



RELICI

FUNDAMENTOS DA ANÁLISE FÍLMICA: UM BREVE PANORAMA TEÓRICO METODOLÓGICO¹

FUNDAMENTALS OF FILM ANALYSIS: A BRIEF THEORETICAL METHODOLOGICAL OVERVIEW

Tulio Rosa da Silva²

RESUMO

O presente artigo busca reunir os principais teóricos da análise fílmica, como Jacques Aumont, Michel Marie, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, que abordaram aspectos fundamentais da metodologia da análise fílmica. Por meio de um panorama geral de suas teorias, pretende-se estabelecer critérios metodológicos e bases epistemológicas que sustentem seus fundamentos e conceitos aplicados à prática analítica. A partir das contribuições desses autores, especialmente as observações de Aumont e Marie, visa-se articular suas ideias para construir um quadro introdutório dos principais princípios que orientam o método de análise fílmica, com ênfase na análise textual como uma perspectiva essencial desse campo.

Palavras-chave: análise fílmica, cinema, filme, metodologia, Jacques Aumont.

ABSTRACT

The present article aims to gather the main theorists of film analysis, such as Jacques Aumont, Michel Marie, Francis Vanoye, and Anne Goliot-Lété, who have addressed fundamental aspects of film analysis methodology. Through a general overview of their theories, this study seeks to establish methodological criteria and epistemological foundations that support the underlying concepts applied to analytical practice. Building on the contributions of these authors, particularly the insights of Aumont and Marie, the goal is to articulate their ideas to construct an introductory framework of the main principles guiding the method of film analysis, with an emphasis on textual analysis as an essential perspective in this field.

¹ Recebido em 28/08/2024. Aprovado em 21/10/2024. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.14567143

² Universidade Federal de Minas Gerais. tuliocross02@gmail.com



RELICI

Keywords: film analysis, cinema, film, methodology, Jacques Aumont.

INTRODUÇÃO

A análise fílmica se apresenta como uma metodologia científica fundamentada em teorias que formam um arcabouço amplo e complexo, mas que requer cautela na distinção entre interpretação e crítica. Em primeiro lugar, é essencial definir o que não constitui análise fílmica. Penafria (2009) observa que, frequentemente, se associa análise fílmica à crítica cinematográfica, prática comum e, hoje, amplamente disseminada. A crítica, no entanto, aborda intencionalidades externas ao filme, discutindo temas, personagens, comportamentos sociais e aspectos publicitários, geralmente sob um viés monogênico e referencial. Assim, torna-se necessário distinguir a análise da crítica para esclarecer os limites entre os discursos sobre o cinema (Penafria, 2009, p.1). A autora ressalta ainda as diferenças fundamentais entre os dois conceitos:

na crítica de cinema, não nos apercebemos da actividade de análise na sua primeira etapa de decomposição de um filme; e se a primeira etapa não se nos afigura como existente, temos como consequência que a segunda etapa, a de reconstrução do filme tendo em conta os elementos decompostos, não está, de igual modo, presente. Não quer isto dizer que a crítica não faça interpretação, apenas afirmamos que a mesma não é feita, na grande maior parte dos casos, a partir da decomposição dos (ou de apenas alguns) elementos de um determinado filme. (PENAFRIA, 2009, p.1).

O ato de decompor, ou seja, o ato de descrever, passa a ser a principal atividade exercida pela metodologia da análise fílmica, que consiste em desmembrar partes do filme, identificá-las e analisá-las, uma vez com seus elementos desunidos, em seguida, procura-se uma articulação criteriosa, através de sua reconstrução. Assim, o filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de sua reconstrução. Tal reconstrução opera de maneira que evite a fuga da imanência do objeto cinematográfico, atendo-se ao filme de maneira mais



RELICI

rigorosa. Nesse sentido, diante da crítica cinematográfica, a análise fílmica tem uma postura menos preocupada com juízo de valores, que um filme possa agregar, preocupando-se mais com especificidades, destacando sua singularidade enquanto objeto de análise. “Já a crítica tem como objetivo avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme - trata-se de determinar o valor de um filme em relação a um determinado fim” (Penafria, 2009, p.2).

