

---

## Quem tem medo de análise fílmica? Atividade antiga com (não tão) novos objetos<sup>1</sup>

Luíza Beatriz ALVIM (UFRJ)<sup>2</sup>

### Resumo

Fazemos uma reflexão sobre o lugar da análise fílmica em artigos acadêmicos de cinema como metodologia utilizada e quanto à possibilidade de sua contribuição para o desenvolvimento teórico do campo. Para isso, evocamos o que consideramos como motivos para prevenções contra ela no ambiente científico atual, como as reações contra uma base estruturalista e uma suposta subjetividade. Ao final, levamos em conta especificamente a análise de música no cinema como um campo interdisciplinar em que análises mais estruturais podem ser bastante proveitosas, apresentando exemplos de trabalhos nossos já realizados. Finalmente, observamos como, no campo da Música, análises de cunho semiótico atuam, paradoxalmente, na ênfase no significado.

**Palavras-chave:** análise fílmica; teoria cinematográfica; análise musical; análise de música no cinema

### Introdução

Um dos métodos mais evocados quando lemos projetos, artigos, dissertações e teses da área de Cinema e Audiovisual é a “análise fílmica”. Mencionada muitas vezes sem detalhes, como se a junção das duas palavras já contivesse em si uma metodologia evidente para todos e sem necessidade de maiores explicações, por outro lado, trabalhos que se baseiam principalmente em “métodos de análise fílmica” (usamos aqui o plural por motivos que explicaremos mais adiante) são, muitas vezes, considerados sem importância ou função – quando não, de teor acadêmico duvidoso – por não apresentarem, por vezes, uma grande construção teórica por trás.

Mas é possível construir-se um conhecimento a partir dos resultados de uma análise fílmica? Essa indagação, feita com incredulidade e até com certo grau de desprezo em inúmeras instâncias de avaliação de trabalhos na área de Cinema, é uma das motivações para a escrita deste artigo. Uma pergunta que certamente não é nova, como demonstra o histórico feito por Raymond Bellour (1995) e as considerações de Aumont e Marie (2013), mas que, mesmo depois do *status* adquirido pelos estudos de cinema dentro da academia, não cessou de ecoar.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), pós-doutoranda em Música (UFRJ). E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

---

Torna-se ainda mais premente retomá-la com objetos interdisciplinares, tal qual o estudo da música em filmes. Não é um objeto necessariamente novo nas análises fílmicas, tendo estado presente desde, ao menos, o início do cinema sonoro, embora um estudo mais sistemático e acadêmico só tenha se desenvolvido a partir dos anos 1970 – 1980, algo válido igualmente para os Estudos de Som em geral.

Outro aspecto a ser considerado é que as obras musicais em si contam com uma longa tradição de séculos de análise, em subáreas como Musicologia (de caráter em geral mais histórico) ou Linguagem e Estruturação Musical<sup>3</sup>. É curioso que, no campo da Música, não havendo necessidade talvez de uma busca de legitimidade dentro da academia e, menos ainda, quanto ao estatuto artístico do objeto musical, há maior aceitação de trabalhos de cunho fundamentalmente analítico.

Fazemos, assim, nesse trabalho, primeiramente, uma reflexão sobre a análise fílmica enquanto método e o seu papel nos estudos de cinema para, a partir disso, considerarmos o caso específico da análise de música em filmes com alguns exemplos.

#### **Análise fílmica é um método?**<sup>4</sup>

Em primeiro lugar, precisamos entender do que se trata quando falamos em análise fílmica. Em um dos livros clássicos sobre o assunto, no capítulo “Para uma definição da análise do filme”, Aumont e Marie (2013, p.10) separam a análise do filme propriamente dita de “discursos sobre o filme que encarnam um ponto de vista exterior à obra”. Sendo os filmes produtos culturais bastante acessíveis, seja na sala de cinema, na televisão, por *streaming* etc, muitas vezes são apreendidos por áreas de saber distintas, como História, Sociologia, Psicanálise, Educação etc, não necessariamente levando-se em conta a especificidade do conhecimento cinematográfico, mas utilizando-se do filme para ilustrar teorias dessas áreas.

A acessibilidade do cinema vai além do contato com o objeto, incluindo a disposição para se falar sobre o objeto por não-especialistas. Comparando com a Música, por exemplo, dificilmente não-músicos ou não-especialistas na área se arriscariam a discorrer com detalhes sobre obras musicais. Com efeito, termos da linguagem cinematográfica, como *zoom*, *close* e outros, alcançaram a população geral,

---

<sup>3</sup> Este é o nome de uma das linhas de pesquisa da Pós-graduação em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), encontrado também em congressos científicos da área.

<sup>4</sup> Parte dessa discussão também está em: CARREIRO; ALVIM, 2016.

