

Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema

A question of method: notes on sound and music analysis in films

RODRIGO CARREIRO*

Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife – PE, Brasil

LUÍZA ALVIM**

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro – RJ, Brasil

RESUMO

Estabelecer métodos precisos que possibilitem o estudo rigoroso da banda sonora em produtos audiovisuais tem sido um problema recorrente na área dos estudos do cinema no Brasil. Este ensaio examina criticamente manuais, livros e artigos de áreas diferentes, incluindo Metodologia em Comunicação, Análise Fílmica e Estudos do Som, a fim de compilar sugestões de métodos de análise do som e música no audiovisual que possam auxiliar futuros pesquisadores.

Palavras-chave: Metodologia, audiovisual, análise de som, análise de música

ABSTRACT

To establish accurate methods that enable the rigorous study of the soundtrack in audiovisual products has been a recurring problem in film studies in Brazil. This essay critically examines manuals, books and articles from different areas of study, including Social Communication, Film Analysis and Sound Studies, in order to compile suggestions of methods of sound and music analysis in audiovisuals that may help future researchers.

Keywords: Methodology, audiovisual, sound analysis, music analysis

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde cursou doutorado e mestrado. É jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco. Atua nas áreas de História e Teoria do Cinema, com ênfase nos estudos do som em audiovisual e no cinema de horror. E-mail: rcarreiro@gmail.com

** Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi professora substituta de disciplinas de Metodologia na Escola de Comunicação da UFRJ em 2014-2015. Atualmente, é pós-doutoranda em Música na UFRJ, na área de Música no Audiovisual. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

INTRODUÇÃO

FALAR EM METODOLOGIAS de análise de produtos audiovisuais pode significar, em muitos casos, debater um tema sujeito a polêmica. No Brasil, essa constatação pode ser feita já a partir de uma singularidade: aqui, o campo dos estudos em cinema e audiovisual está inserido academicamente na área da Comunicação, o que poderia pressupor uma ênfase maior das pesquisas em torno de questões midiáticas e menor nas investigações sobre aspectos narrativos, estilísticos, visuais e sonoros.

O amplo espectro de possibilidades de pesquisa dentro dos estudos de cinema e audiovisual ajuda a tornar mais difusa a questão do rigor metodológico. Esse problema pode ser percebido quando procuramos examinar o conteúdo dos livros que têm como tema as metodologias de pesquisa em Comunicação. Nesses volumes, encontra-se pouca sistematização de métodos de análise de material audiovisual. Essa questão é particularmente saliente quando o foco se estreita para a parte sonora desse material.

Na prática, explicar a metodologia de análise da banda sonora¹ de um produto audiovisual é uma tarefa complexa, sujeita a ambiguidades que podem gerar a impressão de falta de rigor, especialmente em pesquisadores não acostumados às idiosincrasias dos estudos de som no audiovisual. Nesse sentido, evocar o termo impreciso *análise fílmica* para tentar explicar como se pretende dissecar o som de um filme é bem diferente de mencionar métodos e técnicas de pesquisa comuns na área de Comunicação, como *observação participante*, *entrevista semiestruturada* e *análise de conteúdo*, entre outros termos que trazem à mente conceitos e fundamentos metodológicos mais precisos e estáveis.

Neste ensaio, temos como objetivo minimizar essa relativa ausência, observada no Brasil, de preocupações rigorosas com a descrição de metodologias de análise do som de produtos audiovisuais. Para alcançar essa meta, procederemos a três etapas sucessivas. O primeiro passo será examinar criticamente muito do que se escreveu sobre análise sonora em livros e manuais de metodologia da área de Comunicação. Em seguida, faremos o mesmo com os títulos sobre análise fílmica; discutiremos, nesse trecho, o que autores como Jacques Aumont, Michel Marie, Francis Vanoye e David Bordwell escreveram a respeito dos métodos de análise da banda sonora de filmes e outras produções audiovisuais. Na terceira etapa, vamos analisar muitas sugestões de metodologias para pesquisar som em cinema encontradas em livros e artigos de estudos de som e música no cinema, descritos por autores como Claudia Gorbman, Royal Brown, Michel Chion, Rick Altman e David Neumeyer. Esperamos, ao final, compilar sugestões de métodos de pesquisa sonora em audiovisual que pos-

1. Preferimos empregar a designação *banda sonora* no lugar de *trilha sonora*, pois, embora esta última esteja tecnicamente correta, é constantemente utilizada de forma inapropriada no senso comum para se referir somente à música, o que não é o caso no artigo, em que nos reportamos a todos os componentes sonoros do filme (música, vozes e ruídos).

sam auxiliar outros pesquisadores a selecionar modos eficientes de examinar bandas sonoras de produtos audiovisuais.

Antes de iniciar a primeira etapa do ensaio, contudo, gostaríamos de destacar a dificuldade de nomear metodologias de análise que priorizem as características estéticas do uso do som no cinema. Os termos que aparecem em diferentes manuais nos mostram a falta de rigor quanto à especificidade das pesquisas e a ausência de um vocabulário técnico compartilhado por pesquisadores. No livro de Aumont e Marie (2004), por exemplo, a “análise da banda de som” toma um tópico inteiro do capítulo intitulado “Análise da imagem e som”, termo utilizado pelos autores como análogo a um método de pesquisa, embora jamais fique claro em que fundamentos e processos esse suposto método estaria ancorado.

Em trabalhos sobre som no cinema, também é comum ver citado na metodologia o que Michel Chion (um dos autores mais prolíficos na área de som no cinema e praticamente um dos fundadores dela em termos de campo de interesse acadêmico) chama de “método das máscaras”, que significa “visionar várias vezes uma dada sequência, observando-a ora com o som e a imagem juntos, ora mascarando a imagem ora cortando o som” (Chion, 2011: 146). Em nossa opinião, porém, a sugestão de Chion não constitui exatamente um método, mas sim o que o autor denomina de “processo de observação”, ou, tal como consideramos, uma forma de sensibilização do analista à banda sonora do filme, que normalmente se negligencia em favor da imagem. Asseguramos que o procedimento não tem caráter metodológico fundamental porque o som do cinema não pode ser analisado de forma absolutamente separada da sua relação com a imagem². Nesse sentido, Chion também lista um segundo processo de observação: o “casamento forçado” entre som e imagem.

Partimos, então, do princípio de que não foi até agora sugerido um termo indiscutível para nomear um método de análise da banda sonora de um filme baseado em características estéticas.