Em suma, pode-se pensar que a análise fílmica procura evitar partir de generalizações, na qual, explicações genéricas possam ser aplicadas a filmes diferentes, sem distinção. Com isso, tal metodologia analítica compromete-se em substituir adjetivações abstratas por um olhar detalhado e subordinado à interpretação do filme voltado para sua realidade específica, numa lógica que busca individualizar seu processo criativo materializado na obra. Duas chaves importantes da análise fílmica fazem-se presentes, definidas por Penafria: a análise interna e análise externa.

A análise interna centra-se no filme em si, enquanto obra individual e possuidora de singularidades, que apenas a si dizem respeito. Já a externa considera “o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (Penafria, 2009, p.7). Independente da escolha do analista percebe-se, a partir das observações feitas, três aspectos fundamentais da análise fílmica: a) a imagem³ tem um papel fundamental na análise, visto que sua criação e subjetivação se vale de significados importantes na

³ Para Aumont e Marie (2009), existem as seguintes definições de imagem em um filme: imagem, imagem ação, imagem afecção, imagem movimento, imagem mental, imagem percepção, imagem pulsão, e imagem tempo. Ver descrições detalhadas em O Dicionário teórico e crítico de cinema, pág. 160-164.



RELICI

montagem⁴ do filme, separados em planos, sequências e cenas (fotogramas); b) o som acompanhado da imagem tem um papel que desempenha a articulação de tempo, espaço, sensações etc, ligados também à subjetividade das personagens e à narrativa; e c) estabelece-se através da narrativa fílmica o entrelaçamento próprio do filme entre os itens anteriores, criando-se uma dinâmica narrativa.

Retomando a questão interpretativa, frente ao discurso da crítica, o método analítico toma algumas precauções, sobretudo, no que diz respeito ao modo como se faz tal interpretação. Penafria (*in* Sontag, 1961) destaca que Sontag, em seu texto *Against Interpretation* não é contra a interpretação, mas contra a utilização da mesma forma de interpretação sobre obras distintas. “Usar uma mesma grelha tem como consequência uma interpretação redutora, prescritiva em vez de descritiva” (Penafria, 2009, p.3). Assim sendo, entende-se que o papel da interpretação na metodologia da análise fílmica é firmar uma lógica que valorize o filme como obra distinta, que apesar de seu contexto político e social possui características que permite o analista de ver e experienciar sua totalidade singular. “A sua proposta vai no sentido da análise, que permite ver mais e ouvir mais – enquanto experiência dos sentidos –, em vez de escavar significados ocultos” (Penafria, 2009, p.3).

Com base no que foi explanado por esta introdução, destaca-se então a episteme da análise fílmica diante de seu objeto de estudo, que compreende o filme em sua plasticidade como arte. Entretanto, o cinema enquanto arte, possui suas peculiaridades, que a difere de outras artes. Sobre isso, David Bordwell (2013, p.30) destaca que:

mais do que a maioria das outras artes, o cinema depende de tecnologias complexas. Sem máquinas, as imagens dos filmes não se moveriam e os cineastas não teriam nenhuma ferramenta. Além disso, a arte do cinema

⁴ Segundo Aumont e Marie (2009), existem as seguintes definições de montagem em um filme: montagem, montagem de atrações, montagem intelectual, e montagem “proibida” Ver descrições detalhadas em O Dicionário teórico e crítico de cinema, pág. 195-198.



RELICI

normalmente exige a colaboração de muitos participantes, pessoas que seguem rotinas de trabalho comprovadas. Filmes não são apenas criados, eles são produzidos.