---

já que máquinas fotográficas simples ou aparelhos celulares transformaram um grande contingente em fotógrafos ou cineastas amadores.

Esse caráter pouco especializado é indicado por Aumont e Marie (2013) na introdução do livro, quando observam que a análise fílmica, de certa forma, nasceu junto com o cinema e seus primeiros cronistas. Eis um problema: como promover a análise fílmica como método científico, algo essencial para a legitimação dos estudos de cinema dentro do campo das Ciências Humanas, em contraposição às crônicas e resenhas (atividades importantes, porém sem as imposições acadêmicas, da crítica cinematográfica<sup>5</sup>)? É claro que se sabe, em teoria, que a crítica tem um caráter valorativo, enquanto o pesquisador deve produzir conhecimento, mas, talvez, as aproximações entre análise e crítica levem a uma dificuldade a mais de legitimação da análise fílmica como atividade científica.

Outra dificuldade é determinar o método de análise fílmica. Aumont e Marie (2013) observam, já de início, que: “não existe qualquer método universal de análise do filme” (AUMONT; MARIE, 2013, p.7). Ou seja, os métodos vão se adaptando ao tipo de objeto, ao filme em particular e àquilo que é buscado numa análise específica (por exemplo, ao se analisar música num filme). Deste modo, consideramos que dizer apenas “análise fílmica” quanto à metodologia é bastante inespecífico, sendo necessário ir além e explicar mais detalhadamente o quê e como exatamente se busca, embora reconheçamos que, dentro de espaços frequentemente exíguos para esse detalhamento em artigos, possa-se lançar mão do termo guarda-chuva.

De todo modo, o livro de Vanoye e Goliot-Lété (2002), muito citado nos costumeiros itens de Metodologia em projetos e trabalhos da área de Cinema, expõe os passos importantes para toda análise: há uma primeira fase de decomposição do filme em seus elementos constitutivos, em que o analista vai “separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente” do todo do filme (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.15); na segunda fase, interpreta-se o que foi decomposto, ou seja, consiste “em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam”; com essa interpretação, chega-se a uma síntese, à “reconstrução” do filme. Em suma: decomposição, interpretação e reconstrução.

---

<sup>5</sup> E concordamos com Aumont e Marie que algumas críticas cinematográficas são primores de análises fílmicas. O que não impede que a crítica, tendo diante dela as suas três funções principais de “informar, avaliar e promover”, tenha uma relação desigual com a análise (AUMONT; MARIE, 2013, p.12), diferentemente da relação analítica que o pesquisador precisa ter com seus objetos.

---

Pensando-se superficialmente nas palavras, poderia parecer algo sem muita utilidade. Afinal, para que decompor (ainda mais, levando-se em conta que muitas análises, nessa fase, assemelham-se a materiais da fase de produção de um filme, como decupagens técnicas) se o objetivo é reconstruir? Porém, é preciso ressaltar que tanto a decomposição quanto a reconstrução são feitas pelo / a partir do analista. A reconstrução final é “uma ‘criação’ totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção [...]. O analista traz algo ao filme [...] O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.15).

### **A análise fílmica e as mudanças tecnológicas**

Associando a análise de filmes a análises de outros objetos artísticos, como livros e quadros, Raymond Bellour (1995) a inclui numa “análise textual”, inscrita na tradição ocidental da exegese. Porém, ao seguimento puro e simples do percurso da análise de textos literários, no caso do objeto fílmico, Bellour (1995) vê como impossibilidades/ dificuldades a grande diferença de tempo e desenvolvimento das tradições, algo inevitável com uma arte tão mais nova como a cinematográfica, e, principalmente, a própria natureza do significante do cinema. Fazer a análise de um filme significa parar diante do desfilar da imagem em sua duração, indo contra a natureza do cinema, no entender de Bellour (1995). Pensando-se em análises de música, também uma arte do tempo, o mesmo problema se impõe, embora musicólogos não tenham feito tal objeção.

Porém, no caso da música, há, em geral, a possibilidade de se contar com uma “anotação prévia”, a partitura (para muitos, erradamente, considerada “a música em si”). No caso do cinema, antes das facilidades para a atividade analítica trazidas com as fitas cassetes e, depois, com o DVD e os arquivos fílmicos digitais, as anotações eram feitas pelo analista no escuro, na duração do filme, seja em sessões comuns ou raras sessões especiais em cinematecas, nas quais também não se podia voltar e rever continuamente a película, tal como fazemos hoje de modo tão habitual com os arquivos em nossos computadores. O erro era algo inerente nas análises mais antigas por conta dessas dificuldades. Para fazer algo de mais preciso, só mesmo na mesa de montagem, o que também é operacionalmente muito mais difícil do que os comandos de um DVD ou de um programa de computador. Bellour (1995) observa um ponto de ruptura a partir do momento em que a precisão proporcionada pela tecnologia para a visualização dos

---

filmes vai se substituir às imprecisões da pré-análise baseada apenas na memória e anotações no escuro.

