou menos herméticos, que se manifestaram em obras de diferentes nacionalidades, épocas e estilos. (SILVA, 2015. P 128)

A forma serializada das novelas e seriados tem sua origem do drama tradicional, que assume duas formas principais. A primeira é a do drama de natureza narrativa unitária em que sua trama continha seu início gerador do conflito, o meio, como tensão e o fim como solução em um tempo unitário. O termo que se refere a essa estrutura dramática se chama episódio. Como exemplo temos a *Brooklyn 99* (2013 - presente), e a brasileira *22-2000* (1965-1966).

A segunda forma vem da estrutura narrativa do gênero literário épico (que também tem influência do drama tradicional), em que sua trama não se resolve em curto tempo, mas desenvolve e sustenta situações que se prolongam por temporadas. Um formato famoso foi o folhetim, em que sua estrutura narrativa é definida como capítulo. Na épica, a trama se desenvolve no decorrer de vários capítulos, em que os acontecimentos se ampliam e se resolvem ao longo de uma temporada. Temos como exemplo *Amor de Mãe* (2019 - presente) e a mexicana *La Usurpadora* (1998).

Esses modelos, do drama e da épica, no entanto, não são estanques e nem se contrapõem. Ao longo do tempo, na verdade, se hibridizam dando formas a novas estruturas narrativas.

Ao invés de uma oposição rasteira entre o episódio (de natureza dramática) e a temporada (de natureza épica), o que vemos é que o drama seriado contemporâneo promove uma síntese entre ambos, oferecendo aos episódios a dimensão narrativa que faz a ligação entre as tramas (essas, não mais se limitando a situações procedurais), e às temporadas a dimensão dramática que se manifesta no desenvolvimento unitário da história até a provocação do clímax. (SILVA, 2015, p. 129)

¹ Composições de anotações sobre poesia e drama teatral de Aristóteles (2008).

Essas formas de dramaturgia contemporânea que apresenta episódios ou capítulos, articulados em temporadas no decorrer de um período cronológico, é facilmente incorporada pela televisão, pois se assemelha à forma de transmissão televisiva, baseada no fluxo e na serialidade. Por natureza, a televisão transmite programas a todo momento de maneira interrupta, completando turnos que atravessam dia, tarde e noite. No dia seguinte, o mesmo ciclo se repete, por mais que o conteúdo tratado seja diferente, mantém sempre uma continuidade, que está intimamente ligado à serialidade. MACHADO (2012) explica.

Uma emissão diária de um determinado programa é normalmente constituída por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um segmento de uma totalidade maior – o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de *edições* diárias, semanais ou mensais. Chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontinua e fragmentada* do sintagma televisual. (MACHADO, 2000. p. 83)

O drama seriado, desde sua forma literária, demonstrava arcos dramáticos que se estendiam por partes em um longo período. Ao adaptar a sua forma de narrar na televisão, Silva (2015, p. 127) comenta que “é na relação dialética entre as microestruturas (cena e episódio) e as macroestruturas dramáticas (arco e temporada) das séries de televisão que reside a sua característica dominante”.

Esse modelo, no entanto, foi construído ao longo da metade do século XX. O drama seriado passou por transformações em sua forma de expressar os sentimentos, os espaços e as identidades sociais antes e depois de se inserir na televisão, isso se deu pelo fato de que o tempo revelou que o drama puro de origem grega não mais representava a atualidade. A dramaturgia contemporânea televisiva tentando representar os símbolos dos comportamentos e relações sociais buscam sempre no mundo real a sua atualidade que está em mudança constante.

(...) o entendimento das transformações por que passou a forma do drama televisivo no decurso da história não pode ser isolado dos contextos e das singularidades a que cada obra se relaciona diretamente, sejam de ordem discursiva (mudanças nos modos de endereçamento dos conteúdos), de ordem tecnológica (transformações nas possibilidades técnicas de transmissão de conteúdos) e de ordem social (modificações nas dinâmicas sociais representadas pelos conteúdos). (SILVA, 2015. p. 133)

É nessa transformação percorridas pelo teatro e rádio que quando baseadas na televisão, o drama se adaptou a sua forma de transmissão, exibição e de recepção do público.

2.2 A EVOLUÇÃO DO MODELO DE DRAMATURGIA SERIADA CONTEMPORÂNEA

Na televisão, a dramaturgia seriada tem início com o teleteatro, apresentado ao vivo ou mesmo gravado previamente. Seus episódios, de característica unitária, são quase sempre gravados em um mesmo cenário e com poucos personagens. A expressão do teleteatro, em sua forma, tem influência do teatro clássico, de situação episódica, em que os atores se apresentavam no palco de frente ao público espectador. “Isso significa que a base do drama televisivo em seus primórdios (o teleteatro) era a unidade de ação, típica do drama tradicional de matriz aristotélica.” (SILVA, 2015, p. 134)

O gênero do teleteatro no Brasil obteve bastante fama, com altos índices de audiência em seu início. Os mais reconhecidos foram *Sai de Baixo* (1996-2013) e *Toma Lá, Dá Cá* (2007-2009), produzidos pela Rede Globo. O teleteatro persistiu em intensa audiência até o fim da década de 90 em que seus dramas seriados contemporâneos começaram a ganhar notoriedade.

Operando de maneira similar ao teleteatro em sua forma narrativa e cênica, surge o modelo procedural, porém não mais gravado dos palcos do teatro, mas sim em estúdio. Esses seriados aparentavam ter uma impressão de repetição. Uma de suas características são os personagens, que mantinham uma personalidade inalterável por toda temporada, independente do arco da trama, Quirino (2019) afirma que essas séries:

(...) tinham sua resolução sempre no mesmo episódio, assim, os personagens passavam por diversas situações, mas no final do episódio voltavam ao mesmo ponto de partida, para que a sequência fosse mantida. (QUIRINO, 2019. p. 64)

Um exemplo de seriado procedural é *Kenan e Kel* (1996-2000), cujos protagonistas da série passavam por situações na trama em que a causa do conflito, o clímax, de maior intensidade e sua resolução, não modificava seu caráter, mantendo-se no episódio seguinte. Esse formato narrativo de seriado televisivo foi um dos primeiros a surgir na televisão americana, permanecendo por décadas. Outros exemplos atuais dessa forma, as *sitcoms*² *A Grande Família* (2001-2014).

De modelo semelhante ao procedural, surge o folhetim. Nos folhetins encontramos uma situação oposta, mas que caracteriza uma serialidade, sua expressão narrativa é composta por sintagmas capitulescos. Por influência da dramaturgia literária, algumas histórias representadas do drama migraram sua forma de narrar tramas para o estilo seriado; não mais finalizando sua trama em sintagma unitário, mas estendendo por capítulos que se conectam por intenso clímax conhecidos como gancho.

² Seriados em que seus gêneros são comédias. Normalmente são compostos por personagens fixos por toda a série.

No modelo de folhetim, a ideia da trama não se conclui em um capítulo, mas cada capítulo avança a trama até um momento climático final, esse modelo, porém, não está eivado de repetição. Tendo uma de suas origens no melodrama, o folhetim tem na dicotomia entre o bem e mal seu elo motriz, mesmo com uma trama que se desenvolve através de episódios, o folhetim, busca elementos de repetição que constroem relações de familiaridade para seu espectador, assim como a série. Esses elementos baseiam-se não na repetição de situações dos seus personagens, mas principalmente na maneira deles agirem. (QUIRINO, 2019. p. 66)

Importante lembrar que o folhetim foi um modelo seriado para diversas mídias, todas essas alcançando fama; o jornal impresso que divulgava diariamente ou semanalmente, o rádio que como uma mídia sonora sofisticou a expressão dramática folhetim, conhecida por radionovela e por último a televisão. Na televisão, como emissão diária, o formato seriado do folhetim é conhecido por radionovela ou só novela, bastante produzida no Brasil pelos canais Rede Globo, Record e SBT. Temos exemplos atuais, como as novelas como Amor de Mãe (2019), Novo Mundo (2017) e Êta Mundo Bom! (2016).

Mais recentemente, o drama seriado contemporâneo tem sido marcado por uma nova expressão narrativa, mais associada a forma híbridas, em que as narrativas incorporam elementos tanto do drama, quanto da épica.

Para a dramaturgia seriada contemporânea, a experiência dramática com diferentes níveis de intensidade, que se abrem para o espectador de modo sincrônico e diacrônico, com tramas episódicas e arcos seriais a longo prazo, exige da audiência um engajamento especializado e contínuo, cujo objetivo derradeiro é estimular a fidelização e o afeto. (SILVA, 2014. p. 7)

É esse engajamento do telespectador, que a televisão vê como uma receita de sucesso para a produção de novos seriados. Em todo o mundo, certamente, o produto televisivo que mais se propagou foram os seriados estadunidenses.

Esse modelo tem se difundido desde a década de 1990 com os seriados televisivos americanos tornando sua dramaturgia cada vez mais sofisticadas. Séries que se utilizaram dessa estrutura como *The Sopranos* (1999-2007), *The Wire* (2002-2008) e *Breaking Bad* (2008-2013), passaram a ser exportados para outros países, fazendo sucesso imediato, se espalhando e servindo de receita para o nascimento crescente de novos seriados pelo globo.

Em relação ao crescimento do consumo dos seriados no mundo e a interação dos espectadores, isso deveu-se também as pesquisas de teor acadêmico, que estudam os seriados em seus diversos aspectos que perpassam pelos estudos da análise televisiva, sonora, imagética e dramática. Silva (2014, p. 1) diz que “O estudo da ficção seriada aqui no Brasil, tem se mostrado em ampla expansão no que se refere tanto aos gêneros e formatos analisados, quanto aos métodos e abordagens de investigação”.

É a partir desses estudos que a dramaturgia moderna se molda sob a demanda do consumo contemporâneo e é nesses modelos que observamos a estrutura bastante mutável do seriado contemporâneo. É marca na dramaturgia seriada contemporânea, a construção de diversos personagens, situações e conflitos que se desenvolvem permitindo inúmeros desfechos possíveis, tornando ao mesmo tempo o seriado excitante e dotado de complexidade – característica que vamos discutir a seguir.

2.3 COMPLEXIDADE NARRATIVA

Um elemento comum a essas narrativas, e que se torna uma característica da dramaturgia seriada contemporânea, é a capacidade de construir personagens complexos (MARTIN, 2014) de intensa personalidade que são suscetíveis a mudanças que estão intrinsecamente ligadas as relações com personagens secundários, que os rodeiam. As suas escolhas, as suas ações e reações frente a situações e momentos regem o futuro do protagonista. Assim, o *showrunner*³ tem por intenção não chegar a uma resolução final, mas sim, fazer do seriado uma história com uma possível continuidade retratável tanto no decorrer da série quanto depois de terminada, independente se for passado ou futuro.

Antes mesmo de pensarmos a complexificação dos personagens abordada por Martin (2014), a complexificação das séries está primeiramente na composição estrutural narrativa dos roteiros.

Mas o que é exatamente a complexidade narrativa? Em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros (MITTELL, 2012, p. 36).

A complexidade narrativa de que Mittel (2012) diz respeito à forma como os seriados contemporâneos são capazes de contar histórias com diversas tramas que se desenvolvem no decorrer da série, apresentando a linha temporal dos personagens sem perder o sentido. Não fechando os conflitos no próprio episódio.

Os seriados atuais são reconhecidos pela sua capacidade de conquistar e manter o espectador. Por meio de *diegeses*⁴ sonoras e visuais, e tramas situacionais em tempos *diegéticos*

³ Função de um profissional do audiovisual que atua como roteirista e diretor.

⁴ Recursos narrativas que costuma identificar situações e espaços da cena.

fora de ordem, esses seriados exigem dos espectadores uma maior atenção em seu acompanhamento.

Isso significa que, ao trazer para dentro de sua constituição elementos narrativos que se desenrolam por meio de episódios esparsos com unidade dramática movediça, essas séries propõem uma estrutura instável, capaz de mobilizar uma dupla forma de engajamento sensorial que engloba, de um lado, a pulsação dramática unitária, com tramas que se resolvem no clímax do episódio, e, de outro lado, a fruição a longo prazo dos arcos abertos que se desenvolvem paralelamente e encontram, no clímax da temporada, uma dimensão dramática única e vigorosa. (SILVA, 2014, p. 7)

Escapando do padrão convencional narrativo, essas séries ousam em quebrar as lógicas naturais dramáticas dos arcos, gerando continuidade diferente do esperado pelo espectador. A complexidade narrativa demonstra criar peripécias incomuns nos seriados televisivos, possibilitando uma ramificação maior de conflitos capazes de dar sentido e motivação para o acompanhamento das séries. A complexificação narrativa também agrega outros gêneros do drama televisivo como comédia, animação, suspense e ficção científica.

Um caso para observar é a série de animação comédia *Bojack Horseman* (2014-2020); o protagonista, Bojack, foi ator de uma famosa sitcom da década de 1990; depois de 20, ainda reconhecido em sua cidade pelo seu personagem da famosa sitcom, vive em uma enorme mansão carregando consigo uma depressão e um desgosto pela vida. Nas tentativas frustradas de querer mudar, ele acaba magoando as pessoas próximas e a si mesmo. Em cada temporada, há um episódio diferente que tem por intenção representar de forma psicodélica os anseios e motivos que levaram Bojack a ter o presente comportamento. Esses episódios utilizam de recursos como *voz over*⁵ e *flashbacks*⁶. Sem continuar conflitos dos episódios anteriores, a série consegue mesmo assim dá sentido ao arco narrativo principal.

Outra série bem aclamada pela crítica de público em suas duas primeiras temporadas foi a ficção científica *Dark* (SUPER, 2020) (2017-2020). Uma pequena cidade da Alemanha intrigada pelo desaparecimento de uma criança e o aparecimento de uma outra criança morta não identificada, coincide com os mesmos fatos acontecido há 33 anos e há 66 anos; preocupados, os próprios moradores começam a investigar e acabam se deparando com uma espécie de caminho do tempo que trilha tanto para o passado como para o futuro. Conectando relacionamentos familiares e amorosos, na medida em que os personagens viajam no tempo à procura de respostas para as suas dúvidas, isso vai causando uma perturbação dos

⁵ Voz não diegética em que o narrador não faz parte da cena.

⁶ Recurso cinematográfico em que a cena mostra imagens do passado, também usado como uma lembrança recorrida.

acontecimentos em todos os tempos percorridos por eles. A série foi capaz de construir uma complexa conexão de conflitos através do tempo diegético.

Enquanto ocorriam as transformações dos personagens e das formas narrativas na dramaturgia; as mídias de produção audiovisual também se seguiam evoluindo, buscando aprimorar sua qualidade de áudio, imagem, e formas de transmissão. Silva (2015) descreve como isso foi importante na sofisticação narrativa do drama televisivo e na popularização ainda maior desses formatos.

(...) as transformações das possibilidades de expressão dramática, ligadas ao surgimento e à consequente popularização dos aparatos mecânicos de captura e transmissão da imagem em movimento (...) criaram novos produtos e novas práticas discursivas a que podemos dar o nome de drama. (p. 129).

Essas inserções de elementos narrativos que convencem os espectadores de acompanhar a série, criou um hábito comum entre os fãs, de reassistir aos seus seriados favoritos. No fluxo televisivo, como os seriados eram exibidos em um determinado horário, em alguns casos, algumas emissoras reprisavam episódios já exibidos, dando uma chance ao espectador de assistir novamente. Graças à evolução das mídias e à chegada da internet aos lares domésticos, a prática de reassistir, se tornou mais comum na passagem do século XX para XXI. O primeiro foi o VHS em que o espectador poderia gravar no mesmo momento um seriado transmitido pelo canal emissor. Posteriormente, com o sucesso de alguns seriados, emissoras de TV produziram DVD's com as temporadas da série, tornando um produto de consumo e coleção entre os fãs. Com a ascensão da internet no século XXI, o consumo de séries começa a ser realizado através de arquivos de compartilhamento como *uTorrent*⁷ em que o internauta espectador pode baixar os episódios da série para assistir no próprio computador. É através dessa evolução das tecnologias midiáticas que o espectador passou a ter mais poder no consumo desses produtos.

Desde a popularização da transmissão a cabo e do equipamento de videocassete no início dos anos de 1980, a balança pendeu mais para o lado do controle do espectador (...). As tecnologias que permitem variação no tempo da exibição, como os videocassetes e gravadores de vídeo digitais, possibilitam aos espectadores escolherem quando querem assistir a um programa. E, um dado mais importante no sentido da construção narrativa, eles podem rever episódios ou partes deles para analisar momentos complexos. (MITTELL, 2012, p. 35)

Atualmente com as plataformas de *streaming*⁸ e *on demand*⁹, que utilizam a internet ao nosso alcance, podemos assistir repetidas vezes as séries. Esses serviços começaram a se

⁷ Software de protocolo de conexão para compartilhamento de arquivos.

⁸ Serviço de assinatura de seriados, filmes, músicas etc.