A METODOLOGIA PARA ANÁLISE DE SOM EM LIVROS DE COMUNICAÇÃO

No compêndio *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*, de Antônio Barros e Jorge Duarte (2005), ao longo de 27 capítulos, são apresentados métodos e técnicas de pesquisa tão diversos, como “metodologia folkcomunicação” e “análise de conteúdo”. Embora alguns dos métodos apresentados sejam de utilização comum entre pesquisadores de várias linhas teóricas do

2. O “método das máscaras” de Chion é, em termos de fundamentos metodológicos, diferente do procedimento de escuta reduzida, que Pierre Schaeffer, o pai da música concreta e mestre de Chion, propunha para a análise da música concreta. A escuta reduzida é o procedimento de ouvir os sons apenas em sua materialidade, sem atribuir causas a eles ou buscar elementos semânticos. No caso da música concreta, esse tipo de leitura auditiva faz sentido, já que se trata de um tipo de música que não se sobrepõe a imagens, nem mesmo às de músicos tocando instrumentos, pois todos os elementos sonoros já estão gravados e editados ao serem ouvidos. No caso do cinema, como bem afirma Chion (2011), o som precisa ser avaliado inevitavelmente em relação a uma imagem, mesmo que tenha elementos acústicos e fora de campo.

audiovisual, como o *semiológico* e os *estudos de caso*, há pouca informação específica sobre análise de conteúdos audiovisuais em si.

No capítulo “Leitura e análise da imagem”, Iluska Coutinho (2005) se restringe, como indica o próprio título, a sugestões de exames de elementos da imagem, mas não menciona a existência da banda sonora, mesmo quando se refere a “imagens em movimento” (cinema, televisão e vídeo). Ela constata que é preciso levar em conta os aspectos temporais do registro visual, o que nos levaria a pensar em características sonoras, mas não vai além dessa observação. Apesar disso, há, na análise de Coutinho (2005), etapas de um procedimento metodológico que podem ser evocadas por pesquisadores de análise fílmica: leitura, interpretação e síntese. A autora também afirma a necessidade de uma “transcodificação midiática”, ou seja, da transposição de códigos de uma determinada mídia (no caso do objeto da autora, de códigos visuais) em códigos linguísticos. Tal necessidade também será encontrada pelo pesquisador de som no audiovisual, que precisa de palavras para descrever um som ou os elementos de uma peça musical.

Na versão impressa do livro há apenas 24 capítulos, mas outros três restantes foram disponibilizados no site da editora³. Entre eles está o capítulo 25, “Análise de mídia sonora”, escrito por Wilson Corrêa da Fonseca Júnior, que destaca os objetos de interesse dessa área de pesquisa da seguinte forma: “os sistemas de alto falantes comunitários, as emissões radiofônicas, a utilização do som em ambiente audiovisual e multimídia, além do estudo de linguagens, experiências e tecnologias em áudio (audioarte, eletroacústica, fonografia, áudio digital)” (Fonseca Júnior, 2005: 2).

Por conta de toda essa variedade de objetos, o autor afirma que não há um método específico de pesquisa para análise de mídia sonora e, por isso, opta por demonstrar a utilização de alguns métodos no estudo de um objeto específico, um programa de rádio do ambiente rural de Mato Grosso do Sul, em que se vale de referencial teórico de estudos da recepção, bem como de métodos oriundos de análise etnográfica do município em que o programa era veiculado e análise de conteúdo.

Outro importante manual de metodologia em Comunicação, *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*, organizado por Martin Bauer e George Gaskell (2002), traz o som no título e gera uma expectativa de mais detalhamento quanto a métodos de análise de som. Dois capítulos da parte “Enfoques analíticos para texto, imagem e som”, denominados “Análise de imagens em movimento” (Rose, 2002) e “Análise de ruído e música como dados sociais” (Bauer, 2002), chamam a atenção quanto a possíveis enfoques metodológicos a serem utilizados.

3. Disponível em: <http://gen-io.grupogen.com.br/gen-io/index.php?option=com_content&view=article&id=1330>.

Em “Análise de imagens em movimento” Rose (2002) expõe sua pesquisa sobre a representação da loucura por telejornais ingleses no horário nobre, buscando, principalmente, o tipo de plano utilizado em notícias com essa temática (como o *close-up*). Embora o capítulo leve em conta principalmente os elementos visuais e verbais e faça a tabulação dos resultados preponderantemente a partir de uma forma de análise de conteúdo (ou seja, de forma quantitativa), a autora expõe passos do seu processo que poderiam ser úteis numa análise estética de som no audiovisual.

Do mesmo modo que a noção de “transcodificação midiática” a que se referia Coutinho (2005), ela acredita ser necessária uma translação na análise de matérias audiovisuais. “Por exemplo, ao transcrever material televisivo, devemos tomar decisões sobre como descrever os visuais, se vamos incluir pausas e hesitações na fala, e como descrever [a] música ou mudanças na iluminação” (Ibid.: 344). Ela salienta a necessidade de se decidir pela unidade de análise (no caso de sua pesquisa, o tipo de plano utilizado em notícias televisivas sobre loucura), de transcrição do material (com uma coluna para as imagens e outra para o material verbal) e de sua exposição na forma de tabelas. De fato, essas estratégias de análise são bastante utilizadas em artigos sobre som e música no audiovisual, como veremos mais adiante.

A necessidade de transcrição também é salientada no capítulo de Martin Bauer (2002). Ele refere que há elementos importantes a serem descritos no caso da música, como ritmo, melodia, harmonia, dinâmica, forma e orquestração; e no caso dos ruídos, como ciclos, sonoridades e tipos (mas Bauer não entra em detalhes). Grande parte do capítulo é dedicada à discussão sobre o sentido musical e as conotações. Nisso, ele destaca que essas associações dependem de um ouvinte, de um grupo social específico: “um canto, uma peça de música para orquestra, ou um grupo *pop* passa a significar a história do grupo e suas lutas” (Ibid.: 371).

Os livros que discutem especificamente as metodologias utilizadas na área da Comunicação, como se pode ver, são pouco específicos no que se refere à análise do som. Sentimos falta de uma descrição mais minuciosa de métodos para a análise estética de produtos audiovisuais, em especial no que se refere aos elementos sonoros. Na tentativa de encontrarmos formas de proceder a esse tipo de análise, partimos para o estudo de livros específicos do campo de Cinema e Audiovisual. Iniciamos com os livros sobre análise fílmica disponíveis no mercado editorial de língua portuguesa: *A análise do filme* (Aumont; Marie, 2004) e *Ensaio sobre a análise fílmica* (Vanoye; Goliot-Lété, 1994).