Partindo de textos de Bellour e da situação contemporânea em que já não há mais a dificuldade de acesso à maioria dos filmes, Lúcia Ramos Monteiro (2017) chega a se questionar: haveria sentido em se fazer descrição num texto analítico quando os filmes estão praticamente todos disponíveis na Internet? No entanto, o fato de podermos ver e ouvir um filme sempre que quisermos não significa que capturemos todos os seus aspectos, fazendo as mais variadas conexões possíveis entre eles e relacionando-os com teorias diversas. É para isso que existe o analista, que, em sua descrição, seleciona os aspectos do filme que serão importantes para o desenvolvimento de sua hipótese de pesquisa.

Por exemplo, em análises mais antigas, dificilmente se discorre sobre o som e a música, ao menos, com detalhes. Hoje, com o desenvolvimento dos Estudos de Som dentro do ambiente acadêmico dos estudos de cinema, observamos que, mesmo em críticas cinematográficas de veículos de imprensa, os aspectos sonoros passaram a ser mais valorizados. Além disso, qualquer análise tem foco em determinados elementos, caso contrário, a análise fílmica seria um processo infinito, como bem observam Aumont e Marie (2013). Escolher o foco e o caminho de análise é um dos passos iniciais do trabalho do analista.

Por outro lado, é curioso que, com o desenvolvimento de novos *softwares*, uma análise estrutural com um enorme grau de precisão torna-se mais viável. É o caso dos diagramas de Manovich (2013) que dispõem *frames* do filme em sequência num grande quadro e permitem uma visualização muito interessante do todo do filme. É claro que é algo só visual, sem o componente sonoro, mas pensamos se isso não poderia refletir um desejo de aperfeiçoamento analítico no mundo acadêmico contemporâneo.

### **Repulsa à descrição**

Nos primórdios do desenvolvimento da análise fílmica foram muito importantes as “fichas filmográficas” do IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*), escritas a partir do pós-guerra com a criação do instituto. Eram estudos dedicados a um único filme, em geral realizados por um aluno do instituto. Algumas dessas fichas foram publicadas, outras estão disponíveis em arquivos, como na Cinemateca Francesa. Aumont e Marie (2013) veem como problema das fichas que os seus diversos tópicos

---

(estudo de personagens, montagem, luz, cenários, som, diálogos etc) sejam muitas vezes tratados como se fossem estanques, além de, por vezes, terem um caráter um tanto “escolar”. Talvez isso, junto com a qualidade desigual das fichas, tenha levado a um ranço de partida contra a presença de aspectos descritivos em análises fílmicas<sup>6</sup>.

Bellour (1995) observa também que, nos anos 1960, houve uma ênfase na análise descritiva para além do âmbito acadêmico, como, por exemplo, na tradição de publicação de textos fílmicos transcritos na revista *L'avant-scène cinéma* (a partir de 1961) e outras publicações contendo decupagens fílmicas. Em todo esse movimento cultural, Bellour (1995) vê o peso da Semiologia. De todo modo, o teórico prefere não usar o termo “estrutural” no título de seu livro, não só por se afastar dessa carga semiológica na palavra, mas por considerá-la um tanto limitante.

Assim, outro ranço que talvez seja a origem da repulsa às descrições nas análises é o peso do Estruturalismo nos estudos cinematográficos e a conseqüente reação a ele, com uma tentativa de afastamento nos dias atuais. Análises mais minuciosas e sistemáticas foram, inclusive, chamadas de “estruturais” (AUMONT; MARIE, 2013). Aumont e Marie (2013) chegam a fazer um balanço sobre esse tipo de análise em seu subitem “Sorte crítica da análise textual” (tal como também foram chamadas). No entanto, concluem que, embora haja sempre o risco do uso impróprio e de um excesso da dissecação dos filmes, há tanto “uma virtude perscrutadora, [quanto] uma miopia produtiva, [e mesmo] às vezes uma verdadeira iluminação interior”. (AUMONT; MARIE, 2013, p.114).

Mascarello (2001) faz uma avaliação do percurso teórico, dentro do contexto da revista britânica *Screen*, de uma teoria mais “estrutural” nos anos 1970 e seus embates com teorias que privilegiassem mais o “contexto”, ainda antes do domínio deste último com os vindouros Estudos Culturais. Seguindo esse percurso, compreendemos como tudo o que cheirasse a “estrutura” (e, por conseqüência, a descrição) foi sendo permanentemente posto em dúvida nos estudos de cinema a partir dos anos 1970, não sem uma certa dose de antipatia.