⁹ Serviço de assinatura de seriados, filmes, baseado na televisão.

popularizar na década passada; exibindo programas e seriados que já tinha sido transmitido na televisão. Nessas plataformas, os assinantes poderiam assistir aos produtos a qualquer hora e quantas vezes quisessem. Essa forma de consumir passou a mudar depois que esses serviços de streaming passaram a produzir seus próprios seriados originais.

Um caso de sucesso, por exemplo, é a *Netflix*¹⁰ que iniciou sua produção de séries em 2013 (BBC, 2018). Com as plataformas de *streaming* gerando uma ótima repercussão, as produtoras desses serviços iniciaram investimentos de produção em diversos países, como é o caso do Brasil que vem se destacando no lançamento de diversos seriados e ganhando reconhecimento no mercado que só tende a crescer. Parte deste fator de crescimento está também relacionado à conectividade *Smart TV's* com a internet que permite com os espectadores possam assistir as séries nas tevês que contém o aplicativo de streaming.

Tal que a televisão, as novas plataformas dialogam com a atual forma de consumo da dramaturgia. As séries contemporâneas também são feitas para que o espectador possa assistir a episódios esparsos para poder analisá-los. É nessa característica da complexidade narrativas que os seriados buscam estimular o acompanhamento da série. Recorrendo a esses momentos, veremos que é nas intensas narrativas que os *showrunners* buscam no visual e no sonoro, seduzir o espectador a partir da estética.

2.4 ESTILO TELEVISIVO

A evolução da dramaturgia na televisão acompanhou, em paralelo, o desenvolvimento tecnológico de captadores de som e luz (microfones e gravadores de vídeo). Dentro da produção televisiva das séries, a complexidade narrativa trouxe diversas maneiras de contar histórias no fluxo da serialidade. Para tornar o acompanhamento das séries mais atrativa, os diretores recorrem a recursos fotográficos e sonoros estéticos que prendem a atenção do espectador.

Esses recursos audiovisuais incorporados pela televisão são retratados por Jeremy Butler (2010) como um estilo televisivo, que reúne expressões visuais e sonoras narrativas que tem por intenção manter a atenção do espectador frente a tela.

Na perspectiva da composição visual, essa ideia de atração que as imagens projetam para nos concentrarmos, é definida por Butler (2010) como *hailing*, traduzido livremente, como “chamamento” do espectador para a cena que se passa na tela. Quirino (2019, p. 63) diz que “o *hailing* é algo que concerne puramente a imagem, sem respaldo auditivo ou mesmo eventos que necessitem de uma explicação, é uma ferramenta que vem com o avanço do estilo narrativo, é

¹⁰ Serviço de streaming filmes e séries.

algo que aproximou as séries do cinema no quesito narrativa visual”. Em diversos seriados podemos perceber a influência da estética fotográfica que a televisão adotou do cinema.

Na dimensão sonora aplicado pelo estilo televisivo vemos que “Música e efeitos sonoros também sustentam uma das principais funções do estilo televisivo: chamar e manter a atenção do espectador.” (ROCHA, 2015, p. 182). Nos seriados contemporâneos, os recursos sonoros inseridos nos dramas, através dos sons ambiente, *foley*¹¹, música e composição de diálogos, modelou as expressões sonoras narrativa da tevê.

Baseados em outros conceitos que se diferenciam do visual, a banda sonora tem como direção os arcos narrativos da trama que permitem complementar sua expressão estética. O conflito inicial, o maior clímax e o desfecho como solução, podem ser explicitados por conceitos como *gimmick* e *leitmotiv*. Pucci e Monteiro (2017) definem que

Gimmick é um anglicismo emprestado publicidade e que pode ser aplicado ao audiovisual em suas diversas formas. Refere-se a tudo que diz respeito às fórmulas repetitivas ou artifício que procuram atrair a atenção e a fidelidade do público. (PUCCI, MONTEIRO, 2017, p. 13)

Já o *leitmotiv* busca identificar algo que conduz narrativa.

O *leitmotiv*, por sua vez, é uma palavra germânica, traduzida por “fio condutor”, criada nos fins do século XIX por Richard Wagner para identificar com trechos musicais (normalmente melódico-harmônicos) um personagem em suas óperas. Mas também o *leitmotiv* é utilizado, numa terminologia mais abrangente, para identificar tanto o cenário quanto os diálogos e as tramas. (PUCCI, MONTEIRO, 2017, p. 13).

É através do *leitmotiv* aplicados nas tramas específicas, que o som exerce além de uma condução narrativa, um potencial sonoro de carga sentimental extraído dos mais diversos sons em suas características que mantém o espectador entusiasmado.

É a partir desses conceitos vindos da dramaturgia, como complexidade narrativa, e estilo visual, que pretendo, neste trabalho, analisar a série *Peaky Blinders*. Essa série conta a estória de uma gangue inglesa da cidade de Birmingham no Reino Unido composta em maioria por irmãos e familiares. O protagonista da série, Thomas Shelby um homem sério, atordoado por traumas de guerra, gerencia negócios de sua empresa de apostas ilegais com osciladas relações entre outras gangues. Como líder de sua família, ele nem sempre se dirige a seus parentes e irmãos com respeito e preocupação. Produzida pela BBC desde 2013, a série já tem 5 temporadas com 33 episódios ao todo. A série foi criada por Steven Knight e vem tendo uma boa avaliação de crítica especializada e de público (ROTTEN TOMATOES, 2019), além de

¹¹ Técnica de reproduzir sons a partir de objetos em sincronia com uma imagem em reprodução como efeitos sonoros, tendo como objetivo enfatizar sons de objetos da cena. O criador desta técnica se chama Jack Foley. Os primeiros experimentos dessa prática se iniciaram ainda mesmo no período mudo.

acumular 35 indicações a vários prêmios e ter sido vencedora de 15 (IMDB, 2020) entre eles: música de series e seriado, produção de drama e equipe de design, e melhor drama seriado.

Peaky Blinders será usada como objeto de pesquisa por apresentar em sua forma, uma composição sonora narrativa comum nos seriados contemporâneo, tendo uma trilha sonora que rege os arcos dramáticos. Antes de fazer a análise do seriado, irei abordar no próximo capítulo, sobre como o som televisivo foi moldando sua linguagem através do fazer técnico profissional e da evolução de suas tecnologias de produção, apresentando uma trajetória do passado até o presente.

3 O SOM DA DRAMATURGIA TELEVISIVA

3.1 O QUE É O SOM NO AUDIOVISUAL

O som sempre foi uma dimensão importante da experiência audiovisual. Mesmo durante o período do chamado cinema mudo iniciado no ano de 1895, muitas exhibições de filmes contavam com uma apresentação musical de forma incidental, com orquestras ou bandas tocando de maneira simultânea à projeção do filme, por vezes até um músico solo, que na maioria das vezes era um pianista. Esse período mudo persistiu até 1935, se tornando escasso com popularização total dos filmes sonoros por todo o mundo. A articulação entre som e imagem se torna ainda mais forte quando a partir de filmes como *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), o som é usado de forma síncrona à imagem. A voz, como diálogo, deu ênfase de expressão dramática que não dependeria só de uma ordem de imagens e textos para fazerem sentido. Por conhecimento das mídias anteriores “Os primeiros filmes sonoros eram frequentemente chamados de “filme tocado” ou “rádio ilustrado” como característica tecnológica dos sonoros primitivos” (DANCYGER, 2003, p.39). Nessa impressão dos filmes sonoros, o rádio era ainda dominante no cotidiano das pessoas, muitas vezes fazendo do cinema uma alusão a um “rádio ilustrado”. Essa comparação demonstra uma das primeiras formas de utilização do som no audiovisual, que é a sua capacidade de fazer imaginar formas, objetos e espaços.

Mesmo que o som trouxesse ao cinema o realismo do espaço e dos objetos em cena; no cinema mudo os espectadores já tinham essas percepções, que estão relacionadas as sequências das ações e interações dos personagens com o espaço ao seu redor. “O naturalismo do som cria a credibilidade sobre tempo e espaço. Os hábitos e as formas de discurso apenas confirmam o sentido de tempo e espaço” (DANCYGER, 2003, p. 395).

Aliado a sincronização de imagem e som, é essa credibilidade que os sons de *foley*, o som ambiente e os diálogos transmitem ao espectador, de que aqueles sons são condizentes com os espaços em que os personagens permanecem e com suas ações. David Bordwell Kristin Thompson (1985) relatam quais dos aspectos sonoros causam percepções dimensionais.

Primeiro, porque o som ocupa uma duração, que é um ritmo. Segundo, o som pode se relacionar com sua fonte percebida com maior ou menor fidelidade. Terceiro, o som relata eventos visuais que acontecem em um tempo específico, e essa relação dá ao som uma dimensão temporal. E quarto, o som transmite uma sensação das condições espaciais na qual ocorre¹²(BORDWELL, THOMPSON, 1985, p. 188).

¹² “First, because sound occupies a duration, it has a *rhythm*. Second, sound can relate to its perceived source with greater or lesser *fidelity*. Third, the sound relates to visual events that take place in a specific time, and this

Em menos de 5 anos da incorporação do som à produção fílmica desde 1927, os diretores e estudiosos perceberam que o som não só poderia dar sentido aos espaços e às continuidades, nem só à concordância a voz, mas também ser utilizada de maneira criativa, em que a montagem dialógica de planos e diálogos pudessem trazer outras possibilidades narrativas.

No início dos anos 30 eles defenderam que o som poderia ser usado, não apenas para neutralizar o caráter realista do diálogo, mas também para orquestrar uma ampla variedade de fontes sonoras – efeitos, narrações e música – a fim de criar uma nova realidade. (DANCYGER, 2003, p. 43)

Logo no início da década de 1930, diretores como Alfred Hitchcock, Fritz Lang e Rouben Mamoulian começaram a fazer experimentos sonoros em seus filmes. Nestes experimentos no âmbito do cinema, começa-se a construir expressões de diegeses que estão relacionados tanto ao som que se passa no mundo fictício do drama, em que os personagens ouvem, quanto aos sons que só os espectadores ouvem que são caracterizadas por sons diegéticos e não diegéticos.

Muito mais do que esse sentido realista, percebe-se que o som tem em sua potência, trazer significados narrativos e expressivos que permitem reger a estória de uma trama. Com a montagem encadeada de sons e imagens, o som cria junto à imagem a sensação temporal das ações.

O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua como ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 277)

Através dessa coerência, interpretamos o som que ouvimos como “real” daquele mundo dramático que assistimos. E mais do que isso, recorrendo a recursos sonoros que envolvem uma cena, podemos perceber um momento como sendo importante no arco. A utilização da música no produto audiovisual aplicou uma funcionalidade tanto de apresentação e finalização de um momento, como de identificar uma situação ou algo (como explicado anteriormente, através do *gimmick* e *leitmotiv*), que ajudam a marcar personagens ou situações específicas de uma trama.

Vê-se que, ao longo do tempo, a dimensão sonora dos filmes que, antes, apenas reforçava elementos espaciais e temporais das imagens, ganhou mais forma, sendo utilizada na própria construção narrativa, fazendo parte da nossa percepção do drama das estórias. Os sons, incorporados e associados às imagens integram o tecido da trama fazendo parte de uma construção de sentido complexa. Um filme inovador para a compreensão estética narrativa foi

relationship gives a sound a *temporal* dimension. And fourth, sound conveys a sense of the *spatial* conditions in which it occurs.” (Tradução do autor)

Apocalypse Now (1979), utilizando dos diversos sons de efeitos sonoros, músicas e diálogos como expressão dramática dos personagens. Na televisão, no entanto, o uso da dimensão sonora começa a se desenvolver de maneira diferente, em especial pela maior influência do meio radiofônico no qual se inspirou mais fortemente.

Na dramaturgia seriada televisiva, a recorrência da música foi comumente associada a manifestação do estado emocional de um personagem ou momento. “Este tipo de uso naturalista, ou não realista da música é empregado também para narrar os estados emocionais dos personagens (...) para dar sensação de tensão em determinado momento da história etc.” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 42). Na televisão, em específico na telenovela, esse se torna um recurso importante para que o espectador possa reconhecer um momento de conflito ou peripécia de uma cena.

[...] as músicas que compõem a trilha de canções, conhecidas popularmente como músicas-tema das personagens, são essenciais, pois uma das principais funções da música na telenovela é a de identificação das personagens. Embora também funcione como demarcadora de situações – indicando, muitas vezes, o tom que a cena deve ter, a fim de reforçar o medo, a tristeza, e outras sensações que a obra busca reproduzir no telespectador... (MACEDO, 2008, p. 38)

Algo parecido acontece com os seriados, que, no entanto, não tem a intenção exata de remeter a um personagem, mas sim de climatizar a cena ou enaltecer os sentimentos de tal personagem. As músicas nas séries costumam ser exibidas em momentos de ação ou prosseguimento de um ato da trama. É o caso da música incidental.

[...] incidental porque são aquelas [músicas] que fazem os climas, o suspense, uma brincadeira, uma frase qualquer que enaltece ou valoriza algum momento (RIGHINI, 2004, p. 98).

Ou seja, a dimensão sonora televisiva, desde o início das telenovelas, se consolidou como apenas a trilha sonora, em que se destacavam-se as músicas temas dos personagens. De maneira mais simples que as utilizações sonoras vistas na narrativa cinematográfica, identificavam a presença de determinados sujeitos ou situações na cena e participavam menos de construções complexas e de nuances significativas do desenrolar dramático da trama. Essas formas de utilização da dimensão sonora na produção da dramaturgia, foi se tornando mais complexas no início da década de 1990, acompanhando, tanto as transformações das formas narrativas, descritas no capítulo anterior, quanto a evolução técnica das produções televisivas, e se assemelhando aos usos estabelecidos do cinema para o som.

Por efeito das ressignificações e dos sentidos que o som introduziu ao audiovisual, primeiramente ao cinema, a televisão como uma mídia sonora imagética mostra nos seriados

contemporâneos uma estética expressiva do cinema, porém, em seus primórdios, a televisão mostrou uma forma de comunicar influenciada do fluxo radiofônico em seus diversos programas. Veremos a seguir como a televisão evoluiu em sua expressão narrativa no passar dos anos, observando também como os equipamentos de gravação e exibição foram importantes para a transformação do som televisivo.

3.2 HISTÓRIA DO SOM TELEVISIVO INFLUENCIADA PELO RÁDIO E PELO CINEMA

Em seu início, na década de 1930, a televisão surgiu como uma nova mídia de formato audiovisual e buscou firmar uma linguagem própria como aponta Jost (2010, p. 45): “Embora a televisão nascente balance entre diversas mídias, os estudiosos vão muito cedo se interrogar sobre a especificidade da linguagem da televisão em relação à linguagem cinematográfica”.

Seja pela influência de outras mídias, como o teatro e principalmente o rádio, ou pelas formas e ambientes em que a televisão era consumida, essa forma de expressão tomou características específicas e sua comunicação se desenvolveu simultaneamente em diversas partes do mundo.

As primeiras difusões experimentais ocorrem em 1929, na Alemanha e na Inglaterra; em 1932, na França; em 1950, no Brasil. Em 1935, a primeira estação da televisão é inaugurada em Berlim, e as emissões são difundidas regularmente até a guerra. (JOST, 2010, p. 44)

Como a televisão não foi uma mídia que logo de início habitou os lares domésticos por completo, fora utilizada primeiramente na época como aparelho de exibição de propaganda política e para a exibição de programas para o entretenimento dos combatentes de guerra em momentos de descanso. Com a criação de emissoras televisivas em alguns poucos países, o aparelho de televisão começa a surgir nos lares, tendo seu horário de transmissão muito diferente do que é atualmente. Além de apresentar informativos que, com pouco tempo passariam a ser os telejornais, eram exibidos também peças de música clássica.

Esse fenômeno aconteceu fortemente aqui no Brasil. Depois de inaugurada a primeira emissora, a TV Tupi, fundada por Assis Chateaubriand em 1951, a tevê usa da rádio como uma referência para criação de seus programas.

Na década de 1950 a produção sonora era totalmente baseada nos moldes radiofônicos, uma das causas disso era que as tecnologias televisivas ainda iriam se desenvolver mais pela frente. A televisão traz das técnicas, equipamentos e profissionais do som radiofônico para tentar compor o som televisivo.

O áudio na televisão nasceu do rádio, ou seja, o rádio era uma coisa de fato real no Brasil, existia e todo mundo conhecia. A televisão veio para preencher uma coisa de imagem, só que ninguém sabia como seria a imagem. Mas o áudio todo mundo já conhecia, já tinha uma estrutura de áudio que era do rádio. Então, a estrutura do rádio foi adaptada para trabalhar com televisão. Ou seja, até hoje, a gente “sofre” com as funções dos cargos de áudio, são todos cargos que vieram da rádio. Por exemplo, ao invés de engenheiro de mixagem, a gente tem o sonoplasta, que é uma função de rádio. O sonoplasta é aquele profissional que nas radionovelas colocava a trilha sonora, colocavam os efeitos e tal. Fazia a sonoplastia, a “plastia” do som, a modelagem do som. A gente herdou inclusive a nomenclatura, veio tudo do rádio. (RONCONI *apud* SGRILLI, 2017)

Na produção das narrativas seriadas, a referência foi das radionovelas. Esses produtos tinham como base a captação das vozes de diversos atores, junto a sons de ambientação. Como os equipamentos de captação de som na televisão ainda eram precários, as produções das dramaturgias concentravam-se em cenários internos nos estúdios de televisão, utilizando-se de microfones comuns para a captação de vozes.