Ainda, Bordwell entende que as condições para a produção cinematográfica em larga escala (cinema comercial) estão inseridas na lógica capitalista industrial em que é tão importante quanto isso o fato de que os filmes estão firmemente ligados ao seu contexto social e econômico. Ressalta-se por conseguinte que “os filmes são distribuídos e exibidos para um público, e questões monetárias fazem a diferença em cada estágio” (Bordwell, 2013, p.30). O que torna imprescindível observar o objeto filme em si possuidor de particularidades a serem consideradas e destacadas desde do seu contexto de produção e pós produção.

A ANÁLISE FÍLMICA, HISTORICIDADE E HETEROGENEIDADE

Historicamente, a análise fílmica teve sua origem derivada das problematizações feitas acerca do cinema por Lev Kulechov, que em 1919 assumiu a titularidade docente pioneira na Escola Estatal de Moscovo. (Aumont; Marie, 2009, p.16). Em seu livro publicado em 1929: A arte do Cinema, Kulechov volta-se para os problemas do cinema, do qual sintetiza práticas e teorias laboratoriais em seus dez anos de ensino, em que propôs análises pormenorizadas e rigorosas em aspectos fundamentais do cinema. Assim sendo, “o ensaio de Kulechov, a par dos de Béla Balász e de Vsevolod Pudovkine surgidos na mesma época, está na origem das “gramáticas” do cinema, em especial a de Raymond J. Spottiswoode, publicada em Londres em 1935” (Aumont; Marie, 2009, p.16). Anos depois, por sua vez, a análise foi feita por J.M.L. Peters de uma sequência de O Ídolo Caído, de Carol Reed (1948), publicada em um manual da UNESCO de 1961, destacando a importância e a planificação cinematográfica de um método de análise com características muito similares.



RELICI

No entanto, aquele que de fato inicia um processo mais conciso na história da análise do filme como proposta sistematizada e abrangente será Sergei Eisenstein, no contexto do surgimento da estética realista na URSS. O cenário cinematográfico era de embate estético entre os “poetas montagistas” e “prosadores narradores” (Aumont; Marie, 2009 p.17). Ao analisar uma sequência de seu filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), Eisenstein ao mesmo tempo, que demonstra uma preocupação e rigor para com análise, enuncia sua visão acerca da montagem renunciando a estética do cinema realista proposto na época.

A análise é muito convincente: trata-se precisamente de demonstrar que o lirismo, o entusiasmo (comunicativo), e por fim a eficácia política do filme, só se alcançam com um trabalho formal minucioso, que obedece a leis próprias cuja transgressão, longe de conduzir o cinema a um maior realismo, apenas o torna banal (Aumont; Marie, 2009, p.21):

Na análise da sequência⁵ contendo quatorze planos sucessivos, Eisenstein demonstra um domínio teórico metodológico, em que delineia seu esquema plástico, que se fez presente na articulação feita entre seus esboços de planejamento de roteiro, e a contraposição com os fotogramas de seu filme. Em resumo, o que Eisenstein fez foi; traduzir em forma analítica e demasiada meticulosa, traduzir em análise sua proposta estética, indo ao encontro de uma subjetividade singular e criativa com propósito e repleta de intencionalidades. Como demonstram ainda os autores, Aumont e Marie:

No próprio Eisenstein, este texto é talvez o que vai mais longe numa abordagem tão sistemática (e ele costumava aplicar as suas qualidades de analista à pintura ou à literatura). Com os seus limites e os seus defeitos, pois muito haveria a objetar, senão quanto ao método, pelo menos a alguns comentários de pormenor, ele surge hoje em dia como um dos protótipos, dos “antepassados”, da análise fílmica. (AUMONT; MARIE, 2009, p.21-22).

⁵ As figuras demonstrando a análise completa de Eisenstein encontram-se disponíveis no livro *A Análise Fílmica* (2009) de Jacques Aumont e Michel Marie, ver páginas 18, 19 e 20.



RELICI

Entre 1965 e 1970, a partir de um contexto universitário e para-universitário verificou-se uma continuidade na sistematização do pensamento analítico acerca do objeto filme para fins de conceber uma legitimação teórico metodológica para dar conta do que seria “análise fílmica”, ou inicialmente conhecida como “análise estrutural” (Aumont; Marie, 2009,).