Não se trata aqui de negar os Estudos Culturais ou a sua importância no olhar dos pesquisadores contemporâneos. Não se trata tampouco de reeditar a querela sem vencedores da forma X conteúdo. Porém, não deixa de ser curiosa a má-vontade

---

<sup>6</sup> Embora, como já mencionado, algumas fichas tenham reflexões bastante desenvolvidas e tenham sido bastante úteis para a tese de doutorado da autora, depois transformada em livro (ALVIM, 2017a).

---

contemporânea com a observação do material de partida, ou seja, o filme, e de suas características cinematográficas próprias a serem descritas. Em tempos em que o campo das Ciências Humanas tenta se legitimar perante as ciências duras, nada mais científico do que a etapa da observação no método experimental. Teórico de som no cinema, Michel Chion vê na observação algo fundamental que encontrou em sua formação anterior dentro do Groupe de Recherches Musicales (GRM),<sup>7</sup> e que se tornou a base de seu método ao lidar com objetos audiovisuais (ALVIM, 2020). Chion também observa o que considera uma tendência na academia francesa: a necessidade de ter que justificar todo trabalho que se faz com uma teoria de base.

Na França, observar é algo que aborrece as pessoas, é preciso ter ideias, desenvolver uma tese, mas a observação para mim tem muita importância porque sou filho de um homem da ciência. Meu pai era engenheiro na área de fundição de metais: não era a teoria, era preciso fazer experimentos, observar os resultados, tirar fotos etc. E não foi por acaso que me interessei por Pierre Schaeffer, pois Schaeffer foi um engenheiro que escreveu um método de observação do som. A observação é algo que está no princípio da Ciência: observar as estrelas, as nuvens etc. A observação é, para mim, sempre fundadora e acho que isso é o que falta na França. (ALVIM, 2020, p.472)

Ismail Xavier também defendeu, em diversas ocasiões, como no vídeo do canal YouTube da Revista Significação, a centralidade da análise do objeto artístico como ponto de partida em detrimento de uma teoria soberana, na qual a obra de arte se encaixaria como mera ilustração.

A pior coisa é transformar uma obra de arte, um texto literário, um filme, numa ilustração de uma teoria. [...Ela] Está lá para você inverter: usar determinados instrumentos conceituais que você tem como uma mediação para poder enriquecer a sua percepção da obra e ver na obra uma singularidade que vai muito além desta ideia de que ela está de acordo com uma determinada teoria. Quem tem que se adequar às obras é o teórico e não o contrário. [...] Quanto mais a gente for capaz de analisar – e analisar é isso, é saber segmentar, é saber encontrar o conjunto de procedimentos que são articulados para produzir um determinado resultado – quanto mais a gente for capaz de fazer isso que eu chamo de análise imanente, melhor. (XAVIER, 2018).

Outro problema com que pesquisadores se defrontam ao fazerem descrições em trabalhos analíticos é o da transcodificação de uma linguagem (audiovisual) para outra (escrita). Transpor uma imagem ou um som para uma linguagem verbal não é fácil. Os sons musicais trazem um vocabulário específico, o que ajuda em sua descrição, mas torna o entendimento restrito àqueles que compartilham do conhecimento do idioma musical. No caso dos sons não-musicais, a dificuldade é acrescida ainda da falta de um vocabulário descritivo específico. Por exemplo, podemos dizer que ouvimos um “som de carro”, “um som de passarinho”, mas, qual carro, qual passarinho? Como ser mais

---

<sup>7</sup> Criado por Pierre Schaeffer dentro da rádio francesa. Pierre Schaeffer é considerado o pai da assim chamada “música concreta”, feita a partir da manipulação e edição de materiais num suporte.

---

preciso em relação a este som sem entrarmos no vocabulário específico de colecionadores de carros ou ornitólogos?

Pierre Schaffer (1966), por exemplo, centrando-se na materialidade dos sons, elaborou uma tipologia e um vocabulário descritivo para eles. Porém, primeiramente, mesmo que alguns termos sejam de entendimento intuitivo (por exemplo, os sons “iterativos”, “granulosos”), parte desse vocabulário depende de uma explicação prévia ao leitor (por exemplo, “sons tônicos”, “de massa complexa”); em segundo lugar, diferentemente da enorme possibilidade de expressão semântica da língua, é um vocabulário muito generalista, que não define cada som particular.

Mesmo no caso de elementos descritos que sejam de entendimento mais fácil, a leitura de um texto analítico pode ser bastante árida justamente por conta de sua carga descritiva. Torna-se necessária uma habilidade de escrita muito grande do pesquisador para envolver o leitor, especialmente quando ele não conhece o filme analisado.

Elementos importantes, especialmente em análises de música no cinema, mas que, por vezes, despertam reações de repulsa ou acusações de inutilidade são tabelas e quadros. No entanto, Aumont e Marie (2013) observam que, por sua visualidade, podem tornar mais compreensíveis relações porventura complexas. Em nosso caso, principalmente em trabalhos em que estudamos repetições de trechos musicais e relações formais, tornam-se muito importantes. Voltaremos a esse aspecto mais adiante.