OS LIVROS DE ANÁLISE FÍLMICA

Embora não tenha sido publicado por editora brasileira, *A análise do filme* (Aumont; Marie, 2004), é um dos livros-textos mais importantes a versar sobre métodos de estudo de materiais audiovisuais. O título circula desde 2009 em língua portuguesa, em tradução publicada pela Edições Texto & Grafia. Os dois autores, professores da universidade de Paris 3 e prestigiados teóricos do cinema, defendem a posição de que a análise fílmica, embora tratada por muitos pesquisadores (Ramos, 2010) como uma disciplina, deve ser compreendida mais como um procedimento metodológico do que como um campo autônomo de estudos.

De fato, Aumont e Marie fazem um esforço extra para aproximar os procedimentos de análise fílmica do “conjunto de discursos sobre o cinema” (Aumont; Marie, 2004: 14), que se convencionou chamar de “teoria do cinema”. Ressaltando que a produção reunida desse campo jamais ganhou ou ganhará uma teoria unificada de compreensão dos filmes, os autores asseguram que as duas atividades compartilham muitas características, a saber: são predominantemente descritivas, partem do individual (o filme) para atingir frequentemente uma reflexão sobre o coletivo (o cinema), e conquistaram um lugar de destaque nas atividades de ensino e pesquisa universitários do audiovisual.

Assim, ainda no início do livro, Aumont e Marie asseguram que não existe, nem existirá, um método geral de análise de filmes. “Até certo ponto não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam” (Ibid.: 15). Por isso, como defendem, cada pesquisador deve se esforçar para construir o seu próprio modelo de análise, que, por sua vez, será válido apenas para o filme – ou fragmento dele – escolhido para ser analisado. No entanto, sem descartar a ambiguidade da afirmação, os dois autores observam que toda análise fílmica tenderá sempre a fornecer o esboço de um método de análise mais geral, que poderá inclusive se apresentar adiante sob a forma de uma teoria.

Tendo essas afirmações no horizonte, Aumont e Marie reservam um capítulo – mais precisamente, o quinto – para se ocupar de métodos de análise da imagem e do som. Nele, efetivamente, os autores não tentam formular ou sugerir nenhum método específico de análise do filme no cinema; tentam, mais modestamente, enumerar uma série de análises fílmicas historicamente importantes que se ocupam do exame mais minucioso da banda imagética e da banda sonora do filme.

O campo específico do estudo do som ganha um subtópico ainda mais específico, que, por sua vez, é dividido novamente em cinco itens: iniciando com a afirmação de que a análise da música tem predominado nas análises

do campo, os autores discutem a possibilidade – que consideram difícil – de examinar a banda sonora como um todo. Eles avaliam que existem “funções narrativas múltiplas” (Ibid.: 133) na trilha de áudio, incluindo grande quantidade de informações extradiegéticas. Tamanha quantidade de informação pode exigir, na maioria dos casos, que o analista subdivida o exame em partes distintas: a música, a fala e a voz, os ruídos e ambientes, os efeitos sonoros e assim por diante.

Cada uma dessas categorias seria suficiente para sustentar análises específicas, algo que Aumont e Marie exemplificam citando textos de análise escritos por Michel Chion (análises sobre a voz acusmática e o uso de ruídos fora de campo), Kristin Thompson (exame detalhado das duas partes do filme *Ivan, o terrível*, ou *Ivan Groznyy*, feitas em 1945 e 1958 por Sergei Eisenstein, dividido em dois capítulos exclusivos para o som), Dominique Chateau (proposta semiológica de taxonomia dos ruídos no som de cinema) e Francis Vanoye (discussão feita a partir da transcrição rigorosa dos diálogos de uma coleção de filmes, do uso da voz humana como condutor da narrativa fílmica). Comentando brevemente esses textos, contudo, Aumont e Marie não detalham ou criticam os modos como cada pesquisador manejou, descreveu e interpretou o material fílmico dentro das respectivas análises.

O segundo livro-texto de análise fílmica disponível em português tem o professor da universidade de Paris X, Francis Vanoye, como autor, junto com Anne Goliot-Lété, docente da universidade de Paris-Diderot. *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994) tem um enfoque diferente do trabalho de Aumont e Marie: ao invés de destacar textos famosos, o livro publicado pela Editora Papirus inicia fazendo uma contextualização histórica da consolidação da prática da análise fílmica, a partir dos anos 1960, e, em seguida, os autores sugerem algumas abordagens possíveis.

O enfoque escolhido, contudo, abre poucas possibilidades para a discussão específica sobre a banda sonora dos filmes. Depois de mencionar, no primeiro capítulo, a importância de definir a origem dos sons que se ouve (o texto propõe três possibilidades: proveniente de um elemento da imagem, fora de campo ou fora da diegese, evocando uma versão preliminar do famoso diagrama circular que Michel Chion desenhou ainda nos anos 1980 e aperfeiçoou, tornando mais complexo, no livro *A audiovisualização*), os autores enfatizam a importância do conceito de ponto de escuta, análogo à noção de ponto de vista para a análise das imagens.

Sendo assim, no segundo capítulo, em que levam a análise fílmica para o terreno da prática, com uma longa e detalhada análise de uma cena-chave do filme *Rebecca, a mulher inesquecível* (Rebecca, 1940), os autores sugerem

alguns aspectos da banda sonora que precisam ser examinados com atenção: “diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora”. E continuam: “sons *in/off*/ fora de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos; sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons” (Vanoye; Goliot-Lété, 1994: 70). É importante observar que muitos desses itens derivam de textos teóricos populares na França entre os anos 1960 e 1980, a exemplo dos já citados trabalhos de Chion e do capítulo sobre o som presente em *Práxis do cinema* (Burch, 1992), que destaca questões referentes ao uso de sons fora do campo e à ruptura da continuidade clássica como exemplos formais de uso esteticamente arrojado do som a serviço da narrativa fílmica.