As discussões propostas inicialmente perpassam questões epistemológicas, como a autonomia da análise fílmica, o enfoque dado à dimensão estilística e narrativa, condições materiais e psicológicas frente à produção analisada, e a intenção do analista enquanto observador dotado de ferramentas, que o possibilite de utilizá-la segundo categorias previamente estabelecidas ou sua dimensão referencial. Diante de tal paradigma, Aumont (2004, p.8) demonstra como de fato, através da aproximação de conceitos de outros campos do conhecimento, foi possível estruturar um tipo de análise fílmica, que segundo o autor “não existe uma teoria unificada do cinema nem mesmo qualquer método universal de análise do filme”. A análise fílmica, então, possui um olhar analítico heterogêneo, mas, que está sob a chancela de objeto artístico autônomo, suscetível de engendrar um texto igualmente dotado de autonomia.

Partindo do paradigma do filme como objeto arte/texto, então, Aumont estabelece o que se pode considerar como estrutura de análise, a partir do que denominou “empréstimo de conceitos” advindos de outras áreas para auxiliar na compreensão do filme, a priori, de forma a engendrar um discurso constitutivo. Assim, cita algumas disciplinas que acabaram por intermédio permeando a análise fílmica, como as análises estrutural marxistas, semiopsicanalíticas, neoformalistas, derridianas, lyntardianas, deleuzianas entre outras. Por sua vez, acabando por definir um funil de categorias que constituem o texto enquanto objeto de análise para o desmembramento do filme, permitindo melhor sua compreensão.



RELICI

Com isto, sustenta que o texto está fundamentado sob os alicerces de estruturas narrativas (análise textual), que fundamenta os significados em estrutura narrativa (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica) produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica) (Aumont, 2004, p.10). O autor também salienta que o objetivo da análise fílmica em seu cerne é “Apreciar a obra ao compreendê-la melhor, pode igualmente ser um desejo de classificação da linguagem cinematográfica, sempre com um pressuposto de valorização desta” (Aumont, 2004, p.10).

Para os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2006, p.14), a análise fílmica significa duas coisas: a atividade de analisar (quando Roger Odin, por exemplo, fala da “análise fílmica como exercício pedagógico”); e também pode significar o resultado dessa atividade, isto é, com algumas exceções, um texto (se eu invocar, por exemplo, a análise do Mépris [desprezo] por Michel Marie). Acerca do conceito de texto, cabe aqui, fazer um parêntese no que diz respeito ao entendimento para a proposta de análise fílmica, que ambos, Vanoye e Goliot-Lété e Aumont concordam, segundo a definição do livro Dicionário teórico e crítico de cinema de Jacques Aumont e Michel Marie, no qual discorrem sobre sua significação; — “O texto neste sentido particular, é o lugar de uma atividade significativa incessante, que não visa a comunicação de um sentido, já ali, em sim a valorização da própria prática significativa” (Aumont; Marie, 2003, p. 291). Portanto, a teoria do texto, na semiologia “gerativa” (em sentido amplo), insiste no trabalho da enunciação, da simbolização, nos vestígios do sujeito (o escritor como leitor) no processo textual de conjunto.

Ainda sobre sua heterogeneidade, Vanoye e Goliot-Lété concordam com Aumont ao afirmar que, “a análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto (institucional)” (Vanoye; Goliot-Lété, 2006, p.9). Com isso explicitam também, que no contexto da obra se varia a



RELICI

abordagem da análise fílmica em demanda da própria natureza muito específica de seu objeto. Partindo de tal pressuposto, então, a análise fílmica e seu objeto de estudo possuem especificidades, que os compõem numa gama de abordagens, que vão de encontro às condições determinantes. Além do aspecto de variação na abordagem, todavia é definida na visão dos autores; obstáculos para que tal empreitada seja executada, no que elencam fatores de ordem material e psicológica, em que, na ordem material estaria implicada sua limitação, no que só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons). Enquanto que de ordem psicológica, questiona-se a própria finalidade da análise em si, entendendo que:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 2006, p.12).