### **Repulsa à subjetividade**

Outro problema com que se defronta o analista é que, em sua atividade, necessariamente há uma interpretação, o que, muitas vezes, é confundido pejorativamente com um excesso “subjetividade”, indesejável num trabalho acadêmico. Efetivamente, corre-se sempre o risco de se proceder a uma super-interpretação. Xavier (2018) salienta também a necessidade de se reconhecer o peso da intuição num trabalho de análise. Porém, como observam Aumont e Marie (2013, p.17), a análise bem sucedida é a que confina essa interpretação dentro de “um quadro tão estritamente verificável quanto possível”.

A análise é uma interpretação possível, dentro de todo um quadro teórico e argumentativo, partindo-se de elementos verificáveis no filme. No caso da música no cinema, algo muito importante, embora banal, são os momentos de início e fim de uma música no filme e com quais imagens ela se relaciona. Pode-se interpretar o significado

---

dessas associações a partir de determinados parâmetros, mas os momentos de início e fim são verificáveis e só variam em questão de audibilidade.

De todo modo, não há como fugir de um nível de subjetividade. Aceitar, por exemplo, determinadas convenções musicais em filmes implica em aceitar o seu aspecto de acordo tácito entre espectadores que compartilham de um mesmo código. Lidar com essas convenções e significados possíveis implica em admitir a impossibilidade de universais, estes mais pertinentes ao mundo das ideias e não a algo que ocorre numa determinada sociedade, num determinado tempo.

### **O desafio da construção de conhecimento a partir da análise**

“Todo analista tem vocação para se tornar teórico, se não o for já à partida, e a multiplicação das análises singulares tem muitas vezes como causa o objectivo de aperfeiçoar ou contestar a teoria” (AUMONT; MARIE, 2013, p.15 - 16). Assim se pronunciam Aumont e Marie a respeito da relação da análise com a teoria.

Os autores também evocam, para tais objetivos de construção teórica e histórica do cinema, estudos analíticos de um grande conjunto de filmes, citando alguns já clássicos, como o Bordwell, Staiger e Thompson sobre o cinema clássico americano ou o de André Gaudreault e Tom Gunning sobre o cinema dos primeiros tempos. Foi nesse sentido que temos desenvolvido pesquisas sobre o aspecto específico do uso da música preexistente, primeiramente em duas décadas de oito diretores relacionados à *Nouvelle Vague* francesa (ALVIM, 2017b), e, mais recentemente, estudando o mesmo aspecto em diretores do Cinema Novo brasileiro<sup>8</sup>.

Entre os imensos desafios da análise de grandes conjuntos de filmes, Aumont e Marie (2013) identificam a validação da análise por meio da verificação de sua conformidade ou não com seus pressupostos metodológicos (pela comparação com outras análises do gênero e pelo exame da compatibilidade dos resultados), além da consideração da adequação do próprio método em si (sua coerência e exaustividade). Depois de considerarem acepções mais formalistas e outras mais relacionadas a contextos históricos, chegam à conclusão de que a vertente formalista “pode oferecer possibilidades mais imediatas e mais operatórias de ajuizamento e verificação dos resultados de uma análise” (AUMONT; MARIE, 2013, p.257).

---

<sup>8</sup> Nosso ponto de partida foi que o uso de música preexistente foi muito comum nos anos 1960, especialmente em diretores “autorais”.

---

Reiteramos que não queremos, de modo algum, defender a ausência de elementos contextuais em análises, mas sim, que um certo formalismo pode ser útil, especialmente em conjuntos alargados de filmes. Nossa crítica se dirige à repulsa a análises mais formais que se nota, por vezes, da parte de teóricos puristas, como se elas não tivessem nada a contribuir.

### **A especificidade da música no cinema**

A análise da música no cinema se constitui por si só num desafio por causa de sua interdisciplinaridade fundamental, com necessidade para o analista de uma mínima fluência em ambos os campos. O outro desafio, tão grande ou maior, é, caso queiramos aplicar métodos de análise musical já existentes no campo da Música, como fazer uma análise de trechos por vezes muito pequenos, por vezes interrompidos sem finalização de frases musicais.

Diferentemente da análise no cinema, métodos de análise de estrutura no campo da Música gozam ainda de bastante prestígio entre os pares, embora os Estudos Culturais também tenham adentrado o campo de maneira forte, com a Nova Musicologia, corrente anti-formalista que inclui estudos feministas, *queer*, decoloniais etc.

De toda maneira, optando-se por métodos estruturais, como aplicá-los em trechos que, por vezes, como em muitos filmes de Jean-Luc Godard, contêm apenas dois compassos, muitas vezes interrompidos bruscamente? Haveria um método a se seguir sempre ou, em caso negativo, como escolher?