O som produzido dentro dos estúdios – como a voz dos atores – era captado através de microfones suspensos por estruturas móveis, *boom* ou girafa. O boom consiste em uma vara de comprimento variável, contendo um suporte onde o microfone é fixado. O operador de *boom* sustenta a vara com os braços e posiciona manualmente o microfone no ponto de captação. (SGRILLI, 2017, p 17)

Enquanto a sequência de diálogos era falada entre os personagens, havia a necessidade de ter que criar sons que remetessem as ações dos personagens e ambientes sonoros em que permaneciam. Para a produção de outros sons para compor a teledramaturgia da época, a televisão recorreu, como vimos, a um profissional de rádio, que era o sonoplasta, responsável por inserir músicas em momentos específicos do drama.

Além do som direto, outros elementos sonoros eram acrescentados às narrativas. Esse trabalho era realizado pelo sonoplasta, que, nessa época, tinha como principal função cuidar da trilha musical dos programas. Seguindo as indicações do roteiro e as instruções do diretor, o sonoplasta procurava nos discos as músicas que comporiam as cenas. (SGRILLI, 2017, p. 18)

Parecido com a técnica do *foley* em que a partir das imagens visualizadas pelo *foley artist*¹³, ele imitava o ritmo das ações dos personagens em interação com os objetos simulando sons. Na rádio acontecia algo parecido sendo que produzido ao mesmo tempo.

Além das músicas, o sonoplasta também podia adicionar ruídos pontuais para marcar a ação: tiros de arma de fogo, toques de campainha ou telefone, portas se abrindo ou fechando, entre outros. No entanto, era comum que esses ruídos fossem produzidos dentro do estúdio, em sincronia com as ações dos atores.

¹³ Profissional que exerce a prática do foley.

Essa técnica era muito utilizada no rádio, conhecida como “ruidagem”. (SGRILLI, 2017, p. 19).

Na década seguinte, as tecnologias de captação, transmissão e exibição se mostram mais adaptadas para os fluxos de produção televisiva. Esses novos equipamentos agora de composição eletrônica, marca a era dos *videotapes*, não mais necessitando de gravações mecânicas. Isso trouxe mais facilidade no fazer de produção sonora para a televisão.

Na década de 1960, a televisão brasileira começou a tomar novos rumos com a chegada dos equipamentos de videotape. O primeiro sistema que, na prática, viabilizou a gravação eletrônica de sons e imagens em fita magnética foi o *Videotape Recorder VRX-1000*, lançado pela Ampex em 1956. Em novembro do mesmo ano, a emissora de televisão norte-americana CBS fez o primeiro uso da tecnologia no noticiário *The News*. O videotape começou a ser testado pelas emissoras brasileiras ainda no final dos anos de 1950, mas foi durante a inauguração de Brasília, em 1960, que a TV Record fez o primeiro uso oficial do equipamento em terras brasileiras. (SGRILLI, 2017, p. 21)

A chegada do *videotape* permitiu com que pudesse gravar som e imagem ao mesmo tempo em dois canais diferentes num único dispositivo. A partir daí a ideia da montagem de imagem e som traz possibilidades narrativas. Como as teledramaturgias eram feitas ao vivo, naturalmente a gravação fez surgir a pós-produção nos fazeres das telenovelas. Como os editores agora poderiam fazer cortes e colar partes diferentes de cenas gravadas, isso trouxe uma dinâmica na produção e exibição desses programas. Isso marca o início das novas construções de sentido entre imagem e som na produção televisiva que permanece até hoje.

Com o *videotape* a produção das telenovelas e outras formas de dramaturgia seriada cresceu bastante, uma vez que poderiam ser transmitidas a qualquer hora do dia e a qualquer dia da semana. É bastante notável na época que o fluxo televisivo começa a se moldar. A formação da linguagem televisiva começa a tomar forma própria, ainda que mesmo inspirada da linguagem radiofônica.

Na década de 1970 a cadeia audiovisual passou por uma grande revolução tecnológica de seus equipamentos. As câmeras gravadoras tornam-se portáteis a ponto de poder se deslocar com certa facilidade de um local para outro. Os *videotapes* agora de menor tamanho poderia ser transportado a qualquer lugar. Isso se deu por conta da chegada dos transistores¹⁴ nesses equipamentos. Essa praticidade dos equipamentos de gravação transformou a forma de produção audiovisual, no som não foi diferente.

No Brasil, a utilização dos equipamentos portáteis começou a acontecer de forma ampla a partir da década de 1970. Com isso, a captação de som em ambientes externos também se tornou mais viável e frequente. Com a

¹⁴ Transistores são minúsculas peças eletrônicas que permitem aumentar ou diminuir passagem de corrente elétrica nos circuitos eletrônicos. Estão presentes em todos eletroeletrônicos domésticos e industriais.

realização de cenas nas chamadas locações – espaços reais que são utilizados como cenários – abriu-se caminho para a incorporação de novas sonoridades à trilha sonora das telenovelas. No âmbito das vozes, por exemplo, as diferentes características acústicas de cada locação proporcionam ao processo de captação do som direto a possibilidade de registrar as vozes com a reverberação específica de cada espaço. (SGRILLI, 2017, p. 26)

O fato de o som direto ser uma função que recorre a captação das vozes, a gravação em diversos cenários mostrou uma característica que está ligada a continuidade sonora de uma cena. O som ambiente gravado em acordo com a voz traz a percepção necessária para confirmar ao espectador que de fato o personagem está naquele espaço. Opolski (2013, p. 105) diz que:

A audição de determinados sons relacionados ao local onde a trama se desenvolve aumenta o grau de veracidade do ponto de vista do espectador, e dessa forma o ouvinte se sente mais identificado com a história.

O som direto gravado em cenários diferentes levou a essas percepções que está ligada a voz. Essa forma de captação do som direto permaneceu a mesma, na passagem dos anos de 1970 para 1980, com as vozes gravadas no mesmo *videotape*.

A novidade que surgiu no decorrer dos anos de 1980, foram os gravadores de som multicanais. A chegada desses gravadores possibilitou aos operadores de áudio a captação de várias vozes por diferentes microfones separadamente. Isso mostrou uma fidelidade sonora que está ligada as diversas polaridades usadas na captação por esses microfones. Os operadores agora podem pôr microfones para cada um dos atores e em qualquer posição que possa conseguir a melhor aproximação possível da fonte sonora. Um microfone direcional fica apontado para um personagem, outro fica em um local estratégico escondido em que não apareça em quadro e outro em algum ator por debaixo de seu figurino. Todo esse número de microfones usados em set, antigamente, não era de fácil operação, pois, além dos equipamentos serem muito grandes e pesados, o som era diretamente gravado à uma mesa de áudio dentro do estúdio de gravação, e não por um gravador móvel direto a câmera. A introdução do som digital tem permitido mudanças importantes no trabalho de captação de som direto:

Hoje em dia os gravadores se tornam multipistas, ou seja, permitem a captação de vários sons ao mesmo tempo; cada um deles em uma pista independente, dando possibilidade de usar vários microfones na mesma tomada, de acordo com as necessidades da ação a ser gravada. (ARÉVALO, 2018, p. 7)

Na pós-produção sonora da televisão, essa mudança também permitiu a adição de mais efeitos sonoros, já que esses novos gravadores continham mais de 4 canais que podiam ser gravados separadamente. A produção sonora a partir daí vai ficando mais complexa; o fato de ter mais canais serviu de experimentos mais ousados na montagem do som nos produtos

audiovisuais. Consequência da chegada desses gravadores multicanais gerou novos setores de pós-produção sonora para a tevê.

...é importante mencionar que, na década de 1980, a TV Globo passou a desenvolver dentro da emissora uma nova atividade relacionada à produção de som. Desde meados dos anos 1970, a TV Globo já estava exportando suas telenovelas para vários outros países, o que gerava demanda pela criação da chamada banda internacional de som. Também conhecida como *M&E (music and effects)*, a banda internacional é a trilha sonora composta somente por músicas e ruídos. Os diálogos são dublados posteriormente na língua do país que importa o material. Devido ao aumento das exportações a partir dos anos 1980, a TV Globo criou dentro da emissora um setor dedicado à realização dessa atividade. (SGRILLI, 2017, p. 31).

Nesse tempo, grandes emissoras televisivas que produzem de novelas a seriados passam a implantar departamento ou setor de produção sonora voltados para essas produções, já que esses produtos eram exportados para outros países.

A chegada de som estereofônico nos aparelhos televisivos domésticos representou um passo seguinte para a produção sonora. A estereofonia permite com que o telespectador possa ouvir os sons de forma espacial. O sistema de alto falante monofônico, comum nos aparelhos da década passada, concentrava os sons em um único alto-falante; com dois alto-falantes, na tela, qualquer objeto sonoro que se mova, a estereofonia poderia passar essa sensação de movimento de um lado para outro. O sistema de estereofonia no Brasil só veio chegar de forma abundante nos aparelhos televisivos nos anos 1990.

Em relação à pós-produção sonora, os anos 1990 marcou a transição do analógico para o digital. Não mais precisando fazer edições de áudio usando os rolos de *videotape*, os editores agora utilizavam computadores com softwares de edição de som, como o *Digital Audio Workstation* (DAW). No DAW, o editor podia adicionar inúmeros canais para gravação, além também de simples *plug-in*¹⁵ como equalizadores e compressores, plugins de efeito como *reverb*¹⁶, *echo*¹⁷ etc.

A introdução do *Digital Audio Workstation* (Daw) trouxe ferramentas de edição e mixagem que tornaram os processos de produção sonora mais dinâmica e experimental; ao mesmo tempo, isso fez com que se necessitasse uma divisão dos trabalhos de produção sonora na televisão que são: a edição de diálogos, produção de *foley* e produção de efeitos sonoros. Todos

¹⁵ Programa de adição de ferramenta para software.

¹⁶ Efeito de reflexão sonora.

¹⁷ Efeito sonoro de repetição do som que o volume no decorrer do tempo.

esses profissionais da pós-produção compõem o desenho de som¹⁸, em que além de adicionar sons, marca os pontos narrativos do produto.

“Na fase final da edição do som, a pontuação dramática e os elementos narrativos são centrais” (DANCYGER, 2003, p. 400). Desse trabalho coletivo, é que podemos perceber o valor significativo do desenho de som, em que a construção textual do roteiro, pensando em cenas de ações de alto clímax, podem ser realizadas na pós-produção de som.

Desde o início do século XXI a televisão passou por grandes transformações que vão também contribuir para a evolução da complexidade da dimensão sonora. Em 2007, no Brasil temos a chegada da TV digital:

A TV digital representou um ganho significativo em termos de qualidade de transmissão e recepção de som e imagem, uma vez que a transmissão digital é menos suscetível às interferências, se comparada com o sistema analógico. (SGRILLI, 2017, p. 39)

Para a reprodução sonora da televisão, isso foi um grande ganho. A transmissão digital permitiu com que o telespectador pudesse ouvir os programas por um de *home theater*, um aparelho de reprodução sonora com sistema de canais de som 5.1 em que os alto falantes são posicionados ao redor do telespectador, causando uma maior sensação de imersão. Para a tela como transmissão de imagem, essa transição foi transformadora, a sofisticação da qualidade reconfigurou a expressão narrativa dos gêneros televisivos.

A transição do sinal analógico para o digital, associado à produção de equipamentos específicos para a captação *High Definition* (HD) e à comercialização dos televisores HD, trouxe diversas mudanças na forma de se reproduzir e consumir TV. Dentre elas, podemos destacar o *ratio* da HDTV de 16:9, enquanto a televisão no modelo *standard definition* (SD) apresentava *ratio* de 4:3 e o trabalho de direção de arte, uma vez que os aparelhos em HD, ao possuírem maior nitidez e definição, possibilitam a visualização de detalhes, fazendo com que cenógrafos, figurinistas e maquiadores se atentem para construções mais precisas, para que agora tudo seja flagrado pela alta definição. (ROCHA, 2015, p. 184)

As imagens do produto passam a ter uma fotografia mais ousada e experimental, construindo novos sentidos. Com esses meios e dispositivos de emissão sonora e aparelhos de pré e pós-produção sonora, a televisão nunca se aproximou tanto da estética cinematográfica como no século XXI. Isso está estreitamente ligado à digitalização dos meios como também as dramaturgias seriadas que experimentou diversas narrativas possíveis. Carneiro (2019) investiga como a sonoridade do seriado *Game of Thrones* (2011) parece se aproximar do cinema:

¹⁸ Termo que se refere aos processos de construção sonora, objetivando a estética e os passos narrativo do produto audiovisual.

[...] o modelo estilístico de apresentação sonora já é muito similar em TV e cinema. As diferenças mais expressivas estão na espacialização dos sons e na faixa dinâmica, um pouco mais estreitas na TV. É preciso lembrar, porém, que essas diferenças são relativas, porque para exibição doméstica em DVD, Blu-Ray e *streaming*, as ficções cinematográficas são remixadas em padrão muito similar às ficções televisivas. Em mídias caseiras, os filmes de Hollywood têm som mais comprimido, menor faixa dinâmica e menos espacialização, como as séries de TV. (CARREIRO, 2019, p. 1077)

Essa aproximação se dá pelo fato de que as fermentas usadas em todo setor da produção sonora voltadas para a produção de teledramaturgia, já são as mesmas que a do cinema e apresentam utilizações semelhantes do ponto de vista da utilização na construção e consolidação das narrativas.

Toda evolução tecnológica e experimentos da televisão, contribuíram de forma significativa para a sistematização da pós-produção sonora atual. Entre os mais diversos usos narrativos de expressão que a imagem e som televisivo compuseram no século passado, serviu de solo para a fertilidade televisiva do século XXI. Desde o aparecimento e evolução desses dispositivos, o fator principal que devemos abarcar aqui é a complexidade narrativa que a televisão moldou no decorrer do século passado pra cá. Com a televisão expressando uma estética que se aproxima do cinema, devido sua evolução tecnológica, mostraremos como isso possibilitou as diversas formas narrativas no seriado como gênero televisivo.

3.3 A COMPLEXIDADE SONORA DA TV CONTEMPORÂNEA

Mesmo que a televisão tenha inicialmente baseado nos modos de comunicar da rádio e utilizando a dimensão sonora de maneira menos complexa que o cinema, vemos que, ao longo do tempo, foram desenvolvidas e estabelecidas formas próprias de produção.

Entendemos uma vez que a televisão deve suas estruturas narrativas mais básicas, formatos de programas, gêneros, modos de endereço e práticas estéticas não ao cinema mas ao rádio – e uma vez que começamos a ver televisão não como uma forma de cinema falha ou menor, mas com um portfólio de formas narrativas cada qual com suas técnicas altamente eficazes, compreensíveis e altamente valorizadas pela audiência ao redor do mundo – podemos começar a apreciar as narrativas únicas e complexas que a televisão está orientando sonoramente da transmissão serializada como um feito possível.¹⁹(HILMES, 2008, p. 160)

¹⁹ “Once we understand that television owes its most basic narrative structures, programs formats, genres, modes of adress, and aesthetic practices not to cinema but to radio – and once we begin to see television not as a failed or lesser form to cinema but as a portfólio of inventive narrative forms each with its own highly effective techniques, comprehensible to and highly valued by audiences around the world – we can begin to appreciate the unique and complex narratives that television’s sonically-oriented streamed has made possible.” (tradução do autor)

Atualmente, nas transmissões serializada, nos seriados que representam a dramaturgia seriada contemporânea, os sons em conjunto com as imagens participam da construção de um estilo televisivo e se associam à chamada complexidade narrativa. Esses sons cumprem funções além da espacialidade e da neutralização dos diálogos, mas incorporam funções associadas à diegese (BORDEWELL; THOMPSON, 1985).

Nas narrativas que encadeiam ações que se desenvolvem em tramas mais extensas, ao longo de temporadas, os sons buscam ressuscitar os acontecimentos dos episódios anteriores a partir da narração não diegética que tem por objetivo comunicar o espectador os ganchos que se tecem até o presente momento e que darão continuidade a sua história. No sentido mais comunicativo, e mais simples, do som em relação ao seriado, é o seu uso para poder lembrar ao espectador em que parte da história está.

...também central a questão serializada da televisão é o uso dos sons meta-diegéticos para mostrar ao espectador fora do mundo fictício o *texto episódico* específico na tela de qualquer momento, enquanto o *texto seriado* permanece dentro do entendimento do arco narrativo da série (geralmente dividido em “temporadas”). O exemplo mais notável disso na televisão é a música título ou sequência com que as “introduções” e “continuações” também são de práticas derivadas do rádio. (...), no entanto, na televisão eles frequentemente fornecem informações importantes sobre a situação básica narrativa, personagens, e elementos de enredo que são necessários para uma leitura inteligível do texto episódico.²⁰(HILMES, 2008, p. 159)

Resumindo o que Hilmes trata, é sobre como uso de sons não diegéticos e voz *over*²¹ na televisão (seguido de uma narrador), em específico nas séries, que tem por intenção comunicar ao espectador sobre os conflitos passados da trama aplicados no início de um episódio, e no final do episódio em que o som serve de gancho como continuidade, acompanhado de imagens que mostram cenas dos momentos de passagem desses arcos narrativos. Essas utilizações, mesmo que mais simples, distinguem a sonorização dos produtos televisivos.