Os autores evidenciam, portanto, a necessidade da análise, como um meio de participação do espectador, no caso, o analista entender na miríade de imagens oferecidas pelo cinema; “reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tomando-o um deslumbramento participante” (Vanoye; Goliot Lété, 2006, p.13). A análise fílmica, sobretudo, busca enriquecer e superar uma visão espontânea do filme, a fim de aprofundar seu olhar e avaliar sua própria visão a partir de uma dinâmica sistemática, que suscita a repetição do olhar e reconsideração de hipóteses.



RELICI

A ANÁLISE TEXTUAL COMO PARADIGMA DA ANÁLISE FÍLMICA

Ainda no capítulo três do livro *A análise fílmica*, Aumont e Marie, problematizam a partir da definição do objeto filme como texto, a análise textual, inicialmente sedimentada no estruturalismo da década de 60, (análise estrutural⁶) modelo de estudo que procurou dar conta de obras intelectuais e seus significados. A teoria estruturalista, proveniente dos estudos de Lévi Strauss, trouxe um importante impacto no estudo das culturas, mas que trouxe à tona o problema de uma possível generalização para as explicações de fenômenos singulares; em que a ideia de estrutura, assim compreendida, tem uma consequência: produções significantes muito diversas na aparência podem na realidade; partilhar a mesma estrutura. (Aumont; Marie, 2003,).

Tal visão foi problematizada por pensadores como Umberto Eco em sua obra *A Estrutura Ausente* (1968), uma das primeiras obras que articula a ideia da existência de sistemas de signos, e que compreendem mensagens singulares, utilizando-se de um conjunto de signos gerais, que regulam sua emissão e compreensão. (Aumont; Marie, 2003,).

Roland Barthes, por sua vez, em seus textos “Retórica da Imagem” preocupa-se mais na imanência da rede de significados (ideologias), do que na percepção da mensagem pelo destinatário. Essas duas contribuições foram de ampla contribuição no que diz respeito ao desenvolvimento da análise textual. Christian Metz, a partir de *Langage et Cinéma* (1971), também procurou dar uma resposta sistemática que visou

⁶ A análise estrutural aplica-se então a todas as produções significantes importantes, do mito ao inconsciente, passando por essas produções mais limitadas e mais historicamente definidas que são as obras artísticas e literárias (por exemplo, os filmes). Mesmo se às vezes as filiações são arriscadas, a análise textual do filme deriva indubitavelmente da análise estrutural em geral. (AUMONT; MARIE, 2009, p.62).



RELICI

dar base de sustentação para a teoria e prática da análise textual, por consequência para análise fílmica, por meio de seus questionamentos:

Quais são, no filme, os lugares, as formas e os efeitos da significação? Ou melhor ainda: no filme tudo significa, ou bem pelo contrário, os elementos significantes são descontínuos? Qual a natureza da relação que une os significantes físicos aos seus significados? (AUMONT; MARIE, 2003, p.63).

No que tange os problemas pontuados, era necessário que análise textual então, possuísse uma semiologia estrutural para o campo fílmico chegando à noção de código, tal conceito que: “abarcando todos os fenómenos de regularidade e sistematicidade da significação fílmica” o código é definido, em *Langage et Cinéma*, como o que, no cinema faz as vezes de “língua” (Aumont; Marie, 2003, p.63). Dadas as seguintes ressalvas de que a noção código permite descrever e compreender a multiplicidade de níveis que os autores chamam de significação da “linguagem cinematográfica”. Assim, monta-se a estrutura da análise textual, por intermédio de três eixos⁷, o texto fílmico, o sistema textual e o código.