Do mesmo modo que não há um único método universal de análise fílmica, tendo ela que se adaptar ao objeto, no caso da análise da música em filmes, tal premissa é ainda mais imperativa. Mesmo que, dentro do campo da Música, um analista possa se especializar em métodos de análise bem específicos, como “análise schenkeriana”, “teoria dos conjuntos”<sup>9</sup> etc, e tentar aplicá-los a inúmeras obras musicais, isso se torna *a priori* impossível de garantir em músicas presentes num filme.

Por exemplo, dependendo da extensão e da característica de um trecho musical num filme, pode ser importante indicar-se um ou mais dos seguintes elementos: finalizações de frases musicais, tonalidades, modulações e determinadas características

---

<sup>9</sup> Mesmo dentro do campo da Música, certos métodos são mais adequados a determinados objetos específicos: por exemplo, a análise schenkeriana funciona melhor em músicas tonais; a teoria dos conjuntos foi desenvolvida tendo como objetivo a análise de músicas atonais.

---

harmônicas, motivos associados a um personagem ou situação (o *leitmotiv*), timbres de instrumentos musicais, relações entre andamentos e/ou ritmos da música e movimentos dentro da imagem ou ritmos de montagem.

Análises que buscam a identificação de *leitmotifs* foram e são ainda bastante freqüentes, já que muitas músicas compostas para o cinema lançaram mão do procedimento, especialmente a música composta originalmente para filmes do cinema clássico americano dos anos 1940 e 1950 (caso das trilhas musicais de Max Steiner e Erich Korngold, por exemplo) e as famosas trilhas musicais de John Williams, que, segundo Michel Chion (2018), é responsável por um novo “sinfonismo” na música de cinema a partir dos anos 1970, diferentemente das tendências a uso de canções, música preexistente e formações orquestrais reduzidas nos anos 1960.

Em nosso trabalho sobre Robert Bresson, deparamo-nos já com o problema da análise de trechos pequenos de música. Por exemplo, a frase musical instrumental do *Kyrie da Missa em dó menor K427* de Mozart, presente várias vezes, repetida ou com variação de tonalidade, em *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s’est échappé*, 1956). É uma frase com uma progressão ascendente e, nela, buscamos elementos melódicos e harmônicos de interesse e seus possíveis efeitos na junção com as imagens do filme, caso do cromatismo e seu “efeito doloroso”, que corrobora a tensão do longa-metragem (passado numa prisão da Gestapo para resistentes franceses, na Segunda Guerra Mundial), as subidas e descidas da melodia, lembrando também as subidas e descidas das escadas pelos prisioneiros do filme. Cadências picardas, aquelas que terminam a tonalidade menor com uma terça maior, ao final de trechos do coro, transmitem uma luz ao filme, muitas vezes, agindo em sinergia ao sentido da história, em que há uma redenção (ALVIM, 2017a).

No entanto, algo mais nos chamava a atenção na música desse filme: as repetições variadas da frase musical ao longo dele, em situações semelhantes (na maioria das vezes, os momentos em que os prisioneiros iam ou voltavam do pátio em fila) e com intervalos de tempo praticamente iguais entre as incursões musicais, conferindo uma simetria ao filme. Um rigor formal tão cuidadosamente buscado (e Bresson foi considerado por vários críticos, ora negativamente, ora de maneira positiva, como um diretor formalista) nos evocava as próprias formas musicais e a simetria característica do período clássico de Mozart (ALVIM, 2017a).

Para uma visualização mais fácil dessa simetria, consideramos importante apresentar ao leitor a tabela com a identificação dos trechos musicais (A´se refere ao trechos A, originalmente em dó menor, em uma quinta acima, em sol menor), seus tempos de início e uma descrição sumária das imagens ou do trechos como um todo do filme a que a música está associada (tabela 1).

Trecho	Tempo	Parte da música	Momento do filme
1	0min17s- 1min55s	Introdução instrumental (A)+ coro 1	Créditos – imagem do muro
2	19min45s - 19min27s	Introdução instrumental (A´)	Subida a partir do pátio
3	26min54s- 27min15s	Introdução instrumental (A)	Descida ao pátio
4	37min50s - 38min12s	Introdução instrumental (A´)	Descida ao pátio
5	46min9s - 47min	Coro 2, com interrupção	Tentativa de fuga de Orsini
6	48min59s - 49min21s	Introdução instrumental (A)	Fontaine vê (de sua cela) Orsini sendo levado para fuzilamento.
7	58min8s - 58min31s	Introdução instrumental (A´)	Descida ao pátio
8	65min44s - 66min7s	Introdução instrumental (A´)	Na cela, Fontaine decide se vai levar Jost em sua fuga.
9	94min29s-96min15s	Coro 2 inteiro	Fuga de Fontaine e Jost.