Na análise do trecho do filme de Hitchcock (Rebecca, 1940), os autores sugerem um método que divide o trabalho em duas fases, sendo a primeira dedicada à descrição e a segunda, à interpretação daquilo que se vê e ouve. Assim, eles criam um gráfico em duas colunas, na qual a primeira descreve com detalhes o que se vê na banda de imagem e a segunda é reservada à descrição da banda sonora, mas nem de longe ela é tão minuciosa, ou mesmo cuidadosa, consistindo essencialmente de descrições sucintas (uma ou duas linhas cada) da intensidade da música e da transcrição dos diálogos. Mais curioso ainda é a completa ausência de menções aos elementos sonoros na segunda parte, em que os pesquisadores atribuem significados ao que foi descrito antes. O livro parece ser, então, pouco útil à construção de métodos de análise da banda sonora de filmes.

Embora não tenha como objetivo fundamentar a prática da análise fílmica, outro livro-texto que reúne elementos formais necessários à discussão analítica sobre o som dos filmes é *A arte do cinema* (Bordwell; Thompson, 2014), escrito por dois dos mais conhecidos teóricos do cinema e professores da universidade de Wisconsin-Madison (EUA). O sétimo capítulo é dedicado ao uso criativo do som no cinema. Adeptos da teoria cognitivista, que destaca a maneira como os espectadores recebem, processam e atribuem significado narrativo ao fluxo de imagens e sons, os dois autores enfatizam, assim, algumas propriedades perceptuais que o som possui.

Eles destacam, por exemplo, a importância da mixagem dentro da cadeia produtiva do som no cinema, já que é nessa etapa da construção sonora que os cineastas decidem como combinar os sons disponíveis. Para Bordwell e Thompson, o analista do som de um filme precisa estar atento ao volume, à altura (baixas, médias e altas frequências) e ao timbre dos sons, já que essas qualidades acústicas moldam a compreensão do enredo de modos mais sutis do que o entendimento puramente semântico dos diálogos e a ênfase afetiva da música.

No decorrer do capítulo, Bordwell e Thompson flertam com a análise fílmica ao analisarem trechos de vários filmes conhecidos, como *Carta da Sibéria* (Lettre, 1957) e *Jackie Brown* (Jackie, 1997). São exemplos perspicazes do poder criativo do som, embora as discussões sejam curtas e sem muito detalhamento. No entanto, os autores não chegam a propor qualquer tipo de método de análise, limitando-se a enumerar elementos formais do uso criativo de vozes, ruídos e música. Eles mostram algumas ferramentas, mas não explicam como utilizá-las.

OS LIVROS DE SOM E MÚSICA NO AUDIOVISUAL

Desde o início do cinema, houve publicações sobre a utilização da música em filmes, geralmente listas e tabelas contendo indicações e sugestões de como a música deveria ser empregada no acompanhamento dos filmes silenciosos. Nas primeiras décadas do cinema sonoro, destacam-se os textos e livros de Kurt London (na década de 1930), Sergei Eisenstein (em que destacamos o texto da década de 1940, “Forma e conteúdo: prática”) e Hanns Eisler (no livro escrito em parceria com Theodor Adorno nos anos 1940, *Composing for films*⁴).

O fato de que a maioria desses estudos tenha sido conduzida por compositores pode explicar a abordagem mais focada num aspecto prescritivo e menos na discussão sobre a interação da música com a imagem. Dentre esses primeiros estudos, destaca-se – apesar das críticas que sofreu depois – o texto originado não de um compositor, mas, sim, de um diretor, Sergei Eisenstein (2002), refletindo também sobre a sua prática. Explicando seu processo criativo, em que buscou uma “correspondência” estreita e rigorosa entre os movimentos da imagem e da música, Eisenstein (2002) desenvolveu um quadro em que foram apresentados cada plano de uma sequência do seu filme *Alexandre Nevsky* (Aleksandr, 1938) junto da partitura de Sergei Prokofiev.

Eisenstein foi bastante criticado por Adorno e Eisler (1972) por considerar a música apenas como algo diagramado na partitura. Porém, de qualquer forma, o cineasta-teórico realizou efetivamente uma análise detalhada (inclusive até então) da música do filme e da relação rítmica desta com as imagens.

Um estudo teórico e analítico mais consistente da música no cinema surgiu somente na década de 1980, no livro *Unheard melodies* (Gorbman, 1987). Embora a tese principal da autora verse sobre o cinema clássico narrativo americano, nos últimos capítulos do livro temos análises de dois filmes sonoros franceses do início da década de 1930. Entre elas, a análise do prólogo de *Zéro de conduite* (em português, Zero de conduta) de 1933⁵, apresenta, de forma semelhante à disposição feita por Eisenstein, a redução da partitura

4. Tivemos acesso à versão francesa, *Musique de cinéma*, publicada em 1972, a partir da versão lançada na Alemanha em 1969.

5. Na verdade, essa análise de Gorbman foi publicada inicialmente em forma de artigo, em 1977 (Vigo/Jaubert, *Cine-Tracts*, v. 1, n. 2, Summer 1977), e depois incorporada ao livro lançado em 1987.

de Maurice Jaubert, junto de fotogramas do filme (Figura 2). Royal Brown (1994), autor menos conhecido no Brasil, mas com publicações sobre música no cinema desde o início dos anos 1980, também procede dessa maneira em sua análise da música de Erich von Korngold em *The sea hawk* (em português, *O gavião do mar*), de 1940.

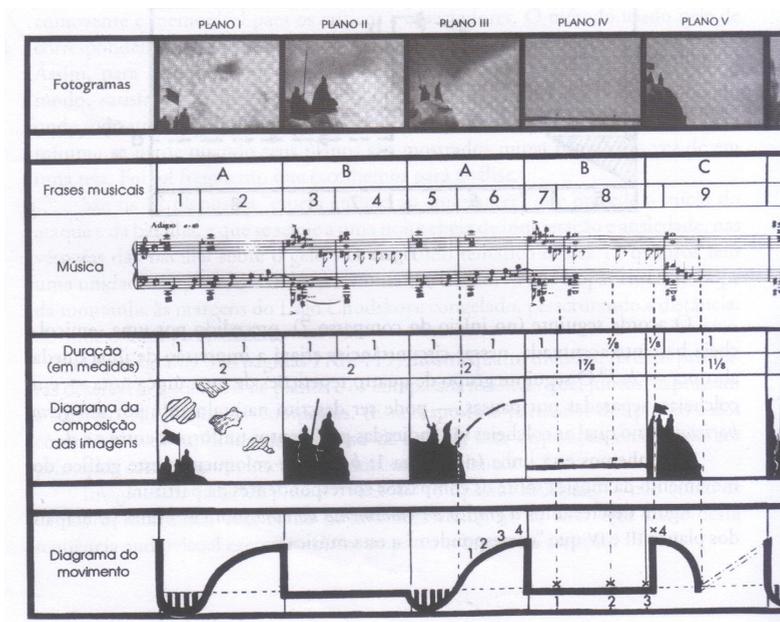


FIGURA 1 – Parte inicial do quadro de Eisenstein para a análise da sequência de Alexandre Nevsky

Fonte: Eisenstein (2002)

Não queremos aqui advogar que seja fundamental, numa análise de música no cinema, tal disposição de planos e da partitura, embora o texto de Gorbman (1987) possa ser considerado um exemplo de uma análise densa do elemento musical com relação às imagens, que não se baseia somente em observações impressionistas. O que fazer, então, numa análise do som e da música num filme? Quais elementos devemos buscar? E como associá-los à imagem?