ANÁLISE FÍLMICA FRENTE A OUTROS DISCURSOS E VALIDAÇÃO

Ao esmiuçar de forma breve a proposta da análise fílmica, em resumo, entende-se que a análise fílmica difere-se fundamentalmente da crítica cinematográfica, preocupa-se com a singularidade do objeto de estudo e a escolha da abordagem e suas ferramentas para cada especificidade, além de fazer ressalvas quanto à questão da interpretação. A seguir, será destrinchado sob os eixos; análise

⁷ 1) O texto fílmico é o filme como “unidade de discurso, efectivo se actualizado” (= exercício de uma combinação de códigos da linguagem cinematográfica). 2) O sistema textual fílmico, específico de cada texto, designa um “modelo” da estrutura desse enunciado fílmico; o sistema correspondente a um texto é um objecto ideal, construído pelo analista - uma combinação singular de certos códigos, segundo uma lógica e uma coerência apropriadas ao texto em questão. 3) O código é também um sistema (de relações e diferenças), mas não um sistema textual: é um sistema mais geral, que pode, por definição, ser “reaproveitado” em vários textos (cada um dos quais se torna então uma “mensagem” do código em questão) (Aumont; Marie, 2009, p.64).



RELICI

e crítica, análise e teoria e interpretação, análise e singularidade do filme ressalvas feitas a partir do livro *A Análise Fílmica*, buscando elencar tópicos que fazem importantes considerações, que dizem respeito à estrutura da análise fílmica como um todo. Em análise e crítica, por exemplo, deve-se atentar para o fato de que a tal distinção entre crítica e análise, em suma:

Nos leva de imediato a situar o discurso crítico relativamente ao discurso "cinéfilo". Este reflecte uma atitude baseada na efusão amorosa face ao objecto e raramente se harmoniza com o prazer da pesquisa analítica. Também aqui é necessário precisar as acepções. A atitude cinéfila é susceptível de todas as dosagens possíveis entre a relação passional imediata e o desejo de conhecimento. (AUMONT; MARIE, 2009, p.12-13).

Em análise e teoria, análise e singularidade do filme; faz-se saber que “a análise não tem de definir as condições e os meios da criação artística, mesmo que possa contribuir para esclarecê-las, nem de professar juízos de valor ao estabelecer normas” (Aumont; Marie, 2009, p.14). Dentro dessa perspectiva entendemos que a teoria é incumbida de auxiliar e não de substituir a análise, no que já foi estabelecido não possuir uma teoria unificada para todos seus fenômenos. Cabendo ao analista, assim, compreender as características da análise e da teoria que compartilham como: reflexão ampla do fenômeno cinematográfico; possuir relação ambígua com a estética; e ter seu lugar no ensino. (Aumont; Marie, 2009).

Frente ao discurso de interpretação, por sua vez, nota-se que a análise possui pontos de convergência, no que busca estabelecer recursos de embasamento teórico metodológico para “utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível” (Aumont; Marie, 2009, p.14). Diante do problema, garantias e validação, por sua vez, Aumont e Marie lançam sob a validação da análise fílmica questionamentos, a fim de buscar critérios de forma a estabelecer e justificar sua aplicação. Em linhas gerais, os métodos utilizados pela



RELICI

análise fílmica necessitam garantir cientificamente sua verificabilidade, como questionam os autores:

Uma análise foi efectuada de forma válida segundo os seus próprios pressupostos metodológicos: por outras palavras, o método escolhido foi mesmo correctamente aplicado, e até o fim? Em seguida, devemos perguntar-nos se o próprio método é susceptível de justificação, de legitimação: escolheu-se um método adequado ao objecto, levou-se suficientemente em conta outras abordagens possíveis do mesmo objecto? (AUMONT; MARIE, 2009, p.171).

Tais critérios, segundo os autores, dividem-se em dois, são eles; *critérios internos* e *critérios externos*. O critério interno, firma-se a partir de uma construção de um esquema minucioso, que lhe compete tratar diferentes partes do filme de maneira comparável.

Esta ideia de verificação "interna" da análise é evidentemente de inspiração estruturalista. Ela só tem sentido na perspectiva de um método mais ou menos sistemático, que conduza a uma análise exaustiva ou tendencialmente exaustiva, e que sobretudo estabeleça relações fortes entre os elementos. (AUMONT; MARIE, 2009, p.171).