Tabela 1: Trechos de música em *Um condenado à morte escapou* (Robert Bresson, 1956)  
Fonte: ALVIM, 2017a.

Haveria outro modo de se fazer isso: por exemplo, acrescentando imagens paradas dos trechos, o que implicaria num espaço maior para a análise gráfica. Há análises importantes em que esse material foi utilizado, muitas vezes, associado à partitura musical (o que é bastante válido para aqueles que compreendem essa linguagem e de que nos valemos também em nossas análises), como as de Claudia Gorbman sobre o início de *Zero de comportamento* (*Zéro de conduite*, Jean Vigo, 1933) ou a famosa análise de Eisenstein sobre a sequência da batalha do gelo em *Alexandre Nevsky* (CARREIRO; ALVIM, 2016).

Formas musicais foram procuradas por nós em filmes posteriores de Bresson, *Pickpocket* (1959) e *A grande testemunha* (*Au hasard Balthazar*, 1966). Em *Pickpocket*, a forma ABA´ lento-rápido-lento da abertura de ópera francesa correspondia à estrutura geral dos roubos no filme (solitários – com cúmplices – solitários). Já em *A grande testemunha*, a coincidência da presença de dois protagonistas, cada um associado a um trecho do “Andantino” da *Sonata para piano* D959 de Schubert, fizeram-nos pensar numa analogia da estrutura geral do filme com formas de sonata (ALVIM, 2017a). Para isso, mais uma vez, consideramos que mostrar as tabelas foi importante para a facilitação do entendimento da análise como um todo.

Embora essa associação com as formas musicais tradicionais possa parecer por demais metafórica, já que levamos em conta trechos de música que não possuem continuidade entre si (e não teriam mesmo como, já que são trechos utilizados dentro de

uma obra fílmica), foi um modo de aproximação que se revelou válido nesses filmes de um diretor extremamente formalista como Bresson, ainda que não seja válido para qualquer filme.

Por exemplo, em muitos filmes de Jean-Luc Godard são utilizados também trechos curtos e repetidos de peças do repertório clássico preexistente, mas não conseguimos identificar associações com formas musicais, embora tenhamos verificado relações formais de simetria e alternância em alguns deles. Por exemplo, em *Uma mulher casada* (*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1964), as recorrências do início do *Quarteto de cordas* op. 59 n. 3 de Beethoven em três momentos-chaves e bastante simétricos do filme (a mulher com o amante no início, com o marido no meio e com o marido no final); e a alternância, em *A chinesa* (*La chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967) de peças tão distintas como o *Concerto para dois violinos RV523* de Vivaldi e o *Zyklus* de Stockhausen, na tabela 2 (ALVIM, 2017b).

	Tempo	Peça	Sequência
1	1'02''-1'06''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após a leitura do livro vermelho por Henri na rua. Intertítulo: "Les"
2	1'42''-1'52''	Vivaldi, <i>Allegro molto</i> do Concerto para dois violinos RV523, compassos 1-5.4.1	Mãos entrelaçadas de Guillaume e Véronique após a fala "Et nous les discours des autres".
3	2'34''-2'42''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após fala de Yvonne sobre o liberalismo no diálogo com Guillaume. <i>Fade out</i> . Véronique à escuras.
4	3'26''-3'29''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Ao final da sequência anterior; intertítulo
5	4'39''-4'42''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Depois da chegada de Henri, ferido; intertítulo: "Un film en train de se faire".
6	6'48''-7'07''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-8	Após Guillaume dar um exemplo e concluir sobre o que é o verdadeiro teatro. Imagem de texto sobre o teatro.
7	8'23''-8'30''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após ser mostrada a câmera filmando e Guillaume dizer que, mesmo assim, está sendo sincero
8	10'59''-11'02''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após diálogo de Yvonne com Véronique. Intertítulo <i>Diálogo 2: Yvonne</i> .
9	12'14''-12'18''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-2.2.	Durante a entrevista de Yvonne
	12'43''-12'57''	Continuação: 2.3 – 8	Yvonne fala do campo.
10	13'45''-13'52''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Imagem de Henri escrevendo na louça e Yvonne fala dele na entrevista.
11	17'49''-17'52''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Durante a palestra de Omar.
12	21'23''-21'42''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-8	Durante a palestra de Omar. Aparece o intertítulo <i>Diálogo 3: Véronique</i> .
13	23'40''-23'49''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após ler uma citação sobre revolução e classes sociais, Véronique levanta o livro vermelho e diz que está na classe da Filosofia.
14	29'16''-29'35''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-8.	Depois do intertítulo "Les impérialistes sont encore vivants". Guillaume entra na sala de aula e anuncia que falará sobre atualidades.

Tabela 2: início da colocação dos trechos musicais de *A chinesa* em tabela, destacando-se com cores diferentes a duas obras musicais utilizadas ao longo do filme.