Além de Gorbman, outro teórico do campo do som no cinema é o já citado Michel Chion. No livro *A audiovisualização*, publicado na primeira edição em francês em 1990 (Chion, 2011), o autor nos apresenta um exemplo de como proceder numa análise audiovisual com o prólogo do filme *Persona* (1966). A análise de Chion (2011) não se prende à música, sendo o objeto do autor a relação de todos os elementos sonoros com a imagem.

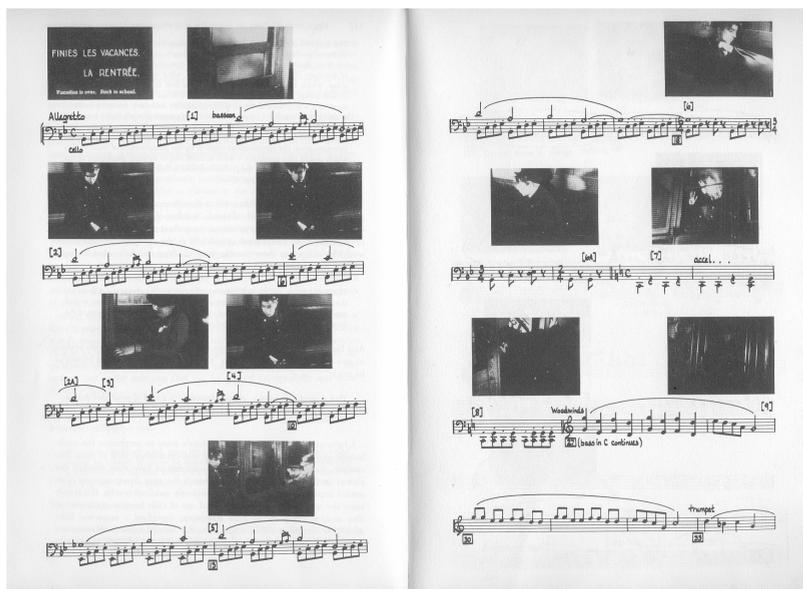


FIGURA 2 – Parte inicial do esquema de Gorbman na análise de Zero de Conduta

Fonte: Gorbman (1987)

Depois de citar, como processos de observação, o método das máscaras e a necessidade de se analisar som e imagem em conjunto, Chion (2011) procede a um esboço de etapas e perguntas pertinentes a uma análise audiovisual⁶. A primeira consiste em identificar os elementos sonoros (vozes, música e ruídos) e observar se há destaque para algum deles (por exemplo, no prólogo de *Persona*, o autor chama atenção para a ausência de vozes e para as diferenças dos ruídos entre aqueles mais duradouros e outros que ocorrem de forma pontual⁷; a música, quando ocorre, é geralmente representada por figuras instrumentais atonais). Na segunda etapa, devem-se identificar pontos de sincronização importantes. No caso do exemplo de Chion, estes se constituem nos sons dos três golpes de martelo na imagem de uma mão sendo pregada.

A partir daí, faz-se uma “análise narrativa” com base em duas perguntas principais: “o que ouço daquilo que vejo? O que vejo daquilo que ouço?” (Ibid.: 160). Tal análise prossegue na comparação em diferentes níveis entre imagem e som, levando-se em conta parâmetros como formas, texturas, velocidades etc.

A análise de Chion (2011) destaca a relação entre som e imagem numa sequência complexa e não narrativa, além de fazer uma importante tentativa de descrição dos ruídos (empregando termos como: agudos ou graves, pontuais ou duradouros, glissando, com reverberação forte ou fraca, considerações sobre o seu ritmo). Porém, num primeiro momento, quais seriam os

6. É importante observar que, antes de propor seus questionamentos aos planos do filme *Persona*, Chion (2011) fez toda uma decupagem dos planos, separando elementos da imagem e elementos sonoros.

7. Nota-se, nessa descrição dos ruídos, um arremedo de uso de terminologia schaefferiana – que pode ser encontrada no livro *Traité des objets musicaux* (Schaeffer; 1966), embora Chion não se prenda a ela.

aspectos a serem valorizados em cada um dos elementos sonoros na fase da descrição? Como classificá-los e identificá-los?

Outro teórico fundamental para o campo dos estudos do som no cinema que se preocupou com a questão do método foi Rick Altman, um dos pesquisadores pioneiros dos estudos do som no cinema e professor da universidade de Iowa (EUA). Ele tratou da questão em dois textos. No primeiro, denominado “Inventing the film soundtrack” e presente na antologia *Music and cinema* (2000), Altman e os coautores McGraw Jones e Sandra Tatroe – seus alunos – procuraram criar um sistema de notações, inspirado nas partituras musicais, para descrever todos os sons do filme e relacioná-los entre si e com a banda de imagem. Os gráficos resultantes possuem três colunas: na primeira, os autores descrevem o conteúdo imagético de cada plano, explicando enquadramentos e movimentos de câmera, e incluem a transcrição dos diálogos. A segunda coluna traz as durações de cada plano, enquanto a terceira estabelece uma gradação numérica (com valores de 1 a 7), traçando linhas correspondentes ao volume da música, dos efeitos sonoros e dos diálogos. Esse gráfico ajuda a explicar as relações de mixagem entre os componentes da banda sonora.