Referindo as expressões narrativas das cenas dos episódios, os momentos de interação entre os personagens, em relação as suas tramas, são expressos de uma maneira mais estética, em que a composição de imagem e som tem por intenção subjetivar a tensão e intenções dos personagens como também manter o espectador atento a série.

²⁰ (...) also central to television's characteristic seriality is the use of metadiegetic sound to address the viewer outside the storyworld of the specific *episodic text* foregrounded on the screen at any given time, while remaining within the *series text* understood as the entire narrative arco of the serial (usually broke up into 'season'). The most notable example of this on television is the title song and/or sequence, along with the 'intros' and 'bumpers' also derived from radio practice. (...) in television they frequently provide key information about the programme's basic narrative situation, characters, and plot elements that are necessary for an intelligible reading of the episodic text.” (tradução do autor)

²¹ Elemento sonoro do audiovisual em que uma voz não diegética conta a história narrada sem participação direta.

Conquanto o gênero televisivo diga respeito às estratégias de comunicabilidade é preciso ressaltar que ele só é exprimível mediante uma materialidade simbólica, um arranjo específico de som e imagem que ganha concretude sob a lógica do formato. (ROCHA, 2015, p. 183)

Nesse ponto, o som ganha uma outra compreensão significativa que é de trazer um sentido de clímax no momento de uma cena, que além de expressar o sentimental dos personagens, marca também os arcos das tramas no decorrer dos episódios.

Com a evolução das diversas mídias audiovisuais que incluem aquelas de uso de conexão com a internet; os processos sofisticação narrativa dos seriados vão se aprimorando de acordo com a forma de consumo dos espectadores. Isso se deu pelo percurso que a televisão seguiu junto às práticas de produções técnicas desses produtos.

Notamos que à medida que as possibilidades de produção e manipulação de imagem e sons se desenvolvem não apenas em termo técnicos (com o uso de câmeras que geram imagens com melhor resolução e ilhas de edição que proporcionam inúmeros efeitos) mas também estéticos, há um investimento em narrativas audiovisuais cada vez mais sensórias, na tentativa de conduzir o espectador para dentro do mundo-tela (REZENDE, 2012, p. 13)

O som dos seriados contemporâneo se baseia nesses aspectos, imersão sensorial, efeitos narrativos que estão intimamente ligados a imagens e fidelidade sonora. A estilística sonora que acompanhamos na atualidade também vem da representação experimentais das dramaturgias que exprimem narrativas cada vez mais complexas. Essa construção mais complexa, pode ser identificada pela associação da dimensão sonora, em seus elementos diegéticos e não diegéticos com os arcos dramáticos de cada episódio e, também, de uma temporada. Como forma de identificar essa construção nos produtos da dramaturgia seriada contemporânea, propomos a utilização dos mapas de som como instrumentos de análise.

3.4 MAPA DE SOM COMO FERRAMENTA DE CONSTRUÇÃO E ANÁLISE SONORA

Na produção de um filme ou seriado, os profissionais encarregados de sonorizar um produto audiovisual são os *sound designers*. “O *sound designer*, na origem do termo, diz respeito à pessoa que trabalha na criação do conceito do som juntamente com o diretor do filme, desde a pré-produção” (OPOLSKI, 2013, p. 65).

Para uma organização dos processos criativos do desenho de som para um filme ou seriado; recorro à metodologia de construção sonora do *sound designer* americano David Sonnenshein (2001), em que ele propõe um formato de Mapa de Som para uma melhor visualização dos sons inseridos no produto.

O mapa que será mostrado nas páginas seguintes (figuras 1, 2 e 3), busca explicitar à compreensão sonora do produto em três partes: O intenso clímax dramático e o relaxamento em que um substantivo cada definem e diferenciam o contraste da trama central. A segunda parte é descrita por um gráfico ilustrado que mostra uma linha cronológica em horizontal demonstrando os arcos narrativos. Na vertical, divididos pelos dois substantivos que exprimem a emoção da trama, mostra-se a intensidade dos sons que representam os dois extremos. O terceiro, é composto por uma tabela que divide as composições da trilha sonora por exemplo: Efeitos sonoros, músicas e diálogos. Nessa tabela, é descrito todos os sons de cada seção textualmente, definindo as características desses sons.

Segundo Sonnenschein (2001), antes de redigir o mapa, o passo inicial que um desenhista de som deve fazer, é uma primeira leitura do roteiro conjunta com o diretor. O objetivo dessa leitura é identificar o ritmo da história do início ao fim a partir da escrita, anotando pontos que podem servir de inserção de elementos sonoros narrativos, utilizando de palavras-chaves. Essas palavras-chaves nos levarão aos dois extremos de todo clima narrativo que servirá de substantivos que identifica momentos da cena.

Na primeira leitura você olhará para ideias e palavras-chaves que podem o impressionar imediatamente. Nas leituras subsequentes, (...) algumas dessas ideias e mais palavras chaves devem ser rastreadas com mais detalhes, enquanto você nota o desenvolvimento e transformações desses sons ao longo da história. (SONNENSHEIN, 2001, tradução nossa)

Nas cenas onde personagens interagem, podemos identificar que sons característicos que eles emitem, independente de for sons de objetos cênicos manuseados ou não, portanto que faça parte da cena. Desses sons, identifiquei também aquelas que estão ligadas as ações dos personagens, sons que dão direcionamento e momentos de intensidade as cenas, dando segmento a história. É importante a utilização de verbos para descrever ações dos personagens com esses objetos.

Nos roteiros, comumente, os cenários são descritos em caixa alta e identificado entre espaços internos ou externos. Também são identificados o lugar e em que tempo se passa cada cena. Através da leitura da descrição do espaço, o *sound designer* tem como dever caracterizar sons que transmitam uma realidade sonora do que é visto em tela buscando ambientar o espaço. Através disso, se busca palavras que definem a tensão do ambiente. A identificação do ambiente, é importante para transmitir a intenção dramática do lugar em que o personagem permanece, pode ser também de grande valia para interpretar de forma subjetiva a emoção do personagem, que nesse caso específico é o espectador que percebe a emoção.

Por último, na leitura, o *sound designer* observará no roteiro, cenas e diálogos que são pontos de transição dramática. Esses pontos são as passagens dos arcos narrativos que indicam ao espectador o próximo nível da trama. Para os profissionais do som, esses pontos devem ser sempre analisados, pois, a sonorização dessas cenas exige uma acentuação sonora estética maior; os sons também demarcarão o ritmo da história.

Depois de ter feito a primeira leitura do roteiro, começa-se a fazer a primeira parte do mapa de som. Organizando as palavras que exprimem uma ideia sonora percebida pelos sons das cenas, desenha-se uma tabela que separa as palavras que representam as polaridades dramáticas da trama central.

Utilizaremos como exemplo para discussão, o mapa apresentado por Sonnenshein (2001) para um filme de ação *Negociação Mortal*. Como podemos ver na figura 1 em que as palavras separadas servem para definir os sons que mais predominam por todo o filme.

DEATH	LIFE
mechanical	organic
clock (high pitch, constant)	heart (low pitch, speed up-slow down)
4/4 rhythm	3/4 rhythm
scream of death	scream of orgasm
inhale cigarette, cocaine	breathing
man — real life	woman — real life
woman — "Death"	man — little boy
money	love

POWER	WEAKNESS
winner	loser
conqueror	conquered
man	woman
Death	man
armed	handcuffed
power of words	insecurity

Figura 1 - Tabela mapa de som - substantivos.
Fonte: (SONNENSHEIN, 2001)

Em seguida, anotado os pontos de transição narrativa; desenha-se o gráfico que representa o ritmo emotivo da trama dos arcos. Dividido por uma linha que separa a parte superior como alto clímax e inferior como relaxamento.

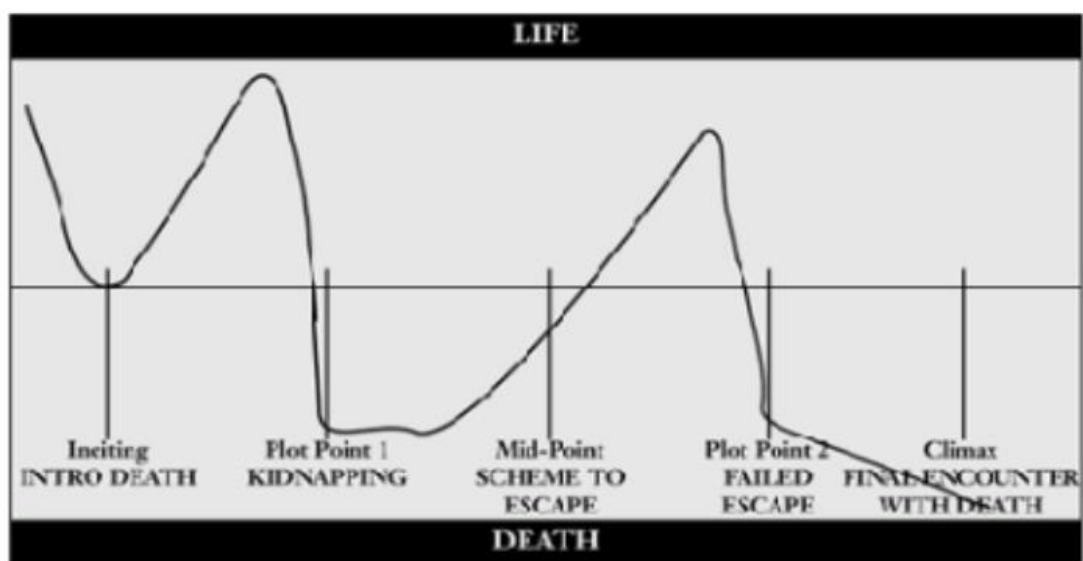


Figura 2 - Gráfico cronológico das transições narrativas.
Fonte: (SONNENSHEIN, 2001)

Como indicado anteriormente, esse gráfico ilustrado (figura 2) mostra uma linha cronológica na horizontal demonstrando os arcos narrativos, e na vertical dividido por substantivos, em que uma linha representa os picos de clímax sonoro da narrativa.

Por último; como na primeira leitura descrevemos sons relacionados as ações, objetos, música e ambiente das cenas, monta-se uma tabela onde nessa se separa por seções os sons de fontes vocais (diálogos), sons ambientes, efeitos sonoros e música.

SEQ. 23 RACE TRACK			
concrete sounds gates clang open horses breathing hooves pounding	musical sounds clock ticking	music mechanical rhythm 4/4 beat	voice crowd roar
SEQ. 24 STOCK MARKET FLOOR			
concrete sounds phones ringing agitated footsteps	musical sounds clock ticking	music mechanical rhythm 4/4 beat	voice aggressive shouting

Figura 3 - Descrição dos sons das cenas.
Fonte: (SONNENSHEIN, 2001)

Na tabela (figura 3) cada célula da coluna é separada por cenas; enquanto na horizontal é descrita pelos sons da cena.

Mesmo que essa metodologia seja para construção sonora de um produto, pretendo utilizá-la como base para analisar a narrativa sonora trilha de *Peaky Blinders*, partindo da tabela da Figura 3 para identificar os sons da cena; da tabela da figura 1 para descrever os sons que predominam por toda a série e o gráfico da Figura 2 para desenhar os clímaxes sonoros por todo o episódio.

No próximo capítulo, utilizando da metodologia dos mapas de som de Sonnenshein (2001), aplicaremos para análise da trilha sonora do seriado *Peaky Blinders*, para mostrar como a série pensa a construção dos sentidos sonoros em cada episódio e como isso gera o arco da temporada, mostrando também como os sons se assemelham, conduzindo o espectador por toda a temporada.

4 METODOLOGIA E ANÁLISE

4.1 A APLICAÇÃO DO MAPA DE SOM EM *PEAKY BLINDERS*

Para podermos entender a influência da construção sonora na narrativa de *Peaky Blinders*, foi necessário recorrer a uma metodologia de estruturação dos elementos sonoros presentes na série, e como esses elementos comunicam ao espectador sobre as fases dos arcos narrativos e as tramas específicas. Além disso, também observamos a estética sonora, que busca enfatizar sentimentos e emoções dos personagens em determinados momentos.

No capítulo anterior discutimos como é feito um mapa de som e qual a importância e utilização para a produção de sentidos sonoros, seja para um filme ou seriado. É a partir desse modelo proposto por David Sonnenshein (2001) que iremos realizar a análise da dimensão sonora na narrativa da primeira temporada de *Peaky Blinders*.

Por apresentar elementos dramáticos nos arcos da história que progridem por conflitos e peripécias; decidimos analisar todos os episódios da primeira temporada, em específico, as relações entre poder, paixão e afetividade familiar do protagonista Thomas Shelby. Esses elementos dramáticos foram selecionados por serem os que mais participam da construção de um personagem complexo (MARTIN, 2014). Além disso, são elementos que se desenvolvem ao longo dos episódios e se somam no grande arco da temporada, ajudando a construir, também a complexidade narrativa do seriado como um todo (MITTEL, 2015).

Para início do processo de feitura do mapa de som, recorri a identificar sons predominantes nas cenas das tramas escolhidas, utilizando de palavras que definam esses sons. Em segundo, fazendo uma tabela por seções (efeitos sonoros, música e diálogos), descrevi os sons que remetem a cada; descrevendo as características desses sons. Por último desenhei o gráfico que mostra os clímaxes, marcando as intensidades sonoras emocionais de cada arco da trama.

Fazendo todo esse processo em cada episódio, podemos ter um entendimento de como se comporta o clímax do arco de toda temporada.

Apresentando um panorama geral da trilha sonora de *Peaky Blinders*; os sons que predominam entre os momentos de poder são: músicas de rock, sons de arma, som grava sintetizado, sons de labaredas e de garrafas e copos. Nos momentos de paixão e afetividade familiar são: violino, violoncelo, piano, sussurros e respirações.

As músicas de rock na série são todas não diegéticas, ou seja, sons que só os espectadores ouvem. Essas músicas, na série, são utilizadas para estilizar os momentos de apresentação das cenas e dos personagens, por vezes o caracterizando ou apelando ao receptor,

um estado de emoção daquele personagem. Os sons sintetizados de frequências grave são originárias da música eletroacústica²², esses sons são tidos na série como efeitos sonoros.

Os sound effects são sons não-literais, pois não estão diretamente associados a ações, a situações ou a objetos físicos. Dessa forma ocupam a mesma função que a música: são sons criados com o objetivo dramático e narrativo para determinada montagem de imagens. (OPOLSKI, 2013, p. 47)

Na série, esses sons graves são aplicados nos momentos de tensão e pontos de transição narrativa que indica um nível de passagem da trama, às vezes seguido de som de violino. Já os sons de armas, labaredas, copos e garrafas estão associados a intensidade das ações físicas dos personagens, remetendo aos seus temperamentos, sons esses diegéticos que ocorrem na cena. Os sons que remetem a paixão e afetividade familiar, são comunicados como música e sons vocais. O piano, violino e violoncelo se expressam através da música tonal.

[...] na maior parte dos produtos audiovisuais a linguagem tonal é preponderante, isto é, o uso da música que trabalha com os conceitos de expectativas, tensão e solução. Provavelmente, essa insistência na repetição acontece para transformar a uma dramaturgia em obra de fácil compreensão. (PUCCI, 2017, p. 13)

Através do ritmo, andamento, harmonias e melodias usadas, a composição de notas e acordes remetem a uma emoção subjetiva dos personagens, sons que as vezes são tristes outrora mais alegres. Nas séries televisivas isso é muito usado como elemento dramático, o *leitmotiv*, que tem por intenção identificar uma trama no decorrer de toda temporada. Nos sons vocais, a respiração e sussurros acontecem nas cenas de intimidade entre Thomas e sua família quanto com seu interesse amoroso, Grace.