Fica implícito que o ato de decompor e recompor o filme beneficia uma análise concisa e que a posteriori talvez ofereça recurso para tais critérios. No entanto, ainda, como salientam os autores: “naturalmente, não é uma verdadeira validação; no máximo podemos dizer que estas considerações funcionam mais “como limites à análise (como limites à interpretação, ou seja, à sobreinterpretação) do que como provas seja do que for” (Aumont; Marie, 2009, p.171).

Do critério externo, percebe-se uma preocupação com critérios mais amplos e que ensejam uma confrontação de comparação de resultados de análises obtidas sob o mesmo método. Neste ponto, faz-se importantes considerações acerca da limitação da análise fílmica no que concerne sua validação, visto que, é preciso ter noção que um mesmo filme poderá ter igualmente uma possibilidade promissora de análise, mas que partirá de outro ponto, muitas vezes com outros procedimentos.



RELICI

30

Atentando-se para fato de que esta é uma problemática não só da análise fílmica, mas que:

É evidente que este problema da comparação dos métodos de análise, e da avaliação dos resultados e validade de certo método aplicado a certa obra, transcende em muito o caso da análise do filme. A apreciação e interpretação das produções artísticas e literárias em geral é um velho problema, e desde há pelo menos dois séculos tem sido tema de muitas teorias." (AUMONT; MARIE, 2009, p.173).

Os autores também sugerem que uma contextualização histórica, que parece ser imprescindível para levantamentos de dados suficientemente substanciais para dar conta da análise fílmica em que:

É sempre instrutivo, pois, confrontar o que uma análise permitiu compreender de um filme com os dados que se possam obter da história da sua produção; de forma mais lata, essa análise deverá ser confrontada com os dados gerais da história do cinema, ou mesmo apenas da história. (AUMONT; MARIE, 2009, p.174).

Mas atenta-se ao fato de que este recurso não pode ser usado para um fim em si mesmo, ou justificar-se como método de verificação (AUMONT; MARIE, 2009, p.175). Ao dar diversos exemplos de análises, os autores chegam à conclusão de um *corpus alargado*, ou seja, de critérios que buscam situar o contexto da obra em sua dimensão histórica e complexa. Como o lugar de onde vem a história da produção, do estilo que a obra se define, e de seu contexto etc.:

A análise de corpus alargados e a definição de estilos (necessariamente historicizados) resultantes são uma tarefa talvez mais histórica do que realmente analítica. Também não podemos, até pelo seu peso, propô-la como um "método de verificação" das análises singulares. Todavia, na medida em que essas análises históricas são cada vez mais numerosas (e acessíveis), podem constituir uma referência útil. (AUMONT; MARIE, 2009, p.174).

Das observações feitas, portanto, entende-se que os critérios utilizados para o método da análise fílmica, estão intimamente ligados aos meios e procedimentos utilizados e na forma que o analista irá dispor de tais ferramentas para a composição



RELICI

desta, levando sempre em consideração a contextualização do objeto fílmico analisado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dos objetivos deste breve ensaio, cabe ressaltar que não se pretendeu esgotar o tema da análise fílmica e seu vasto universo de competências. Procurou-se, contudo, levantar os principais pressupostos que proporcionem uma introdução adequada ao tema para trabalhos futuros. Espera-se que a trajetória e os conceitos fundamentais aqui apresentados contribuam para uma compreensão inicial da teoria, do método e das aplicações da análise fílmica. Assim, este artigo visa também a servir como referência e base para novas pesquisas dedicadas às questões abordadas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. & MARIE, M. (2009). **A análise do filme**. (M. Félix, Trad.). Lisboa, Portugal: Texto e Grafia.

AUMONT, J. **A análise fílmica**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

AUMONT, J. & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Rio de Janeiro: Papyrus, 2003. 335p.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**. Tradução: Roberta Gregoli. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em:

SONTAG, Susan (1961), ***Against Interpretation***, New York, Dell Publishing.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.