O método de Altman inspirou muitos pesquisadores a tentarem abordagens similares. No Brasil, por exemplo, dois livros lançados recentemente trazem análises fílmicas derivadas do sistema de notação criado por Altman, Jones e Tatroe. O primeiro é *Introdução ao desenho de som*, de Debora Opolski (2013), docente da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Interessada em discutir o *sound design* do filme *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness*, 2008), a autora descreve e analisa todas as sequências em gráficos de três colunas, que contêm a minutagem do filme (1ª coluna) e descrições da banda imagética (2ª coluna) e da banda sonora (3ª coluna). Opolski optou por descartar a informação sobre volume e intensidade sonora para poder se concentrar na interação entre o som e a imagem.

O segundo autor brasileiro que buscou inspiração no texto de Altman, Jones e Tatroe foi Filipe Falcão, da Universidade Federal de Pernambuco, no livro *Fronteiras do medo* (Falcão, 2015) em que realiza um estudo comparativo entre o filme japonês *O chamado* (Ringu, 1998) e a refilmagem homônima (*The Ring*, 2002). Para demonstrar que a versão dos EUA usa uma dinâmica sonora mais expressiva e ruidosa, Falcão escolheu duas sequências que aparecem em ambos os títulos e as descreveu plano a plano, registrando o resultado em gráficos de cinco colunas contendo a minutagem (1ª coluna), as descrições da imagem (2ª coluna) e do som (3ª coluna), uma imagem da *waveform* da trilha de áudio (4ª coluna) e o nível em decibéis de cada plano sonoro (5ª coluna).

Como se vê, o sistema desenvolvido por Altman, Jones e Tatroe tem potencial para se transformar em um método efetivo de análise da banda sonora dos filmes,

inclusive por ser flexível o suficiente para admitir adaptações aos objetivos de cada pesquisador que se dispõe a utilizá-lo. Isso não impediu o próprio Altman de classificar o sistema como incompleto, num ensaio publicado em 2014. No novo texto, Altman insiste que o desenvolvimento de um método de análise consistente para o som dos filmes (que, segundo ele, tem sido uma obsessão em sua carreira acadêmica) exige a utilização de registros visuais confiáveis da banda sonora.

Para Altman, a análise fílmica que se ocupa da imagem ganhou detalhismo, confiabilidade e precisão a partir dos anos 1980, quando o uso de *frames* ou imagens congeladas (*freeze frames*) dos filmes possibilitou aos pesquisadores descrever com muito mais detalhes aquilo que se via. Ele aponta a necessidade de se conseguir uma maneira de fazer o mesmo com os sons dos filmes. Ao longo do ensaio, o autor descreve tentativas anteriores de analisar o som por meio de registros de imagem e sistemas de notação – inclusive mencionando os estudos realizados por Eisenstein e Gorbman, citados anteriormente – mas chega à conclusão de que o desenvolvimento de métodos realmente precisos ainda não foi alcançado.

O livro-texto *Hearing the movies*, assinado por um trio de prestigiados pesquisadores estadunidenses de estudos de música e som no cinema – James Buhler, David Neumeyer e Rob Deemer – e lançado em 2010, é outro exemplo de pesquisa que tirou inspiração no artigo de Altman, Jones e Tatroe para criar peças de análise fílmica. No entanto, os três autores estadunidenses não destacam o ensaio original como um método global de análise, mas apenas como uma das possibilidades de metodologias para examinar a banda sonora. E citam o trabalho de outro pioneiro nos estudos do som: James Wierzbicki.

Na análise que levou a cabo sobre *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), no ensaio “Shrieks, Fluttes and Vocal Curtains” (2008), Wierzbicki propôs um sistema de notação semelhante ao desenvolvido por Altman, Jones e Tatroe, só que mais complexo e praticamente ininteligível para leigos. O sistema registra a minutagem do filme sobre uma linha horizontal, incluindo símbolos e notas musicais combinadas para descrever com precisão os eventos sonoros. Buhler, Neumeyer e Deemer concordam, porém, que o sistema é bem mais eficiente para discutir a música do que os demais elementos da banda sonora (vozes e ruídos).

Embora os diálogos em filmes estejam sempre no alto das preocupações dos profissionais responsáveis por construir a banda sonora, os estudos sobre esse elemento estão entre os mais rarefeitos do campo de pesquisa. Assim, metodologias que possibilitem uma análise rigorosa dos usos da voz são bastante raras. Michel Chion escreveu sobre o tema em *La voix au cinéma* (1993), mas não discorreu sobre métodos para dar precisão às análises. Uma tentativa, nesse sentido, foi feita por Jeff Jaeckle, na introdução da antologia *Film dialogue* (2013), organizada por ele.

Jaekle sugere explicitamente que uma metodologia para a análise dos diálogos de um filme precisa seguir, no mínimo, quatro passos: a) transcrição das palavras faladas pelos atores; b) verificação rigorosa da precisão da transcrição dos diálogos; c) análise dos componentes verbais e acústicos do discurso falado; d) análise dos componentes literais e figurativos presentes nos diálogos citados. Para Jaekle (2013), qualquer análise que tenha como horizonte os diálogos de um filme estará incompleta sem seguir esses quatro passos. Ele tenta provar a tese citando uma plêiade de estudos sobre o filme *Psicose* (*Psycho*, 1960), e apontando incorreções em todos eles, por razões sempre ligadas aos quatro passos. A ironia é que, ao longo dos ensaios presentes no livro, os autores não seguem, na maioria dos casos, a receita prescrita pelo organizador. Assim, seu método permanece não comprovado.

Embora não seja um estudo centrado na análise da voz, na parte final do último capítulo de sua tese de doutorado, Alvim (2013) estuda as vozes nos filmes do cineasta francês Robert Bresson para além do seu aspecto semântico (embora a autora tenha se preocupado efetivamente com a transcrição dos diálogos na língua francesa original), considerando também o seu ritmo, indicando as pausas nas falas e a entonação (subidas ou descendidas na emissão vocal, indicadas com flechas), elementos essenciais na obra do diretor.

IDENTIFICAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DA MÚSICA NO FILME

Consideramos aqui, neste subitem, algumas análises mais recentes de música no cinema em separado por conta da especificidade do elemento musical. Por si só, ele poderia ser analisado com uma série de métodos da área de Música, embora, num filme, eles tenham que ser adaptados à característica descontinuidade da música e à necessidade de serem analisados em relação com as imagens.