A série se passa na década de 1920 depois da primeira guerra mundial sobre uma gangue suburbana inglesa, formada por familiares e amigos. Thomas Shelby é o líder da gangue familiar composta por seus irmãos John Shelby, Arthur Shelby e sua tia, Polly Shelby. Thomas ministra uma empresa de apostas em que sua gangue está sempre a estudar as corridas e gerenciar todo o dinheiro ganho. Sua gangue é suspeita de ter roubado armas bélicas da república armada irlandesa (IRA). O policial irlandês Chester Campbell é encarregado de investigar a gangue por esse. Grace é uma irlandesa parceira de investigação de Campbell, ela foi encarregada de se infiltrar na gangue para espionar os negócios da família procurando descobrir se eles estão com as armas; porém Grace acaba se apaixonando por Thomas. Os Lee são uma família de ciganos em que os Shelby têm um histórico de conflito com eles. Certo dia, Thomas e seus irmãos vão até a região dos Lee resolver alguns assuntos, eles acabam brigando violentamente, cegando

²² Músicas compostas por instrumentos eletrônicos não convencionais em que os sons podem ter suas frequências moduladas livremente.

um dos membros da família Lee. Thomas e seus irmão foram prometidos de morte pela família Lee. Billy Kimber é um chefe de gangue que está se sentido indignado de estar perdendo apostas para Thomas. Thomas ao saber que Billy Kimber também é inimigo da família Lee, se alia a ele nos negócios, mas tudo não passa de um plano para derrubar Kimber. Seu irmão John Shelby está chateado de não ter uma esposa que cuide de seus filhos. Thomas vai até a família e Lee e entra em um acordo a líder da família para casar Esme, uma jovem moça da família Lee com John, assim entrando em um acordo de aliança e paz entre as duas famílias, acordo esse para derrubar Billy Kimber. Certo dia, agentes do IRA vão até o pub de Thomas para pedir que devolvam as armas, porém no dia seguinte Thomas descobre com os agentes do IRA planejam pegar as armas e em seguida matá-lo. Billy Kimber ao descobri por Campbell que os Peaky Blinders desejam traí-los, vão até a rua principal do pub de Thomas, acontecendo uma luta entre as gangues, Peaky Blinders e a gangue de Billy Kimber, em que os Peaky Blinders vencem.

No mapa de som iremos analisar 3 tramas que regem o arco da temporada. A paixão de Thomas com Grace, o conflito dos Shelby com a família Lee, o conflito de Thomas com o IRA que se inicia com a descoberta das armas, resumindo nas questões ligadas à afetividade e à paixão, e aos seus conflitos ligados às disputas de poder.

Nos gráficos dos subcapítulos seguintes de cada episódio, os momentos de poder se encontram na parte superior enquanto os momentos de paixão e afetividade familiar na inferior.

4.1.1 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 1

Poder/Paixão e Afetividade familiar

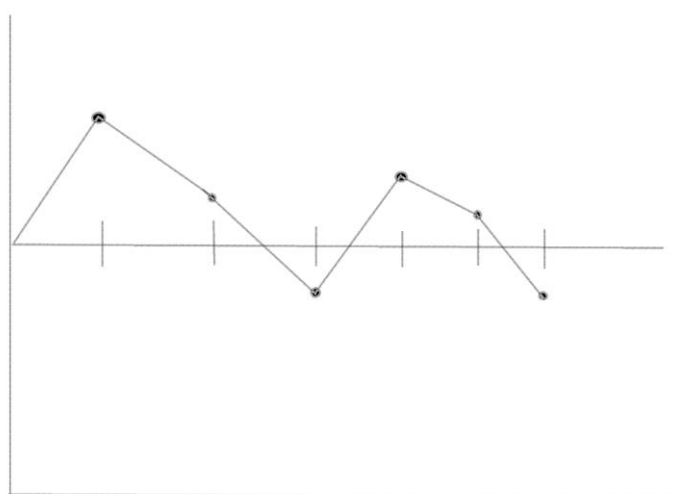


Figura 4- Gráfico do mapa de som - ep.1
Fonte: Elaboração própria

1. Thomas vai até estabelecimento de apostas.
2. Polly pergunta a Thomas sobre como ele conseguiu todo o armamento.
3. Thomas e Grace se veem pela primeira vez.
4. Thomas conversa com um dos seus membros da gangue sobre guardar todo o armamento.
5. Thomas conta para seu irmão sobre a aposta que fez.
6. Thomas e Grace se veem de longe.

Poder	Paixão e Afetividade familiar
Músicas de rock	Sussurros
Barulho de garrafas e copos	Violino e Violoncelo
Som grave sintetizado	Respiração
Labaredas/chamas	Piano
Armas	

Tabela 1 - Sons do episódio 1 de Peaky Blinders
Fonte: Elaboração própria

Peaky Blinders

Cena	Efeitos Sonoros	Música	Diálogo
2 56:47	<i>Passos em terra de brita. Galope do cavalo. Cavalo relinchando. Pessoas se escondendo, sopro.</i>	<i>Ruído modulado marcando o tempo. Violino com nota melódica criando atmosfera de suspense. Não diegético. Música de abertura.</i>	On-screen. Sussurro da garota. Criança falando.
3 54:37	<i>Martelo, galope do cavalo, ferros se chocando, labaredas de fogo, cavalo relinchando, passos. Crianças brincando na rua. Passos de pessoas correndo, sinos.</i>	<i>Música de rock não diegética como abertura do episódio: Nick Cave & The Bad Seeds – Red Right Hand</i>	Vozeiro de homens trabalhando. Vozes de mulheres.
*5 52:18	<i>Mesas, atrito de moedas, passos, giz riscando quadro, folhas sendo</i>	<i>Música de rock não diegética entra em fade in em ritmo com quando Thomas</i>	Vozeiro de homens conversando intensamente.

	<i>amassadas. Barulho de máquina.</i>	<i>abre a porta. A música se encerra assim que John coloca o livro na mesa.</i>	
<i>*15 37:10</i>	<i>Armamento sendo despejado de caixas de madeira, porta da igreja sendo aberta.</i>	<i>Som sintetizado lentamente em fade in remetendo a imagem do relato de Thomas. A cena termina como uma música de rock.</i>	On-screen Sussurro reverberado da igreja
<i>*23 22:15</i>	<i>Copos de vidro, porta batendo, bolas de sinuca se chocando, bebida sendo despejada no copo.</i>	<i>Música: piano melódico e violoncelo com nota sustenido em fade in ritmando o olhar de Grace e Thomas, acontecendo fade out interrupto assim que Grace fecha a janela do balcão.</i>	On-screen
<i>25 19:35</i>	<i>Porta se abre, barulho de copo de vidro, passos.</i>	<i>Grace canta uma música para os frequentadores do pub; os homens cantam junto em coro logo em seguida.</i>	On-Screen
<i>*31 12:17</i>	<i>Ruído de madeira, martelo, passos.</i>	<i>Violoncelo inicia em fade in em intensidade pianíssimo e um piano, quando seu tio conta sobre a loucura de Thomas, criando uma atmosfera sombria.</i>	On-screen. Sussuro. Tosse.
<i>*35 07:55</i>	<i>Hélice de torre girando lentamente, passo. Barco se aproximando, gatilho de arma, disparo de arma ecoado.</i>	<i>Violino se inicia em tempo lento assim que Thomas conversa Danny. Uma música se inicia logo após o disparo.</i>	On-screen. Respiração.

<i>*36 03:58</i>	<i>Porta se abrindo, passo, livro sendo aberto, bater de mesa.</i>	<i>Continuação da música da cena anterior. Expressando sentimento de luto de Tommy.</i>	On-screen. Sussurro
<i>38 01:38</i>	<i>Saco de moedas e livro jogado a mesa, porta se abrindo, passo, porta fechando.</i>	<i>Música de piano em tempo lento expressando um sentimento de início de paixão de Grace e Thomas.</i>	On-screen. Respiração
<i>*39 01:19</i>		<i>Continuação da música da cena anterior. Música em compasso 4/4 em tempo andante.</i>	Off

Tabela 2 - Descrição dos sons das cenas ep. 1
Fonte: Elaboração própria

O episódio piloto tem por intenção apresentar, os personagens e suas tramas. Conhecemos Thomas Shelby, o protagonista, sua família Shelby e sua gangue Peaky Blinders, e seus negócios com uma casa de apostas. Neste episódio também somos apresentados a Grace, parceira de investigação de Campbell que irá se apaixonar por Thomas. O episódio irá apresentar enredos da relação entre Thomas e Grace e caso das armas achadas pelos Peaky Blinders.

Na cena 5, aos 52 minutos e 17 segundos²³, assim que Tommy Shelby abre as portas do seu estabelecimento, uma música de rock não diegética inicia ao mesmo tempo que a condução da bateria; a música em andamento rápido tempo por intenção apresentar sua empresa e enaltecer a movimentação do local. Ouvimos vozeiro de homens falando alto, passos apressados, giz riscando quadro, tilintar de moedas, folhas sendo amassadas e sons de máquinas. O seu irmão mais velho Arhur Shelby o chama insistentemente, a música de rock se encerra assim que seu irmão John Shelby coloca o livro em cima da mesa. Nessa cena já é apresentado seus outros irmãos também protagonistas da série.

Na cena 15, Polly Shelby, tia de Thomas, pede para ele explicar sobre onde conseguiu todo o armamento pesado escondido em sua fábrica. Na cena, os dois estão dentro de uma igreja, os dois conversam sussurrando. Enquanto Thomas relata como conseguiu as armas,

²³ O tempo das cenas descrito aqui se refere ao início de um som ou ação dos personagens, e não ao início de uma cena. O tempo descrito é uma referência do tempo de duração do streaming Netflix.

imagens meta diegéticas narram o relato de Thomas. Um som agudo sintetizado é seguido dessas imagens remetendo a um ponto do arco que compreendemos como o início causal de um conflito. Uma música de rock se inicia segundos antes da cena terminar, continuando na cena seguinte.

Algumas cenas seguintes, a personagem Grace que se relacionará com Thomas, aparece caminhando em uma rua, a cena é seguida de uma música não diegética de piano melódico em tom maior em andamento lento remetendo a uma sensação de suavidade para o espectador. Essa música identifica a personagem por toda temporada em alguns momentos. A cena seguinte mostra Grace se propondo a trabalhar no pub de Thomas Shelby.

Na cena 23, temos um movimento intenso no pub de Thomas; ouvimos sons de copos de vidros, bater de bolas de sinuca, bebida sendo despejada em copo e vozeiro de homens caracterizam o ambiente. Thomas aparece no bar; aos 22 minutos e 15 segundos Grace e Thomas se veem pela primeira vez. Essa parte é marcada por uma música não diegética em piano melódico e violoncelo em nota vibrada de tom menor, remetendo ao um primeiro conhecimento. Em *fade in* a música vai ganhando intensidade de acordo enquanto eles se falam rapidamente, em seguida a música é encerrada subitamente em ritmo com quando Grace fecha a janela do balcão. A música aqui nos apresenta o início da trama amorosa entre Grace e Thomas.

Na cena 31, Thomas conversa com seu tio Charlie sobre uma mudança de planos para esconder todo o armamento bélico, o tio dele afirma que é loucura. No decorrer do diálogo, aos 10 minutos e 45 segundos, sussurrando, seu tio avisa sobre o perigo que ele pode correr. Um som sintetizado se inicia em *fade in* lento, modulando e se tornando mais intenso até o fim da cena, continuando na cena seguinte. O som referência a trama dos *Peaky Blinders* com o investigador policial Campbell e os agentes do IRA que estão em busca das armas pesada.

Na cena 36, Thomas conta ao seu irmão a trapaça que fez para poder ganhar uma aposta de corrida cavalos. Uma música não diegética com violino melódico e piano harmônico em tom menor, expressa uma melancolia. A música é uma continuação da cena seguinte em que Thomas forja uma morte. A música se encerra assim que Arthur bate com a mão na mesa. Thomas sussurrando explica ao seu irmão do plano dele em relação a trapaça. Quando Thomas termina de explicar, a música retorna logo em seguida, finalizando a cena e continuando para a cena seguinte. A música em específico expressa os momentos de dificuldades e escolhas de Thomas sobre seus negócios.

Na cena 39, o mesmo *leitmotiv* da cena em que aparece Grace caminhando pela rua, retorna quando Thomas caminha pela rua. De longe Grace e Thomas se veem novamente por

alguns segundos, encerrando a cena assim que a música termina. Aqui já podemos identificar que essa música é o *leitmotiv* da trama de Thomas e Grace, identificando aqui a relação amorosa entre os dois.

4.1.2 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 2

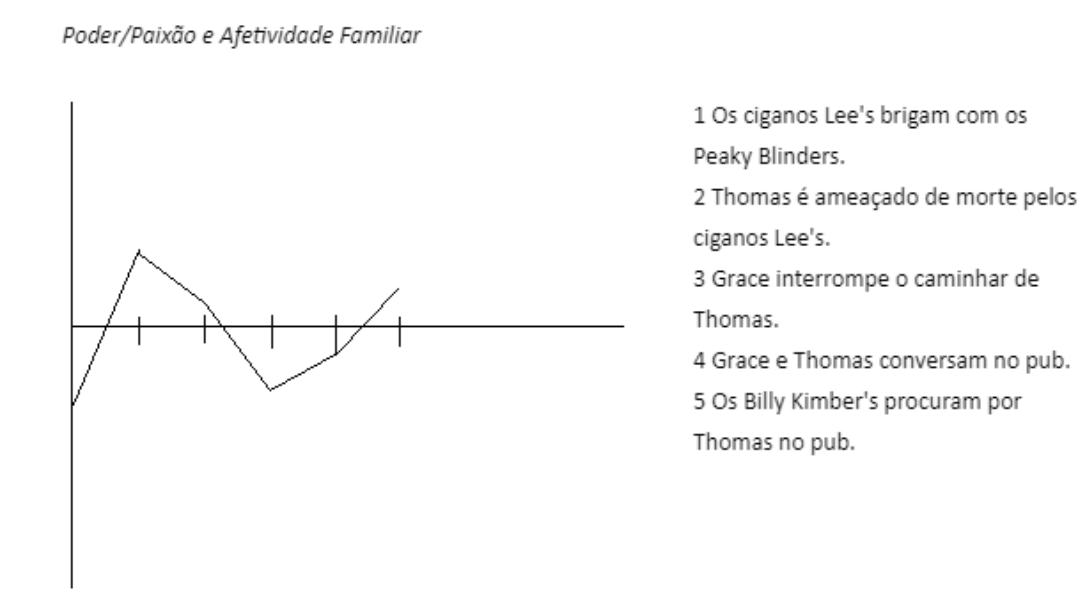


Figura 5- Gráfico do mapa de som - ep. 2
Fonte: Elaboração própria

Poder	Paixão e Afetividade familiar
Músicas de Rock	Violino e Violoncelo
Sussurro Barulho de garrafas e copos	Sussurro
Armas	Respiração ofegante
Labaredas/chamas	
Passos em Terra de Brita	

Tabela 3 - Sons do episódio 2 de Peaky Blinders
Fonte: Elaboração própria

Peaky Blinders

Cena	Efeito Sonoro	Música	Diálogo
*3 55:00	Som do rio, crianças, cuspe	Música de Rock: The Racoteurs – Blue Veins.	On-screen. Gargalhadas
*21 38:27	Vozeiro, cavalo cavalgando, homens	Som de violoncelo, vai aumentando de	On-screen

	<i>martelando madeira, passos, cela, ferro se chocando, maquinário.</i>	<i>intensidade em nota grave até o fim da cena.</i>	
<i>*23 35:52</i>	<i>Barulho de martelo ferro, passos, labaredas de chamas, água sendo arremessada, galope.</i>	<i>Violino em tempo lento melancólico. Piano toca uma acorde de sonoridade menor resolvendo funcionalmente em dois acordes para uma sonoridade alegre após Tommy convidar Grace para um encontro.</i>	On-screen. Vozeiro de homens trabalhando
<i>26 33:37</i>	<i>Vozeiro de homens conversando, batida em mesa, passos, moedas.</i>	<i>Som sintetizado em tempo lento em nota sustenido, piano melódico.</i>	On screen. Quando Tommy conversa com Polly, não se ouve as vozes deles.
<i>35 17:03</i>	<i>Som de órgão de nota menor em intensidade baixa. Som de chuva, caixas, gatilho de pistola, disparo de pistola lento reverberado grave.</i>	<i>Música de rock: Nick Cave & The Bad Seeds – Brother My Cup is Empty.</i>	On screen Respiração Ofegante.
<i>*36 15:11</i>	<i>Porta se abre, barulho de copo de vidro, passos, garrafa de vidro, cadeira, rolha de garrafa, fósforo, cigarro acesso.</i>	<i>Música da cena anterior, inicia a cena. Grace canta uma música para Thomas.</i>	On-screen
<i>*38 07:10</i>	<i>Homens cantando coro, copos de vidros. Coro é interrompido lentamente por um som grave médio em fade on para o silêncio quando Billy Kimber entra no pub; o silêncio interrompido</i>	<i>Música de rock finaliza a cena: The White Stripes – Little Room</i>	On-screen Vozeiro de homens cantando. Voz feminina cantando. Billy Kimber falando em alta intensidade.

	<i>subitamente pelo disparo da pistola contra o teto. Sons de passos apressados. Som de moeda sendo arremessada caindo no chão.</i>		
--	---	--	--

Tabela 4 - Descrição dos sons da cena do ep. 2
Fonte: Elaboração própria

Neste segundo episódio, nos é apresentado a família Lee que são rivais da família Shelby. Logo no início do episódio um conflito entre eles acontece, conflito esse que inicia o arco entre as duas famílias. Também é apresentado o personagem Billy Kimber, um dos arcos principais da temporada. Neste episódio, duas tramas acontecem em paralelo, o prosseguimento da relação entre Thomas e Grace, o conflito com a família Lee.

