

Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)

Manuela Penafria *

VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009

Índice

- | | |
|--|---|
| 1. O que é a análise de filmes e para que serve? | 1 |
| 2. Como analisar? | 5 |
| 3. Bibliografia | 9 |

Resumo

O texto procura reflectir sobre a actividade de análise de filmes, em especial o seu papel nos discursos sobre cinema e discutir possíveis metodologias para essa mesma actividade.

1. O que é a análise de filmes e para que serve?

Aparentemente, a análise de filmes está presente em vários discursos sobre os filmes, sejam eles de carácter mais publicitário, um mero comentário, um discurso monográfico ou mesmo um estudo académico. À partida, um qualquer discurso sobre um determinado filme fará algum tipo de análise. E o discurso mais visível é o da crítica de cinema, diariamente publicada em jornais e revistas. Numa

primeira abordagem, a análise aparenta ser uma actividade banal que pode ser praticada por qualquer espectador sem que o mesmo se veja obrigado a seguir um determinado enfoque ou uma determinada metodologia. Perante a profusão de discursos sobre os filmes é imperativo, desde já, distinguir a *análise* da *crítica*.

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo,...) ao som (por exemplo, *off* e *in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a ar-

*Doutorada em Ciências da Comunicação/especialidade Cinema, pela Universidade da Beira Interior.

ticulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme (Cf. Vanoye, 1994). Este segundo movimento em direcção ao filme evita cair em interpretações/observações despropositadas ou pouco pertinentes.

Já a crítica tem como objectivo 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 (o seu contributo para a discussão de um determinado tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade, ...). Este tipo de discurso não é pois uma análise propriamente dita, mas poderá beneficiar do trabalho de análise que consideramos anterior a uma atribuição de um juízo de valor. Ou seja, consideramos que a atribuição de um juízo de valor deverá ser suportada por uma decomposição do filme em causa. E a nosso ver, a crítica de cinema encontra-se algo afastada dessa actividade que poderia servir-lhe de suporte e dar-lhe uma maior consistência de discurso: a análise. Não raro, a crítica de cinema utiliza frases feitas que poderiam ser aplicadas a outros filmes que não os criticados. O mais das vezes, a crítica coloca de lado as características singulares e a especificidade de cada um dos filmes. O discurso crítico encontra-se carregado de adjectivos que, no nosso entender, poderiam ser aplicados a filmes indiferenciados. De uma recolha a críticas de cinema recentes destacamos os seguintes exemplos e que confir-

mam esta nossa posição a respeito da crítica (propositadamente retiramos os títulos dos filmes e realizadores criticados):

...o estreante X sabe trabalhar bem as atmosferas...

...o filme X não tem ambições significativas para lá de contar a sua história com alguma eficácia nem pretensões a querer ser mais do que um pequeno drama familiar e as interpretações sólidas dos actores...

ao contrário de X, Y apresenta muito mais humor e uma capacidade para efabular...

...é um daqueles filmes que não se encaixa numa única gaveta...

...o miúdo de doze anos espantosamente interpretado pelo estreante X...

...é um filme de época, mas não é de época apenas por nostalgia ou facilidade e usa a sua época como um modo de falar de coisas universais e intemporais...

...belíssimos planos do terraço...

...o filme X evita o sentimentalismo lamecha e utiliza com destreza a montagem intercalada entre as histórias das suas personagens...

...o mundo da música *soul* serve mesmo só de pretexto para alguns "cameos" confrangedores e um par de actuações musicais a que os actores se entregam com gosto mas que Y filma sem arte nem entusiasmo...

...o que torna, então, X num dos melhores filmes de terror que vimos recentemente é o modo metódico e distendido como mantém a tensão, a atmosfera inquietante que cria sem precisar de carregar no sangue e nas tripas, a encenação precisa e cuidada com que tudo se encadeia - a utilização da música, então, é exemplar, quer sejam as discretas orquestrações electrónicas de YY ou as canções judiciosamente colocadas de HH...

...é um filme sincero e honesto...

Estas afirmações mostram que o X poderia ser substituído por um título que não o criticado. São portanto, expressões gerais, demasiado gerais quando deveria estar em causa uma maior especificidade de modo que o julgamento fosse mais consistente.

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. Sendo assim, podemos supor que a interpretação afastada da actividade de análise não toma o filme como seu ponto de chegada, pelo que as interpretações vagamente se referem ao filme e sofrem de uma carga adjetiva que os qualifica abstractamente.