No livro *Overtones and undertones: reading film music*, Royal Brown (1994) desenvolve aspectos históricos e estéticos da música no cinema, com análises mais aprofundadas em filmes do cinema clássico americano, de Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock e Jean-Luc Godard. No apêndice, esboça um esquema de classificação para a música no cinema, indicando aspectos importantes a serem observados pelo analista ao ver e ouvir um filme. Nele, Brown (1994) destaca diversos elementos⁸:

- a) a origem da música, se composta para o filme ou se extraída de composições preexistentes;
- b) os gêneros da música, subdivididos em “clássica” (palavra de conceituação bastante ambígua; Brown subdivide este item em estilo ro-

8. Citamos, aqui, apenas os aspectos listados por Brown (1994) que consideramos mais significativos para as análises de música no cinema.

9. As aspas são nossas. Brown (1994) não se refere à música preexistente de repertório erudito. Na verdade, ele classifica os gêneros em relação à música composta originalmente para o filme.

mântico, como o de Max Steiner e John Williams; moderno, como o de Bernard Herrmann; moderno avançado, como a música de Pierre Barbaud e a eletrônica; minimalista, como a música de Philip Glass; música concreta, caso das composições de Michel Fano para os filmes de Alain Robbe-Grillet. Brown também considera a instrumentação: orquestra inteira, de câmara, solo, com voz solo ou coro e eletrônica); jazz; popular (estilo *pop* com ou sem letra associada, *rock*, *country*, *disco*, *rap*); e étnica;

- c) o estilo dentro de um gênero específico, levando-se em conta a melodia, os motivos, o ritmo e a instrumentação;
- d) o modo de uso da música nos filmes, por exemplo, os locais em que ela é empregada no filme (considerando se há uso da técnica do *leitmotiv*, se há recorrência dos trechos musicais no filme, a relação da música com outros elementos sonoros e com a imagem), sua duração e volume, além da classificação de música diegética e não-diegética;
- e) outros aspectos importantes: a relação do compositor com o filme e seu estilo, a existência de colaborações importantes entre diretor e compositor, a existência ou não de um arranjador, a relação da música/canções do filme com a sua comercialização, a documentação disponível sobre a música (partituras, gravações originais, cartas, entrevistas etc.).

Não há um nome específico de método que englobe todos esses aspectos a serem buscados. Na verdade, dependendo do foco da análise, alguns serão mais importantes que outros. Por isso, o ideal é que, ao se descrever a metodologia de uma análise de música num filme, sejam citados os parâmetros com que essa análise será feita.

Porém, de modo geral, observando as tabelas das análises do próprio Brown (1994) e as tabelas presentes em muitos trabalhos que se seguiram a esses estudos – como em Marks (2000), McDonald (2007) e Alvim (2013), só para ficarmos com alguns exemplos de autores que explicitaram as tabelas utilizadas para o desenvolvimento de suas análises –, podemos constatar que, como método de base a ser seguido, as tabelas são construídas de forma semelhante a uma *cue sheet*¹⁰, com o tempo no filme em que se dá cada entrada de música, a sua origem (se música original do filme ou se preexistente e de que compositor), se diegética ou não diegética, com uma descrição geral da sequência/imagens do filme em que ela está inserida.

Em algumas tabelas, pode ser incluída uma classificação preliminar da estrutura musical, como é o caso da análise da música de Michel Legrand no

10. Documento que compila os dados de obras musicais presentes num produto audiovisual, como indicação da peça, minutagem, quantas vezes ela é ouvida, classificação dos temas e motivos musicais.

P

Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema

filme *Viver a vida* (*Vivre*, 1962), desenvolvida por Royal Brown (1994). O autor divide, na coluna *Música*, os três diferentes trechos de Legrand (na verdade, variações a partir de um mesmo material) que Godard utilizou ao longo de todo o filme, escolhendo um deles, ou acoplando-os em ordem diferente. A identificação na tabela pode facilitar para o analista a apreciação posterior do modo de utilização da música no filme.

[Note: "Reel" and "Part" numbers are given as they appear in Steiner's manuscript. Timings are mine, and approximate]

1) Reel 1, Part 1 (0:00-2:35) = Beginning of film.

WB logo <i>fanfare</i>	main title (credits) <i>franzied exotic dance</i>	"Music by Max Steiner." etc. <i>Marseillaise</i>	narration + montage <i>impassioned lament</i> street scene	Scene 1, shot 1 Casablanca police station <i>pseudo-Arabian</i> fragment (like source music)	shot 2 teletype machine "Deutschland über alles"
---------------------------	------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------

2) Reel 1, Part 2 (2:35-5:30) = Plot preliminaries.

roundup of "usual suspects" – courier shot <i>agitato (suneless)</i>	outside Palais de Justice: tourists + pickpocket <i>Marseillaise + funereal phrases... misterioso</i>	airplane lands <i>impassioned lament</i>
-------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------

Source Music (performed in Rick's café, by Sam and the band, etc.) – not it the Steiner score:

- 1) It Had to Be You
- 2) Shine
- 3) Crazy Rhythm
- 4) Knock on Wood
- 5) The Very Thought of You
- 6) Baby Face
- 7) I'm Just Wild About Harry
- 8) Heaven Can Wait
- 9) Parlez-moi d'amour
- 10) Love for Sale
- 11) Tango della Rose
- 12) Avalon
- 13) As Time Goes By (chorus 1st half [A A] sung)

3) Reel 4, Part 7 (33:30-36:05) = fist meeting of the four principle characters.

eye contact – Rick sits at table <i>CASA chord 1 + ATGB var. 1</i>	conversation <i>ATGB var. 2 versus Dtsch</i>	Victor and Ilsa depart ... <i>ATGB fragments</i>
-----------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------	-----------------------------------------------------

Source Music:

- 14) [Sam: "just a little something of my own"]
- 13a) As Time Goes By (1st phrase [A] on piano, joined to next cue)

FIGURA 3 – Tabela de Marks para a música do primeiro e do quarto rolo de Casablanca (1942)
Fonte: Marks (2000)

CONCLUSÃO

Como fica evidente a partir das distintas abordagens descritas nos tópicos anteriores, que mostram como proceder às mais diferentes análises da banda sonora de produtos audiovisuais, qualquer alegação de falta de rigor (ou excesso de ambiguidade) na questão da metodologia de pesquisa deve ser colocada na perspectiva adequada. A investigação metódica e rigorosa dos sons

de um filme permite um número quase infinito de abordagens, mas pode ser realizada de forma adequada, cientificamente confiável, como fica constatado pelos numerosos exemplos citados aqui.