Na cena 3, Thomas e seus irmãos vão até o território dos Lee para resolver negócios com um colega por lá; Thomas percebe que três rapazes estão gargalhando do seu irmão Arthur. Ao perceber, Thomas vai até eles questioná-los do porquê estarem rindo, seu colega tenta apartar uma discussão entre eles, até que um dos Lee o insulta sobre a falecida mãe dele. Assim que Thomas ouve o insulto, uma música de rock não diegética se inicia, a imagem em câmera lenta mostra Thomas e seus irmãos agredindo fisicamente os Lee. Em alguns momentos da cena, os movimentos de agressões aparentam estar compassados com o ritmo da música. Aqui a música teve o intuito de caracterizar dramaticamente a cena. Essa briga entre eles, inicia um conflito que perpetuará entre as duas famílias.

Na cena 21, seu tio amostra a Thomas uma bala de revolver grifada com o nome “Tommy”, seu tio avisa a ele que a família Lee declarou guerra contra os Shelby, mais diretamente com Thomas que causou o conflito. Na cena ouvimos sons de maquinário, madeira, martelos, vozeiro de homens. A cena se inicia com um som agudo médio sintetizado que permanece por toda a cena. Aos 37 minutos e 10 segundos logo após que o seu tio o avisa para tomar cuidado, um som grave sintetizado em andamento lento se inicia, finalizando a cena e continuando até cena seguinte. Aqui podemos identificar um prosseguimento no nível da trama de conflito entre Thomas e a família Lee que é marcada por esse som grave. A família Lee quer vingança.

Na cena 23, ouvimos vozeiro de homens trabalhando, sons de marteladas em ferro, labaredas de chamas e passos. Grace interrompe o caminhar de Thomas com o seu cavalo,

arremessando um líquido de um balde, os dois se apresentam em seguida e começam a conversar. Quando Thomas fala sobre ela; aos 34 minutos e 45 segundos ouvimos uma música com som de violino melódico em tom menor. Quando Thomas pergunta a ela “Quer ganhar um dinheiro extra?” e ela responde “Fazendo o que?”, ouvimos em seguida dois acordes de piano que resolve sua harmonia saindo de uma sonoridade “tristonha” para “esperançosa”. Assim que ele a convida para um encontro, em seguida ouvimos mais três acordes de piano, resolvendo a harmonia de sonoridade “esperançosa” para “alegre”. Nesta cena, a música narra um momento de aproximação íntima entre Thomas e Grace, remetendo a um aquecimento da paixão entre eles.

A cena 36 se inicia com uma música de rock não diegética da cena anterior, encerrando assim que Thomas chegar em seu pub e ver Grace. Thomas diz a Grace que acabou de matar um de seus cavalos. Ouvimos a voz de Thomas um pouco ofegante enquanto Grace fala com voz calma. Thomas fala sobre Billy Kimber e depois pergunta sobre ela. Em seguida Grace canta uma música triste para Thomas; a voz de Grace é só o que ouvimos na cena enquanto Thomas a assiste. A cena termina com um silêncio entre os dois. O vazio do pub com os sons dos dois presentes faz o silêncio expressa um momento de intimidade entre eles.

Na cena 38, Billy Kimber aparece no pub. Thomas e seus irmãos estão em seu pub jogando conversa fora. O pub está lotado de clientes, todos a cantar. Quando Thomas ver uma luz intensa de lado de fora do pub; aos 5 minutos e 57 segundos vemos a imagem de todo o espaço do pub ficar em câmera lenta, a música cantada coletivamente vai ficando menos intensa e reverberada, vemos em seguida a imagem de sapatos pisando em cima de um caco de vidro entrando pela porta do pub. Com todos em silêncio, Billy pergunta “Tem um homem aqui chamado Shelby?” ninguém responde, o silêncio é interrompido pelo som do disparo da arma de Kimber no teto do pub, intimidando todos. Uma porta se abre e Thomas e seus irmão saem da sala; Thomas pede para que todos se retirem. Billy Kimber vai tirar satisfações com os Shelby em relação a umas apostas de corridas de cavalo que ele perdeu, falando em voz intensa com eles. Thomas tenta entrar em um acordo com Kimber no qual seu comparsa acha uma boa ideia aceitar. Billy Kimber e seus comparsas se retiram em seguida. Os Shelby comemoram. A cena termina com uma música de rock não diegética encerrando o episódio. A composição de som e imagem nesta cena expressa uma sensação dramática de tensão de todos os clientes e sombrio de Billy Kimber, um dos antagonistas da temporada. A música de rock no fim da cena transmite animo, convidando o espectador para acompanhar o próximo episódio.

4.1.3 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 3

Poder/Paixão e Afetividade familiar

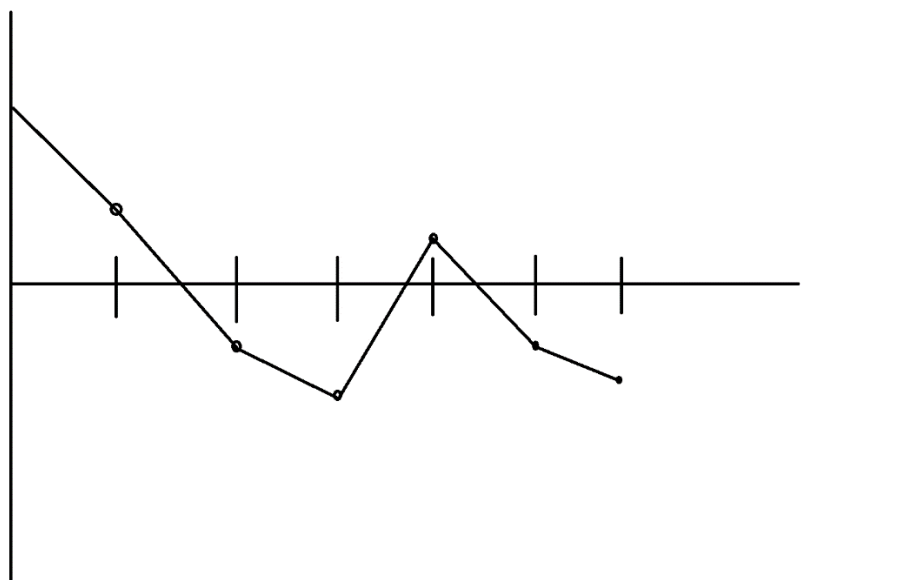


Figura 6 - Gráfico do mapa de som - ep. 3
Fonte: Elaboração própria

Poder	Paixão e Afetividade familiar
Músicas de Rock	Violino e Violoncelo
Armas	Sussurro
Barulho de garrafas e copos	Respiração Ofegante
Labaredas/Chamas	
Passos em terra de brita	

Tabela 5 - Sons do episódio 3 de Peaky Blinders
Fonte: Elaboração própria

Peaky Blinders

Cena	Efeito Sonoro	Música	Diálogo
3 53:24	<i>Tirando a rolha da garrafa, bebida sendo despejada em copo de vidro, caixa de fósforo, cigarro acesso, mesa, nota, porta se abrindo e fechando.</i>		On-screen. Sussurro. O homem que o interroga começa a cantar.

7 47:00	<i>Porta sendo aberta e fechada, passos. Galope de cavalo, charrete, disparo de pistola.</i>	<i>Violino em fade in com nota sustenido finaliza a cena continuando na cena seguinte. Nota grave marcando o tempo</i>	Screen-on, sussurro, respiração ofegante.
*12 38:10	<i>Vozeiro de pessoas no mercado, barulho de latas, vapor, pessoa tocando instrumento musical chinês.</i>		On-Screen.
*15 35:21	<i>Som reverberado da porta sendo aberta na igreja.</i>	<i>Música de rock no final da cena: The White Stripes – When I Hear My Name continuando na cena seguinte.</i>	Screen-on. Sussurro, grito.
17 31:09	<i>Passos, cigarro acesso, barulho de labaredas de chamas, martelo, barulho de ferro, garrafas.</i>	<i>Música do início da cena anterior inicia esta cena. Som sintetizado em fade in e violino melódico encerra a cena, continuando na cena seguinte.</i>	On-screen
21 28:51	<i>Som de cédula, chute, arma caindo no chão, passos.</i>	<i>Som sintetizado de violoncelo encerra a cena.</i>	On-screen, respiração ofegante.
22 26:27	<i>Porta sendo aberta e fechada, passos, cédula arremessada na estante.</i>	<i>Som sintetizado de violino da cena anterior inicia a cena. Som de piano melódico encerra a cena.</i>	On-screen. Sussurro
*28 18:01	<i>Sons de água, atrito da mão com a pele do corpo, lâmina raspando pele, sons de manuseio com pistola.</i>	<i>Música de violino e piano melódico não diegético.</i>	On-screen
*39 09:03	<i>Passos, vozeiro de pessoas dançando, saco de moedas sendo despejada na</i>	<i>Música de balada no salão (diegética). A música permanece por quase toda a</i>	On-screen. Vozeiro de pessoas conversando.

	<i>mesa, cadeira, mesa, fósforo, copos de vidro, taças, cigarro aceso.</i>	<i>cena até que Tommy pede a Grace para que ela vá para a casa de Kimber. Som sintetizado se inicia quando Grace se sente incomodada.</i>	
<i>*41 04:06</i>	<i>Copo de vidro quebrando no chão, bolsa sendo aberta, porta sendo aberta, passos apressados.</i>	<i>Som de gramofone (diegético). A música se encerra quando Tommy fala da saúde de Grace para Kimber.</i>	On-screen. Billy Kimber falando em voz alta para Grace. Respiração ofegante.
<i>*43 01:14</i>	<i>Som de motor do carro e pneu diminui de intensidade em fade out quando Grace interroga Thomas.</i>	<i>Cena acaba ao som de Red Right Hand de Nick Cave & The Bad Seeds.</i>	On screen.

Tabela 6 - Descrição dos sons das cenas do ep. 3

Fonte: Elaboração própria

No terceiro episódio, dois agentes do IRA vão até o *pub* de Thomas para interrogá-lo sobre a localização do armamento pesado. Grace mata um dos agentes em uma rua escondida, sem ser observada; mais tarde se encontrando com Campbell para passar informação sobre os *Peaky Blinders*. Neste episódio é mostrado o enredo de Thomas e Billy Kimber no qual em uma das cenas Grace está inclusa, no qual eles vão a uma festa em que Thomas usa Grace de cobaia para conseguir negociar um acordo com Kimber sobre negócios de apostas. Este episódio marca um ápice importante na relação de Grace e Thomas, pois, mostra que de fato ele gosta dela.

Na cena 12, Thomas marca um encontro mercado chinês com Billy Kimber, Thomas está a esperá-lo pela sua chegada. No ambiente, ouvimos um vozeiro de pessoas que passam pelo mercado, sons de latas de metal, máquinas de costura e uma música diegética de instrumento musical oriental em *off-screen*, a qual não vemos em tela. A música desaparece assim que Billy Kimber chega no mesmo local de encontro marcado. Thomas tenta entrar em um acordo para se aliar a Billy Kimber, planejando se defender dos Lee. Thomas também o avisa que os Lee pretendem fazer uma armadilha contra Billy Kimber. Thomas marca um próximo encontro com Billy Kimber em uma festa.

Na cena 15, Tommy vai até a igreja procurar por Arthur, pois, John o conta que Arthur está deprimido e confuso sobre assuntos da gangue em que ele não tinha conhecimento. A cena

se inicia com Thomas abrindo a porta da igreja, dentro da igreja Thomas caminha até o local onde Arthur está sentado, podemos ouvir o som reverberado da igreja. Arthur faz perguntas a Thomas sobre armas escondidas, assassinato e sua irmã; furioso ele pergunta novamente em voz intensa, reverberando pela igreja. Sussurrando, Thomas conta a seu irmão que conseguiu todo armamento por sorte. A cena é finalizada por uma música de rock não diegética.

Na cena 28; como Thomas tinha convidado Grace para um encontro, nesta cena vemos imagens deles se arrumando em espaços diferentes. Ouvimos sons de baixa intensidade pouco reverberada deles manuseando a água, passando a mão na pele do corpo em ritmo com a reprodução lenta da imagem. A música melódica de violino e piano identificar novamente o *leitmotiv* da relação amorosa deles.

Na cena 39 Thomas mais Grace se encontram com Billy Kimber em um salão de festas. Na cena ouvimos uma música de valsa diegética tocada por uma banda que se apresenta no salão em *on-screen*. Ouvimos também vozeiro de pessoas conversando enquanto dançam. Thomas Shelby tenta negociar novamente com Billy Kimber, oferecendo um serviço de proteção para ele. Billy Kimber o ignora deixando com que Thomas converse com um de seus comparsas, em seguida chamado Grace para dançar. Alguns segundos depois Kimber e Grace terminam de dançar; Thomas progride em um acordo. Kimber pergunta como está a negociação. Thomas se levanta da mesa de Kimber e vai até Grace. Ele pede para que ela sai com Kimber, Grace se sente incomodada com esse favor. Aos 6 minutos e 5 segundos a música de valsa diegética se encerra, ouvimos só vozeiro do salão que vai desaparecendo de acordo com um som sintetizado agudo que vai surgindo. Nesse momento Thomas sussurra pedindo para que Grace se defenda caso Kimber tente abusá-la. Enquanto Kimber fala que vai levar ela para sua casa, o som sintetizado permanece até o fim da cena. O encerramento da música diegética nos indica uma parte importante do arco para as cenas seguintes. O som sintetizado marca um momento dramático de tensão entre Grace e Thomas.

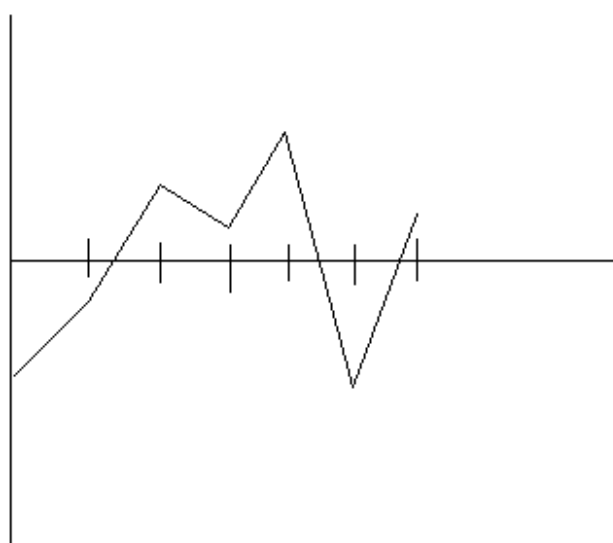
Na cena 41, Billy Kimber está com Grace em sua residência. Kimber coloca uma música lenta no gramofone para tocar e puxa Grace para dançar e tenta beijá-la a força, Grace empurra ele. Kimber se afasta, pega um copo de vidro e joga no chão. Ouvimos o som estridente do quebrar do quebrando o copo. Kimber obriga Grace a apanhar o copo quebrado do chão, não respeitando sua exigência, Kimber tenta estuprá-la e ela reage. Imediatamente Thomas Shelby, abre a porta do salão de Billy Kimber e o impede de agredi-la. Aos 2 minutos e 25 segundos a música do gramofone acaba quando Thomas conta uma mentira para Kimber de que Grace tem sífilis. Grace se retira e Thomas pede desculpas a Kimber. A cena acaba. A construção do som

com a imagem nesta cena nos mostra um momento tenso em que arrependido, Thomas a socorre do abuso sexual de Kimber. Percebemos que Thomas se importa com ela.

Na cena 43, no carro, Thomas e Grace estão a caminho de volta para casa. Ouvimos o som do carro em que ele dirige. Grace chateada, fala da humilhação que Thomas a fez passar durante todo o encontro. Aos 1 minutos e 5 segundos, em fade out o som do carro desaparece quando ela pergunta o porquê que ele mudou de ideia quando foi socorrê-la, Thomas fica calado. A cena termina com a música de abertura da série, finalizando o episódio. O desaparecer do som quando ela pergunta por que de ele ter mudado de ideia e o silêncio de Thomas, deixa subjetivo que ele gosta dela.

4.1.4 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 4

Poder/ Paixão e Afetividade Familiar



- 1 John Shelby está ansioso por não ter uma esposa que cuide de seus filhos.
- 2 A casa dos Shelby foi saqueada pelos Lee's.
- 3 Thomas Shelby e seus comparsas vão até o território dos ciganos Lee's para fazerem um acordo.
- 4 Thomas se encontra com Campbell que ameaça assassinar toda sua família.
- 5 Thomas Shelby se declara para Grace.
- 6 Os Peaky Blinders levam John até os Lee's para casar ele.