Fonte: ALVIM 2017b, adaptado

Esses são alguns exemplos de análises (com suas tabelas de visualização) que, diríamos, são de tendência estrutural livre, com a busca de associação a significados e contextos. Como observado anteriormente, alguns trechos musicais, especialmente nos filmes de Godard, são tão curtos, tais como muitos presentes em *A chinesa*, que não nos permitem análises musicais mais intrínsecas. Por outro lado, às vezes dois únicos

acordes de uma cadência, retirada do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Beethoven e encontrada em *O demônio das 11 horas* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), provoca um efeito engraçado pelo *mickeymousing* com as imagens (ALVIM, 2017b).

Associações de formas a significados são também buscadas em análises de teor semiótico ou apoiadas em teorias cognitivistas. Estes são modelos analíticos muito utilizados na área de Música. Quanto à semiótica, como observa Juliano de Oliveira (2018), paradoxalmente, no campo da Música, ela representou, antes ainda da Nova Musicologia, uma reação ao formalismo (baseado no estudo só da partitura, só das próprias notas e formas musicais, como preconizava Eduard Hanslick) que tomou conta dos estudos de análise musical no século XIX e grande parte do século XX.

Na Música, a semiótica representou não um formalismo puro, mas um aprofundamento em estudos de semântica musical. Oliveira (2018) vê como muito importante nesse processo a teoria das “tópicas musicais” elaborada por Leonard Ratner nos anos 1980, ou seja, dos “tipos e estilos correlacionados a contextos e significados extramusicais” (OLIVEIRA, 2018, p.11). Assim, mesmo se valendo de elementos estruturais da obra, essa teoria propõe “um constante diálogo entre as abordagens estruturalistas e hermenêuticas” (OLIVEIRA, 2018, p. 29), sendo o significado o resultado de uma correlação entre forma (significado intrínseco) e a semântica (as tópicas).

Por mais uma dessas inflexões curiosas do campo da teoria, o pensamento das tópicas recupera as associações recorrentes de trechos de músicas a significados que aconteciam nas bibliotecas musicais do cinema silencioso. E tem sido usado em estudos de música no cinema, tal como o faz Oliveira (2018). De certa forma, os significados que buscamos associar a determinados elementos musicais em filmes em nossos trabalhos contêm algo do pensamento das tópicas, embora não tenhamos feito de modo sistemático, mas tentando adaptar cada filme ou grupo de filmes a um método de aproximação desses objetos, de modo a se traçar uma interpretação convincente baseada em parâmetros, ou seja, uma análise.

### **Considerações finais**

Buscamos, nesse texto, fazer uma reflexão sobre o lugar de métodos de análise fílmica no campo de Estudos de Cinema no Brasil, tendo em vista que ele é atravessado

por disputas de teorias e posicionamentos, mas defendendo a postura e o método analítico como uma aproximação mais empírica ao objeto e, portanto, com respaldo científico. Consideramos, como base de comparação, o que acontece no campo da Música.

Ao final, juntando esses dois campos, refletimos sobre os desafios de análises do objeto interdisciplinar da música no cinema, passando por algumas soluções e dificuldades com que nos defrontamos em nosso trabalho. O objetivo, aqui, não foi estabelecer métodos de análise de música, mas, principalmente, refletir sobre o lugar de métodos que aliem um formalismo ao contexto.

### Referências bibliográficas

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

\_\_\_\_\_. **A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017b.

\_\_\_\_\_. O campo dos estudos de som no audiovisual, observação como método e audio-logovisão: entrevista com Michel Chion. **Revista Brasileira de Música**, v. 33, n. 1, 2020.

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

BELLOUR, R. **L'analyse du film**. Paris: Calmann-Lévy, 1995.

CARREIRO, R.; ALVIM, L. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. **Matrizes**, v.10, p.175 - 193, 2016.

CHION, M.. **La musique au cinéma: les chemins de la musique**. ed. amp. Paris: Fayard, 2018.

MANOVICH, L. **Visualizing Vertov**. 2013. Disponível em:  
<http://manovich.net/index.php/projects/visualizing-vertov> Acesso em: 26 agosto 2020.

MASCARELLO, F. A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. **Novos Olhares**, n.8, 2001.

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

RAMOS MONTEIRO, L. Longa duração, análise (pós-)fílmica e o texto ainda inencontrável: Um estudo de *As mil e uma noites* (2015) e *Canção para um triste mistério* (2016). In: XXVI ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2017, São Paulo. **Anais...** Compós, 2017.

SCHAEFFER, P. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2002.

XAVIER, Ismail. **Análise fílmica em artigos científicos**. Canal YouTube da Revista Significação. Publicado em 19 out. 2018. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=dQ2W87EUzjs> Acesso em 16 out. 2020.