Por outro lado, não há como reivindicar a existência de um método único de observação, interpretação e análise dos sons de um filme, porque as possibilidades de abordagens são muitas. Nenhuma metodologia, por mais elástica e adaptável que seja, consegue dar conta de todas. Essa inexistência de um método único tem sido reforçada por todos os livros de análise fílmica. Jacques Aumont e Michel Marie são incisivos em mencionar que “não existe qualquer método universal de análise do filme” (Aumont; Marie, 2004: 7) e que uma análise sempre depende do tipo de objeto-filme, além de poder ser feita sob diferentes paradigmas teóricos.

Por outro lado, é fundamental para qualquer pesquisador que evite mencionar o termo *análise fílmica* ao tentar descrever seu método de trabalho (ou que, pelo menos, explique o que pretende dizer com isso), já que, como vimos antes, a análise fílmica se aproxima mais de um conjunto de procedimentos de descrição, interpretação e análise de produtos audiovisuais, sem jamais pretender se tornar um método.

As numerosas tentativas de análise de sons mencionadas neste ensaio constituem tentativas de formular métodos de pesquisa sonora no campo do audiovisual. Elas nos fornecem um inventário de possibilidades. No entanto, em última instância, cada pesquisa precisa ser encarada individualmente. Baseando-se no tipo de objeto-filme a ser analisado e no resultado que deseja alcançar, cada pesquisa deve selecionar a melhor abordagem disponível e treinar a habilidade para adaptar, reformular e corrigir seus elementos, o que permitirá o desenvolvimento de métodos específicos para a solução de problemas de pesquisa igualmente singulares. ■

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; EISLER, H. *Musique de cinéma*. Paris: L'Arche, 1972.
- ALEKSANDR Nevskiy. Direção: Sergei Eisenstein. Moscou: Mosfilm, 1938. (112 min), son., p&b.
- ALTMAN, R. Visual representation as an analytical tool. In: NEUMEYER, D. (Org.). *The Oxford handbook of film music studies*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014. p. 73-95.
- ALTMAN, R.; TATROE, S.; JONES, M. Inventing the cinema soundtrack: Hollywood multiplane sound system. In: BUHLER, J.; FLYNN, C.; NEUMEYER, D. (Eds.). *Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000. p. 339-359.

- ALVIM, L. *Robert Bresson e a música*. 2013. 324 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BAUER, M. Análise de ruído de música como dados sociais. In: BAUER, M., GASKELL, G. (Orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 365-389.
- BAUER, M.; GASKELL, G. (Orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. Canadá: Rhombus Media, 2008. (121 min), son., color. Baseado na obra “Ensaio sobre a cegueira” de José Saramago.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema*. Campinas: Unicamp, 2014.
- BROWN, R. *Overtones and undertones: reading film music*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- BUHLER, J.; NEUMEYER, D.; DEEMER, R. *Hearing the movies: music and sound in film history*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Los Angeles: Warner Bros, 1942. (102 min), son., p&b.
- CHION, M. *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1993.
- _____. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- COUTINHO, I. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Orgs.). *Métodos e técnicas da pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005. p. 330-344.
- DUARTE, J.; BARROS, A. (Orgs.). *Métodos e técnicas da pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FALCÃO, F. *Fronteiras do medo: quando Hollywood refilma o horror japonês*. São José dos Pinhais: Estronho, 2015.
- FONSECA JÚNIOR, W. Análise de mídia sonora. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Orgs.). *Métodos e técnicas da pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005. Disponível em: <http://gen-io.grupogen.com.br/gen-io/index.php?option=com_content&view=article&id=1330>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. Londres: BFI Publishing, 1987.
- IVAN Groznyy. Direção: Sergei Eisenstein. Moscou: Mosfilm, 1945. (103 min), son., p&b
- IVAN Groznyy. *Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor*. Direção: Sergei Eisenstein. Moscou: Mosfilm, 1958. (88 min), son., p&b
- JACKIE Brown. Direção: Quentin Tarantino. Santa Mônica, Califórnia: Miramax, 1997. (154 min), son., color. Baseado no romance “Rum Punch” de Elmore Leonard.

- JAECKLE, J. Introduction: a brief primer for film dialogue study. In: _____. (Org.). *Film Dialogue*. Londres: Wallflower Press, 2013. p. 1-18.
- LETTRE de Sibérie. Direção: Chris Marker. Paris: Argos Films, 1957. (62 min), son., color.
- MCDONALD, M. Death and the donkey: Schubert at random in *Au hazard Balthazar*. *Musical Quarterly*, v. 90, n. 3-4, p. 446-468, 2007.
- MARKS, M. Music, drama, Warner Brothers: the cases of *Casablanca* and *The maltese falcon*. In: BUHLER, J.; FLINN, C.; NEUMEYER, D. (Orgs.). *Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000. p. 161-186.
- OPOLSKI, D. *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa: UFPB, 2013.
- PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (SF), 1966. (85 min), son., p&b.
- PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Los Angeles: Shamley Productions, 1960. (109 min), son., p&b.
- RAMOS, F. Estudos de Cinema na universidade brasileira. *Alceu*, v. 10, n. 20, Rio de Janeiro, p. 161-167, jan./jun. 2010.
- REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Los Angeles: Selznick Internacional Pictures, 1940. (130 min), son., p&b.
- RINGU. Direção: Hideo Nakata. Japão: Basara Pictures, 1998. (96 min), son., color.
- ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M., GASKELL, G. (Orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343-365.
- SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- THE BIRDS. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Los Angeles: Universal Pictures, 1963. (119 min), son., color. Baseado na obra “The Birds”, de Daphne Du Maurier.
- THE RING. Direção: Gore Verbinski. Glendale, Califórnia: DreamWorks SKG, 2002. (115 min), son., color. Adaptado do filme “Ringu” de Hideo Nakata.
- THE SEA Hawk. Direção: Michael Curtiz. Los Angeles: Warner Bros, 1940. (127 min), son., sépia. Baseado na obra “Beggars of the sea” de Rafael Sabatini.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VIVRE sa vie. Direção: Jean-Luc Godard. França: Les Films de la Pléiade, 1962. (80 min), son., p&b.
- WIERZBICKI, J. Shrieks, flutters, and vocal curtains: electronic sound/electronic music in Hitchcock’s *The birds*. *Music and the moving image*, v. 1, n. 2, p. 10-36, nov. 2008.
- ZÉRO de conduite: Jeunes diables au collège. Direção: Jean Vigo. Paris: Franfilmdis, 1933. (44 min). son., p&b.

Artigo recebido em 13 de março de 2016 e aprovado em 09 de junho de 2016.