Figura 7- Gráfico do mapa de som - ep. 4
Fonte: Elaboração própria

Poder	Paixão e Afetividade familiar
Músicas de Rock	Violino e Violoncelo
Armas	Sussurro
Barulho de garrafas e copos	Piano
Labaredas/chamas	Respiração ofegante
Passos em terra de brita	

Tabela 7 - Sons do episódio 4 de Peaky Blinders
Fonte: Elaboração própria

Peaky Blinders

Cena	Efeito Sonoro	Música	Diálogo
*9 53:45	<i>Porta se abrindo e fechando, caixa de fósforo, copo de vidro batendo na mesa, cadeira, cigarro, garrafas, passos apressados.</i>		On-Screen. De voz cansada, criança avisa para Tommy sobre uma атақ.
*10 50:55	<i>Rolha destampando de garrafa, balde de ferro, passos em piso de madeira.</i>	<i>Violino melódico que aumenta de intensidade finalizando a cena e continuando na cena seguinte.</i>	On-screen. Sussurro, respiração ofegante.
*12 47:59	<i>Passos em terra, galinhas, murmurinho feminino, cachorro latindo, batidas na porta.</i>	<i>Música de rock dando expressão a cena.</i>	On-screen. Assobio.
*16 43:13	<i>Chuva, ruído da lataria do carro, motor do carro, passos, barulho de cadeira de madeira rastejando no chão, revolver, porta do carro se fechando.</i>	<i>Violino e o violoncelo em fade in, ganhando intensidade até o fim da cena expressando suspense.</i>	On-screen. Voz pouco reverberada. Respiração.
23 31:44	<i>Vozeiro de homens conversando, porta se fechando, moedas, palmas, passos, folhas, comemoração.</i>	<i>Música de rock: Tom Waits – Clap Hands toca no trecho final da cena.</i>	On-Screen. Gritos de comemoração.
*27 27:07	<i>Som reverberado de porta sendo aberta e fechada, ranger da cadeira, passos.</i>		On-screen. Sussurro

30 18:11	<i>Passos, vozeiro de homens trabalhando, atrito do pano na lataria do carro, bater de porta, barulho de martelo martelando ferro, casco de cavalo, ferramenta jogada no chão.</i>	<i>Violino em nota sustenido em fade in até o fim da cena, expressando o pesar de John.</i>	On-screen. Respiração Ofegante
*33 11:26	<i>Passos em terra, porta de carro abrindo e fechando, metal, pistola manuseada, cavalgar de cavalo, cachorro latindo.</i>	<i>Som grave sintetizado acompanhado de um violino melódico.</i>	On-Screen. Respiração Ofegante.
*36 08:40	<i>Passos, vozeiro, cachorro latindo, tosse, palmas e comemorações, cânticos.</i>		On-Screen
*42 03:02	<i>Choro de bebê, porta se abrindo, rastejo da cadeira, bater de porta, barulho de porta sendo arrombada, barulho de Freddie sendo jogado contra parede.</i>	<i>Violão dedilhando melodicamente três notas de tom menor. Violino melódico e violoncelo em notas sustentidos expressando tristeza na cena. Compasso da música 6/4 em andamento moderato.</i>	On-Screen. Gritaria, gemido. As vozes vão ficando menos intensas e reverberadas conforme a intensidade da música vai aumentando.
43 02:45	<i>Vozeiro de homens, abrir de porta, passos, cuspe.</i>	<i>Música da cena anterior encerra a cena ficando mais intensa até o final da cena.</i>	On-screen. Gritos, choro de bebê. Voz de Freddie vai ficando menos intensa e reverberada até os últimos segundos da cena.

Tabela 8 - Descrição dos sons das cenas do ep. 4
Fonte: Elaboração própria

Neste quarto episódio, é mostrado o enredo entre a família Shelby e a família Lee, no qual Thomas Shelby e a família Lee entram em um acordo de apaziguar a relação conturbada entre as duas famílias, casando John Shelby e Esme, uma jovem moça da família Lee, assim formando uma aliança. Também é mostrado o enredo entre Thomas e Grace no qual ele confessa gostar dela.

No início deste episódio, as duas primeiras cenas são dos membros da família Lee saqueado a casa da família Shelby enquanto eles não estavam presentes.

Na cena 9, John Shelby reúne sua família no pub para dizer que vai se casar com uma prostituta da região, pois não suporta mais ter que cuidar sozinho dos seus filhos. Thomas, Arthur e Poly, com ironia, desconsideram a decisão de John. A porta do pub abriu subitamente, a conversa entre eles é interrompida, pois, Finn Shelby, irmão mais novo deles, avisa que a casa foi saqueada pela família Lee. A voz de John por toda cena é gaguejada e ofegante remetendo ao seu nervosismo. Esta situação em que John se encontra é importante, pois resolverá o conflito entre as duas famílias.

Na cena 12, com um de seus colegas, Thomas vai até a região dos Lee para pedir paz, assim propondo um acordo entre as duas famílias. A cena se inicia com uma música de rock da cena anterior; ouvimos vozes de pessoas, sons de vacas, galinhas e cachorro. A imagem mostra um dos membros da família assobiando fazendo todos da família se aproximarem. Thomas entra em uma cabine para conversar com a líder da família. A música termina assim que Thomas se senta em uma cadeira frente a ela. A música estiliza Thomas e os membros da família Lee. Aqui a música marca novamente o arco do conflito entre os Lee e os Shelby como um *leitmotiv*.

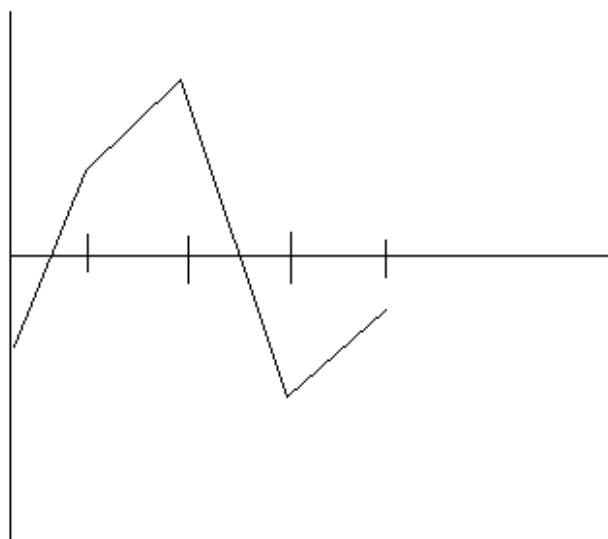
Na cena 27, Thomas se encontra com Grace dentro da igreja. Thomas faz perguntas a Grace até que ele confessa gostar dela. Os dois conversam sussurrando. O sussurro e os momentos a sós estão ligados aos momentos de intimidade entre eles.

Na cena 33, sem saber, John está sendo levado para um casamento arranjado do qual ele é noivo de uma jovem moça da família Lee. Aos 11 minutos e 20 segundos ouvimos um som sintetizado agudo, os Peaky Blinders cercam e olham diretamente para John Shelby, ele se sente desconfiado com todos o encarando. Aos 11 minutos, assim que Thomas começa a caminhar pedindo para todos acompanharem; um som grave sintetizado em andamento lento se inicia. Eles caminham em direção até a onde a líder da família está. Desconfiado John pergunta a Thomas “Thomas, qual é o plano? Estamos na linha de fogo.”, Thomas responde “John, antes de você ir para a batalha, tem algo que você vai precisar.”, em seguida, aos 10 minutos e 31 segundos uma música de violino melódico se inicia. Sem entender, Thomas conta que ele irá se casar, John reage sem querer aceitar, mas acaba sendo convencido. O som grave sintetizado

remete a emoção dramática de tensão de John. O violino melódico marcar um momento dramático do arco do arco entre os Shelby e Lee, resolvendo o conflito entre eles.

4.1.5 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 5

Poder/Paixão e Afetividade Familiar



- 1 Um dos agentes do IRA ameaçam Thomas de morte
- 2 Os agentes do IRA vão até o pub de Thomas para matá-lo
- 3 Thomas vai até o apartamento de Grace. Eles fazem sexo.
- 4 Ele reanima seu irmão Arthur

Figura 8- Gráfico do mapa de som - ep. 5
Fonte: Elaboração própria

Poder	Paixão e Afetividade familiar
Música de Rock	Violino e Violoncelo
Sussurro	Armas Sussurro
Garrafas e copos	Suspiro
Barulho de copos quebrados	Piano

Tabela 9 - Sons do episódio 5 de Peaky Blinders
Fonte: Elaboração própria

Peaky Blinders

Cena	Efeito Sonoro	Música	Diálogo
5 54:18	Porta batendo, passos, sacola		On-screen.

	<i>pondo na mesa, armário, copos.</i>		
<i>6 53:35</i>	<i>Porta se fechando, rabisco, papeis.</i>		On screen. Sussuro.
<i>*8 51:33</i>	<i>Barulho de prato e talher, fechar e abrir de porta, passos, cadeira.</i>	<i>No fim da cena, se inicia uma música de violino em ritmo lento e em nota sustenido.</i>	On screen
<i>*12 43:03</i>	<i>Barulho da porta abrindo e fechando, garrafas, fósforo ranger de cadeira, copo, gole, Byrn bate o copo d vidro com força na mesa, papel.</i>	<i>Violino em nota sustenido suavemente no decorrer do diálogo entre Thomas e Byrn, expressando suspense. Som grave marca o tempo.</i>	On screen. Suspiro
<i>13 37:57</i>	<i>Vozeiro de mercado, vapor a gás, bebê chorando, papel, balde.</i>		On screen
<i>*15 33:40</i>	<i>Sino soando, porta abrindo e fechando, som de água sendo despejada em copo, bater de copo na mesa, barulho de cédula, ranger de cadeira, disparo de pistola, copos de vidro quebrando soco, barulho de jarro batendo em crânio.</i>	<i>Música de violino expressando suspense no decorrer da cena, tic-tac de relógio. Na agonia do Thomas sendo enforcado o som sintetizado vai remetendo ao seu pesadelo da guerra, vindo esse som a se tornar meta diegético.</i>	On Screen. Gritaria, gemido.
<i>*25 10:03</i>		<i>Música com piano melódico e violino e violoncelo em tempo lento se inicia gradativamente.</i>	Off. Lábios se tocando.
<i>30 04:49</i>	<i>Porta se abrindo e fechando, chá sendo despejado em xícara, barulho de jarro se colocado na mesa.</i>	<i>Música de rock encerrando a cena: Nick Cave & The Bad Seeds – Bring It On</i>	On screen. Sussurro

Tabela 10 - Descrição dos sons das cenas ep. 5
Fonte: Elaboração própria

No quinto episódio, um dos agentes líderes do IRA, Byrn, vai até o pub de Thomas interrogá-lo sobre a morte de um dos seus agentes, apontando Thomas como suspeito de assassinato além de exigir as armas pesadas que estão escondidas, o ameaçando de morte caso não entregue. Neste episódio o romance de Thomas com Grace se eleva para um outro nível, depois de ela ter ajudado Thomas a matar os dois agentes do IRA que planejavam assassinar Thomas. Grace descobre onde está todo o armamento pesado escondido, roubado pelos Peaky Blinder, passando a informação para Campbell que acha as armas enterradas em um cemitério. Campbell após descobrir que Grace está tendo um romance com Thomas se enfurece, pretendendo matar ele.

Na cena 12, um dos membros do IRA chamado Byrn vai até o pub de Thomas interrogá-lo sobre onde está todo o armamento pesado escondido por Thomas. Ouvimos um vozeiro calmo no pub, Byrne começa a fazer perguntas sobre um assassinato. Aos 45 minutos e 55 segundos ouvimos um som agudo sintetizado que toca dois acordes menores em tempo lento, remetendo a uma tensão sombria. Thomas abre a porta de seu escritório, os dois entram. Thomas fecha a porta, ouvimos o som forte do bater da porta. Grace entra e coloca um copo d'água em cima da mesa, saindo em seguida. Com um fósforo, Thomas acende um cigarro; ouvimos o som forte da caixa de fósforo. Byrn diz que pessoas que moram na região dizem que os Shelby estão com todo armamento. Em seguida, aos 39 minutos e 35 segundos um som grave sintetizado em andamento lento se inicia, Byrn bebe o copo d'água, ouvimos cada gole, lançando o copo vazio em cima da mesa, ouvimos o som forte do copo. Em seguida Byrne ameaça Thomas de morte caso não entregue todo o armamento para o IRA. Depois de ameaçar, aos 38 minutos e 42 segundos ouvimos violino melódico se misturar aos sons sintetizados. Thomas diz que irá entregar as armas para evitar futuros problemas. A cena termina, os sons continuam na cena seguinte. Nessa cena vemos uma construção sonora dramática de grande tensão que marca o arco sobre as armas escondidas por Thomas; armas essas que pertencem ao IRA.

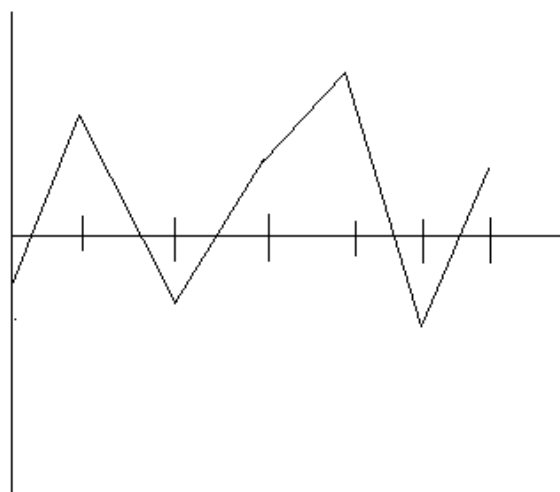
Na cena 15, Thomas descobre que Byrn e mais um membro do IRA estão a caminho do pub para matá-lo. Com Grace sozinha no pub, ela ouve alguém bater fortemente na porta, ela abre e Thomas entra apressado, ele começa a organizar duas cadeiras em uma mesa. Grace pergunta “Está esperando confusão?” Thomas afirma que sim. Com pressa ele põe munição na pistola. Ele diz para ela que dois membros do IRA irão chegar no pub para conseguirem a informação do local das armas e logo depois matarem ele. Aos 34 minutos e 45 segundos

ouvimos um efeito sonoro sintetizado. Thomas entrega uma pistola para ela e explica apontando onde ela deve se esconder e onde ele estará. No mesmo momento em que Thomas aponta para direções, ouvimos dois sons graves sintetizados seguidos de imagens de onde eles estarão. Thomas a ensina como apontar uma pistola; ouvimos mais um som grave seguido de um toque de sino diegético *off screen*. Grace se esconde, Thomas se posiciona sentado na cadeira da mesa, o sino toca novamente marcando a meia-noite. Ouvimos um som agudo sintetizado e um violino em *fade in*. Vemos imagens de policiais de Campbell se preparando para aplicar uma emboscada. Os sons do sino continuam a tocar, Byrn e seu comparsa entram pela porta, ouvimos um som agudo reverberado seguindo de um violino melódico. Thomas coloca água em um copo e bebida alcoólica em outro copo oferecendo para eles. Byrne pede para amostrar onde estão as armas escondidas. Thomas tira um mapa dobrado do bolso do seu casaco, pedindo um dinheiro. Eles dão o dinheiro, Byrn pega o mapa. Ouvimos um som grave sintetizado, o comparsa de Byrn aponta uma pistola para Thomas, Byrn fala “Achou que sairia vivo? Faça a sua despedida, Sr. Shelby.” Thomas responde “As garçonetes que não contam.”. Todos os sons não diegéticos são interrompidos assim que Grace dá 4 disparos contra o comparsa de Byrn. Byrn e Thomas brigam fisicamente destruindo mesas, cadeiras e garrafas do pub. Thomas é imobilizado, vemos imagens de pesadelos de guerra de Thomas seguido do som do violino melódico não diegético. As imagens e os sons são interrompidos assim que Thomas consegue reagir, matando Byrn com uma panela que ele consegue alcançar. Ouvimos o som intenso da panela batendo na cabeça de Byrn. Thomas se levanta e vai até Grace, os dois se abraçam e uma música com piano melódico se inicia. Os policiais entram pela porta do pub, observam os corpos, um deles intimida Thomas e depois vão embora, a cena acaba. A construção sonora dramática da cena foi essencial para expressar toda a ação, marcando pontualmente os momentos de tensão da cena. Esta cena encerra o conflito de Thomas com a investigação do IRA sobre as armas.

Na cena 25, no dia seguinte à noite, Thomas se encontra com Grace até sua casa. Sussurrando os dois começam a conversar um sobre o outro. Os dois começam a dançar em seguida deitam-se em uma cama e fazem sexo. O leitmotiv deles retornam, identificando o romance deles, a música de piano e violino melódico permanece até o fim da cena.

4.1.6 MAPA DE SOM DO EPISÓDIO 6

Poder/ Paixão e Afetividade Familiar



- 1 Thomas Shelby reúne todos os membros para se prepararem para a futura batalha contra os Billy Kimber's.
- 2 Chorando, Grace conta a Thomas que fez algo contra ele.
- 3 Thomas se encontra com todos os membros para se planejarem contra a gangue de Billy Kimber.
- 4 Billy Kimber e sua gangue chegam.
- 5 Thomas encontra Grace em seu apartamento.
- 6 Thomas escreve uma carta para Grace.

Figura 9 - Gráfico do mapa de som - ep. 6
Fonte: Elaboração própria

Poder	Paixão e Afetividade familiar
Músicas de Rock	Violino Violoncelo
Armas	Suspiro
Passos	Gritos
Vozeiro em pub	Sussurro
Sons de gritos reverberados	

Tabela 11 - Sons do episódio 6 de Peaky Blinders
Fonte: Elaboração própria

Peaky Blinders

Cena	Efeito Sonoro	Música	Diálogo
*18 37:03	Passos, vozeiro, portas se fechando, palmas, comemoração.	Violino, som sintetizado sustenido. Som grave sintetizado conduzido por instrumento de percussão marcando	On screen. Risos.