“Against interpretation” é o título de um texto de 1961 (incluído num livro com o mesmo título) no qual a sua autora, Susan Sontag, se insurge contra o modo como as obras de arte eram analisadas. Sontag não é contra a interpretação, mas contra a utilização da mesma grelha de interpretação sobre obras distintas. Usar uma mesma grelha tem consequência uma interpretação redutora, prescritiva em vez de descritiva. O exemplo que Sontag aponta são as interpretações Freudianas que reduzem, no caso que nos interessa, todos os filmes a um mesmo discurso (complexos de Édipo, luta de classes, . . .) Ainda assim, no seu texto, o cinema é apontado como escapando a toda essa euforia in-

terpretativa, em grande parte porque o cinema apresenta uma grande imediaticidade dada a sua natureza imagética. A arte enquanto experiência vem, segundo a autora, sendo substituída por esse discurso único e redutor. Do seu artigo destacamos um ponto essencial, que o cinema não deve ser interpretado apenas no seu conteúdo (história contada, diálogos, . . .), mas deve ter em conta os seus aspectos formais. Embora a interpretação do conteúdo possa ser útil quanto ao contexto cultural, político e social de um filme, não nos permite distinguir um filme de um livro ou de uma peça de Teatro. As diferenças do meio usado são então diluídas quando é accionada uma interpretação de conteúdo. 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.

Apesar de referirmos aqui o texto de Susan Sontag, não encontramos na actual crítica de cinema uma mesma grelha de interpretação que esteja de acordo com determinado enfoque de carácter teórico. Como já dissemos, a grande maioria da crítica refere-se aos filmes como se os mesmos fossem objectos indiferenciados. E, em geral, confunde-se facilidade de escrever do autor da crítica com a sua capacidade de criticar (ou se quisermos, de analisar). Realçámos o texto de Sontag porque a partir dele podemos afirmar que a análise deve suportar a crítica de cinema; e é precisamente isso que consideramos faltar na crítica.

Se a análise pode ser distinta da crítica e se pode (e deve) servir de pressuposto à crítica, importa agora avançarmos para uma ainda que breve referência ao passado.

A análise de filmes não é uma actividade recente, podemos dizer que terá nasci-

do com as primeiras projecções de imagens em movimento. Lembramos, por exemplo, os escritos de Ricciotto Canudo (1877-1923) que foi quem primeiro designou o cinema como a sétima arte, uma arte que surgia com a síntese das artes do espaço e das artes do tempo. Nos seus escritos, reunidos no volume *L'Usine aux Images* (Séguier et Arte Éditions, 1995), discute o cinema como a Arte da vida, o cinema como a expressão visual e imediata de todos os sentidos humanos e capaz de emocionar a todos por se tratar de uma linguagem universal capaz de colocar em tela quer o mundo exterior, quer o mundo interior. Também Louis Delluc (1890-1924) escreveu nos inícios do cinema tendo criado o conceito de *fotogenia* a partir do qual olhava para os filmes. No livro *Écrits Cinématographiques II, Cinéma et Cie*, (Cinémathèque Française, 1986), Delluc explica o que entende por fotogenia: “um ser ou uma coisa são mais ou menos destinados a receber luz”, ou seja, são mais ou menos fotogénicos. Assim, compete ao cinema revelar e realçar a fotogenia existente no mundo material; apresentar nuances, medir tonalidades fotogénicas do mundo material. Delluc olhará para os filmes a partir do maior ou menor cumprimento dessa faculdade do cinema em revelar a fotogenia do mundo material.

Estas posições levam-nos a duas considerações iniciais. Em primeiro lugar, que nos inícios, tal como hoje, a escrita sobre cinema dependia das competências do analista e do seu olhar particular lançado sobre os filmes. Uma segunda observação é a possibilidade de se criarem conceitos a partir da análise e da interpretação dos filmes.

Mas, o primeiro trabalho de análise propriamente dito de que existe conhecimento terá sido realizado por Eisenstein a propósi-

to do seu filme *O Couraçado Potemkine* (1925), num texto intitulado “‘Eh!’ De la pureté du langage cinématographiques”, originalmente escrito em 1934 e publicado pelos Cahiers du Cinéma, nº 210, 1969. Nesse texto, Eisenstein faz uma decomposição de um excerto - mais concretamente, 14 planos retirados do momento em a população de Odessa saúda os marinheiros do Couraçado e que precede a conhecida cena da chacina na Escadaria de Odessa - com vista a fazer face à acusação da sua associação ao Formalismo e em defesa da pureza da linguagem cinematográfica (Cf. Aumont, 1999). A interdependência plástica dos planos sucessivos é vista ao detalhe, como, por exemplo, o aparecimento e transformação de um arco em círculo ou, outro exemplo, a alternância entre um número par e um número ímpar de elementos em campo. Esta sua decomposição foi feita com o intuito de defender o seu trabalho enquanto arte e distinto do de qualquer outro realizador (qualquer outro realizador que não reflecte sobre o trabalho, em especial, no que diz respeito à plástica da imagem e à montagem e que recorre a aproximações com outras artes).

O exemplo de Eisenstein conduz-nos a mais duas observações: que a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objectivos estabelecidos a priori e que se trata de uma actividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme.

A análise é uma actividade que perscruta um filme ao detalhe e tem como função maior aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros, oferece-nos a possibilidade de caracterizarmos um filme na sua especifici-

dade ou naquilo que o aproxima, por exemplo, de um determinado género. E essa oportunidade poderia ser melhor aproveitada.