		<i>o andamento me Allegro.</i>	
<i>*22 32:32</i>	<i>Passos, porta se abrindo, garrafas, barulho de cerveja sendo ejetada do barril para o copo, vozeiro, risos.</i>	<i>Som de guitarra com nota sustenido.</i>	On screen.
<i>24 52:18</i>	<i>Tommy bate com força na estante com as mãos.</i>		On screen. Suspiro, respiração ofegante
<i>*26 24:10</i>	<i>Barulho de crianças correndo pelo chão de brita, vozeiro de homens trabalhando, barulho de martelo, vapor, barulho de rolimã, barulho de ferro, armas sendo carregadas.</i>	<i>Som de violino e violoncelo melódico. Som grave sintetizado.</i>	Diálogo on. Tommy fala em voz intensa.
<i>*29 19:14</i>	<i>Porta se fechando, arma sendo carregada, homens caminhando em marcha, armas sendo munidas. Vozeiro.</i>	<i>Música de rock se inicia no início da cena: Dan Auerbach – The Prowl.</i>	On screen.
<i>31 16:33</i>	<i>Passos, armas sendo apontadas, barulho de carrinho de bebê, bebê chorando. A partir do primeiro disparo de pistola que acerta em Tommy, ele se sente atordoado os sons ao seu redor se tornam reverberados; gota de sangue cai de sua mão retornando os sons ao normal quando Tommy dá um disparo contra Billy. Choro de bebê</i>	<i>Música de rock se inicia após Freddie e Danny se apresentarem para Billy Kimber; a música se encerra após Ada aparecer em quadro. Música de violino e violoncelo encerra a cena.</i>	On Screen. Tommy e Kimber conversam em voz intensa. Ada fala em voz alta. Gritos.

	<i>reverberado, som de lama.</i>		
<i>*39 06:58</i>	<i>Passos.</i>		On Screen. Sussurro. Shelby conversa com Grace.
<i>40 05:08</i>	<i>Porta se fechando, passos, champagne estourando, taça brindando.</i>	<i>Música de rock encerra a cena, continuando na cena seguinte.</i>	On Screen. Sussurro, voz embriagada.
<i>*41 02:40</i>	<i>Barulho de máquina de datilografar, barulho de trem, buzina de trem, trem passando pelo trilho. No momento em que Grace fica surpresa com a chegada de Campbell na estação apontando uma arma em sua direção, o som do trilho se torna lento remetendo a tensão dela. Em outro espaço, Shelby arremessa uma moeda para o alto com o polegar e bate com a moeda na mesa; em fade in os sons volta ao normal e o som do disparo da pistola, em off, encerra a cena.</i>	<i>Música de rock inicia a cena.</i>	Shelby narra a carta que datilografa em voz over, em meta diegese.

Tabela 12 - Descrição dos sons das cenas do ep. 6

Neste último episódio o clímax do enredo dos Peaky Blinders com Billy Kimber alcança seu ápice. Grace arrependida, conta a Thomas que entregou todos os planos dos Peaky Blinders a Campbell. Campbell, ainda revoltado com a descoberta do romance entre Grace e Thomas, conta a Billy Kimber que Thomas Shelby pretende trai-lo. Thomas é avisado de que Billy Kimber junto com sua gangue está a caminho para matá-lo. Neste episódio percebemos que a relação de Thomas e Grace sobre mais um nível.

Na cena 18, Thomas Shelby reúne toda sua família e sua gangue, em seu escritório para avisá-los que no tardar do dia iram enfrentar Billy Kimber e sua gangue. A cena começa no com um som sintetizado grave, vemos e ouvimos um movimento intenso pelo escritório, Thomas chama a atenção de todos e anuncia que o dia será de enfrentar Billy Kimber. Enquanto Thomas explica a todos, ouvimos uma música de violino melódico em uma nota vibrada não diegética misturando-se ao som grave. Thomas termina de falar e o Polly em seguida anuncia um novo membro da família Shelby, o filho recém-nascido de Ada Shelby, Karl Shelby. A música desaparece em *fade out* assim que Polly abre a porta do escritório para Ada. Todos batem palmas e sorriem. Ada e Thomas conversam brevemente, os membros da gangue vão se retirando do escritório. A cena acaba. Nesta cena o som grave e a música no violino, marca uma passagem do arco narrativo entre o conflito dos Peaky Blinders e Billy Kimber que se enfrentaram mais tarde.

Na cena 22, Thomas e seus membros de gangue entram no bar. A cena se inicia com uma música de rock da cena anterior, a música vai desaparecendo em *fade out* nos primeiros 15 segundos da cena. Todos estão animados para mais tarde. Ouvimos um vozeiro intenso deles. Grace se encontra presente no bar, Thomas conversa animado com ela, logo ele percebe que ela está um pouco triste. Ela sai de perto de Thomas e entra pela porta de uma sala ao lado, Thomas a segue.

Na cena 23, Thomas entra na sala e ver ela chorando. Sussurrando, os dois conversam, Thomas tenta alegrá-la, em seguida Grace conta que cometeu algo terrível contra ele. A porta da sala abre abruptamente por um de seus membros avisando que a gangue de Billy Kimber está se aproximando de sua região. Thomas e seu comparsa saem da sala imediatamente. A cena acaba. A cena nos indica o arco seguinte do conflito entre Thomas e Billy Kimber. Grace chora, pois entregou os planos de Thomas para Campbell, o policial. Thomas acaba descobrindo que Grace é uma espiã infiltrada da polícia.

Na cena 26, Thomas reúne toda sua gangue armada para se prepararem. A cena se inicia com uma música de violino com nota vibrada e som grave sintetizado. Vemos Thomas e John caminhando apressados. Ouvimos sons de crianças e adultos correndo. Os dois se aproximam de todos reunidos. Enquanto Thomas fala em voz alta sobre o plano de estratégia de combate contra a gangue de Billy Kimber, a música vai ficando mais intensa. A cena termina. A música marca um momento tensão dramática assim como um combate que está por vir.

A cena 29 se inicia com Thomas do lado de fora do pub, munindo sua pistola. Uma música de rock não diegética se inicia. A gangue de Billy Kimber se aproxima pelo fim da rua, caminhando em sua direção. Os Peaky Blinders se aproximam ao lado de Thomas que caminha

em direção a gangue de Billy Kimber. Todos eles carregam as armas. Algumas cenas se passam. A cena 32, retorna ao combate, a música de rock ainda continua. Todos apontam as armas um para o outro. A música de rock é interrompida com a chegada de Ada Shelby pedindo para que eles não iniciem o tiroteio. Gritando, ela faz com que todos fiquem em silêncio. Ela faz um apelo para que eles não briguem pedindo que voltem para as suas casas. Em seguida Billy Kimber fala “Ela tem razão, sabem? Por que todos deveriam morrer? Deveria ser só quem causou isso.” Kimber dispara um tiro contra Thomas, ouvimos o som o alto do disparo, logo em seguida um dos membros do Peaky Blinders grita e corre até a gangue inimiga, todos gritam. Em câmera lenta ouvimos mais disparos, agora reverberados e graves. Em seguida ouvimos um segundo som grave, em fade in, remetendo a dor do disparo no peito de Thomas. Os sons lentos e graves reverberados que ouvimos, remetem a audição de Thomas. Thomas passa a mão no peito, em seguida vemos sua mão molhada de sangue, ouvimos um som reverberado da gota de sangue que pinga sua mão. Ouvimos a gritaria reverberada de todos. Os sons voltar ao normal, e Thomas supera os sentidos da dor. Assim que ouvimos Arthur gritar “Armas ao alto! Armas ao alto!”, Thomas dá um disparo diretamente na testa de Billy Kimber, matando-o na hora. Ouvimos o som intenso do disparo junto ao um som viscoso. Todos ficam perplexos em silêncio. Thomas encerra a briga. Em seguida ouvimos uma música de violoncelo melódico remetendo a uma emoção melancólica, todos vão se retirando do local. A música permanece até os últimos 35 segundos da cena. Essa cena encerra o arco do conflito entre Billy Kimber.

Na cena 39, Thomas vai até a casa de Grace. Sussurrando, Thomas pergunta para ela do porquê o entregou. Sussurrando, Grace tenta se redimir, ela se aproxima dele e diz que o ama e beija ele. Em seguida ela diz que estará em Londres e que tem um plano; entregando um endereço a ele. A cena acaba. Novamente o sussurro e o silêncio remetem a um momento de intimidade entre os dois.

Na cena 41, última cena da temporada, Thomas Shelby está em seu escritório datilografando uma carta. Grace está em uma estação de trem. A cena se inicia com uma música de rock não diegética. Ouvimos o som do datilografar. Todas as palavras que Thomas vai datilografando é narrada em voz over. Ele está escrevendo uma carta para ela. Vemos imagens de Grace na espera de um trem, ouvimos o som de vagão. Vemos outras imagens dos seus irmãos e da sua tia Polly; ele fala momentos com sua família na carta. As imagens voltam para Grace, a câmera vai se aproximando dela. Ouvimos o som de um trem que passa ficando mais intenso, encerrando a música. A câmera dá um a volta de 180 graus ao redor de Grace, posicionando-se atrás dela, mostrando o policial Campbell apontando uma pistola em seu rosto. Retornamos a imagem de Thomas arremessando uma moeda em câmera lenta, ouvimos o som

cintilante da moeda. A imagem retorna a Campbell mirando a arma em Grace, o som do trem a com a reprodução da imagem está lenta. A imagem volta para Thomas que pega a moeda na palma da mão, batendo com a moeda em cima da mesa, o som do trem desaparece em fade out, a imagem fica escura, ouvimos o som de um disparo, iniciando uma música de rock que encerra o episódio.

A parti de toda a análise feita dos 6 episódios, percebemos como a trilha sonora trabalha bem a identificação de personagens, relações, momentos e emoções a parti dos diálogos, efeitos sonoros e músicas, enfatizando o prosseguimento dos arcos dramáticos com um som que se transforma por todo decorrer da série de acordo com o clímax da história, mostrando também a essência da serialidade que permite com que possamos conseguir acompanhar toda a série em seus diversos conflitos. Chamamos a atenção também sobre a utilização das características sonoras como uma ferramenta de expressão emotiva subjetiva dos personagens a parti de suas ações dando atenção ao ritmo, tempo, timbre e intensidade dos sons. Percebemos também como através dessa estética sonora, podemos caracterizar o estilo de um personagem, possibilitando diversos experimentos expressivos.

Através das descrições primárias do enredo de cada episódio, descrevo como as tramas vão se transformando no decorrer da série, explicando os acontecimentos a parte que dão sentido a essas análises. Percebemos como as armas escondidas pelos Peaky Blinders é que sustenta toda a trama principal da temporada, desenvolvendo tramas paralelas que geram sentido e solidez as peripécias que acontecessem no decorrer dos episódios, convergindo também situações que causam momentos intensos e empolgantes na história.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou mostrar como os elementos sonoros da série *Peaky Blinders* identificam suas tramas e expressam esteticamente as ações dramáticas dos personagens, construindo assim toda sua narrativa. Dentro disso, há a grande importância do som que se utiliza de vários elementos que narram e marcam o desenvolvimento dos arcos por toda a série. Usando *Peaky Blinders* como objeto de pesquisa, percebemos como a montagem estética do som marca e enfatiza os clímaxes dos arcos narrativos, conduzindo o espectador a uma compreensão de toda história. Para isso, descrevemos através do mapa de som, como é a montagem desses elementos sonoros (diálogo, música e efeitos sonoros) no decorrer das cenas dos episódios. Percebemos que a evolução da dramaturgia seriada contemporânea e o desenvolvimento tecnológico dos equipamentos de som, dá sentido à complexificação dos seriados, inclusive na expressão da linguagem sonora audiovisual.

A principal importância deste trabalho para o meio acadêmico e profissional é entender como funciona a construção sonora de um produto dramático televisivo, sistematizando as etapas de análise e de produção, objetivando uma expressão mais estética e narrativa, tornando o seu fazer menos confuso.

Desde os meus estudos iniciais sobre o som no audiovisual, sempre estive em busca de uma melhor compreensão das estruturas narrativas de um produto, analisando o som. Tendo como objetivo a análise da série *Peaky Blinders*, podemos perceber como a música se encaixa nos momentos de uma demonstração do clima dramático de uma cena e identificação dos personagens e das tramas. Como os efeitos sonoros subjetivam a compreensão dos processos dos arcos da história, além, também, de enfatizar uma ação expressiva do personagem.

A realização deste trabalho, a partir desta metodologia, demonstra importância para futuras análises compreensivas não só de dramas seriados, mas também de programas televisivos, tendo como objetivo desenvolver formas narrativas envolventes.

As maiores dificuldades encontrada para realizar este trabalho, certamente foi achar pesquisadores do som televisivo que abordem não só a voz e sim os sons como um todo, agregados principalmente as imagens. Acabei tendo que recorrer a livros estrangeiros e teóricos do cinema para poder adaptar a essa pesquisa televisiva.

Tendo alcançado os objetivos principais, acreditamos que este trabalho possa se desenvolver para uma análise mais aprofundada da narrativa, através dos elementos que compõem a trilha sonora, e permitir melhores compreensões também de sua estrutura.

REFERÊNCIAS

ARÉVALO, Brayan. **CARTILHA PRÁTICA sobre as técnicas e funções de microfonista e segundo microfonista ou assistente de som.** Bogotá. 2018.

ARISTÓTELES. **Poética.** Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008

CARREIRO, Rodrigo. **O som em Game of Thrones.** In XXIII, 2019, Porto Alegre, Anais... São Paulo: Angela Freire Prysthon, 2019. p. 1073-1078.

ELISABETH, W.; BELTON, J. **Film Sound: theory and practice.** New York: Columbia University Press, 1985. p. 181-199.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: história, teoria e prática.** 3. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003

HILMES, Michele. **Television Sound: Why the Silence?. Music, Sound, and the Moving Image:** Liverpool University Press, Volume 2, Issue 2, Autumn 2008. pp. 153-161.

JOST, François. **Compreender a Televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias.** São Paulo: Aleph, 2014.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

MACEDO, Nátalia, **A MÚSICA NAS TELENÓVELAS: LAÇOS DE FAMÍLIA, MULHERES APAIXONADAS E PÁGINAS DA VIDA.** 2008. 131f. Monografia de Graduação – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MITTEL, Jason. **Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea** in Revista Matrizes, São Paulo, vol. 5, n2, p. 29 – 52, 2012.

PUCCI, R. L.; MONTEIRO, M. **A elaboração audiovisual como fator para manter a atenção em cenas complexas de Dr. House.** In: XXVI ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 2017, São Paulo, Anais... São Paulo: Faculdade Casper Libero, 2017. p. 1-22.

ROCHA, S. M. **Desenvolvimento tecnológico, estilo televisivo e telenovelas: possíveis reconfigurações do gênero na produção de Gabriela**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 180-194, jun. 2015.

QUIRINO, Rodrigo Aragão. **A estilística do roteiro no drama seriado contemporâneo**. 2019. 148f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

REZENDE, R. **A tecnologia e a transformação do dispositivo televisivo: produções sensórias no hibridismo realidade/ficção**. Revista Brasileira de História da Mídia, v.1, n.2, jul/dez, 2012.

RODRÍGUEZ, Àngel. **A Dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2006.

OPOLSKI, Débora. **INTRODUÇÃO AO DESENHO DE SOM: Uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a Cegueira**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SGRILLI, M. E. P. **A dimensão sonora da televisão: o percurso do som nas telenovelas da TV Globo**. 2017. 132f. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2017.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Dramaturgia seriada contemporânea**. Lumina. Vol.8. n1. junho 2014, ISSN 1981 – 4070 Disponível em <<https://goo.gl/sGhgKv>> Acesso em junho de 2020.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Origem do drama seriado contemporâneo** in Revista Matrizes, São Paulo, vol. 9, n1, p. 127-143, 2015.

SONNESCHEIN, David. **Sound Design: The expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema**. Estados Unidos: McNaughton & Gunn, 2001.

Sites

6 motivos que fazem de “Dark” uma das melhores séries dos últimos tempos. **Super Interessante**, 2020. Disponível em < <https://super.abril.com.br/cultura/6-motivos-que-fazem-de-dark-uma-das-melhores-series-dos-ultimos-tempos/>>. Acesso em: jul. 2020.

Netflix: 7 séries que são chave para o sucesso do serviço de streaming. **BCC**, 2018. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-44905029>>. Acesso em: jul. 2020.

Peaky Blinders: Sangue, Apostas e Navalhas. **IMDB**, 2013. Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt2442560/awards>>. Acesso em: jul. 2020.

Peaky Blinders. **Rotten Tomatoes**, 2013. Disponível em <https://www.rottentomatoes.com/tv/peaky_blinders>. Acesso em: jul. 2020.