Assim sendo, consideramos que sendo a tarefa do analista/crítico *analisar* um filme sugerimos o seguinte: a partir de Canudo e Delluc, que a escrita sobre cinema possa depender das competências do analista e do seu olhar particular lançado sobre os filmes desde que o mesmo tenha por detrás uma actividade de suporte sólido - a análise - e que essa actividade seja o ponto de partida para a criação de conceitos que possam substituir a adjetivação. Sugerimos, também, seguindo Eisentein, que a análise seja feita por objetivos (por exemplo, determinar em que medida um determinado filme pertence a um determinado género), que a análise seja detalhada, (pelo menos, sobre alguns planos do filme seleccionados tendo em conta os objetivos estabelecidos); seguindo Susan Sontag, que a análise seja uma actividade fundamental e a seguir por todos aqueles que escrevem sobre cinema.

Mas, a análise coloca problemas. No imediato, analisar um filme na sua totalidade afigura-se uma tarefa quase interminável. Mas, o principal problema é o facto do filme não ser citável; por exemplo, na análise/crítica literária são usadas palavras que se referem a palavras, na análise/crítica de filmes são usadas palavras que se referem a imagens e sons. Outros problemas que a actividade de análise coloca prendem-se com a relação que o analista estabelece com o filme. Se o analista racionalizar demasiado o visionamento de um filme o mesmo passa a ser um objecto sobre o qual é exercido controlo e a afectação emocional poderá sair prejudicada por esse processo racional. O analista poderá considerar-se au-

tor do filme e daí saírem prejudicadas as possíveis observações sobre o lugar que o filme instaura/reserva para o espectador. O analista poderá considerar-se um interpretador livre, mas a partir desta sua posição o realizador, na sua legítima situação de criador, é deixado de lado.

Estas considerações levantam-nos mais uma questão: poderá a análise constituir-se como uma disciplina autónoma? A análise aparenta ser uma actividade subsidiária de outros interesses. O crítico e o teórico do cinema procuram, pela análise, localizar e confirmar os seus pressupostos. Mas, a essa questão apenas podemos responder que sim, pelo interesse da afirmação de uma área de estudos dentro da academia e, também, pela possibilidade da análise de filmes ser capaz de elaborar a sua actividade mediante uma metodologia de carácter universal ou, pelo menos, o mais abrangente possível.

Tendo em conta as dificuldades que a actividade de análise coloca e a eventual possibilidade de criação de uma metodologia única que permita chegar a uma interpretação pertinente de um filme e que a mesma possa contribuir para um conhecimento aprofundado da *praxis* cinematográfica, a questão que nos ocupará a seguir prende-se com os procedimentos a adoptar na análise de um filme.

2. Como analisar?

Antes de mais, enunciemos os tipos de análise de que temos conhecimento:

a) análise textual. Este tipo de análise considera o filme como um texto, é decorrente da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 60/70 e tem como objetivo decompor um filme dando conta da estrutura do mesmo. O filme é dividido em

segmentos (unidades dramáticas/sintagmas) em geral a partir de momentos que indicam a sua autonomia (por exemplo, dissolução de um plano para negro como indicação que determinado segmento dramático terminou e outro tem início). Originalmente, esta análise implicava apenas a aplicação da *Grande Sintagmática* de Christian Metz para se identificar a estrutura subjacente a um filme. A *Grande Sintagmática* tem como principais problemas deixar de lado toda a riqueza visual de um filme (como seja o uso da iluminação) e aplica-se com mais facilidade aos filmes narrativos. Ao considerar um filme como um texto, este tipo de análise dá importância aos códigos de cada filme. Se seguirmos Christian Metz os filmes possuem 3 tipos de códigos: os perceptivos (capacidade do espectador reconhecer objectos no ecrã); culturais (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã recorrendo à sua cultura, por exemplo, alguém vestido de preto em sinal de luto) e códigos específicos (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã a partir dos recursos cinematográficos, por exemplo, a montagem alternada como indicação que duas acções estão a decorrer ao mesmo tempo, mas em espaços diferentes).

b) análise de conteúdo. Este tipo de análise considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: Este filme é sobre ...). Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema. Por exemplo, se o filme *M*, de Fritz Lang for visto nesta perspectiva faz-se a sua decom-

posição destacando ou as cenas em que o *serial killer* é capturado pelos ladrões, o que poderá remeter para uma discussão sobre a hierarquização da marginalidade e respectivas sanções; ou destacando a cena em que o *serial killer* se apresenta como uma vítima, problematizando a sua culpa e lançando-a para a sociedade em que vive. Outra opção seria destacar o plano final em que uma das mães afirma que nada poderá trazer as crianças de volta, o que torna todos os pais e, também, todos os indivíduos de uma sociedade responsáveis pelo que acontece às suas crianças.

c) análise poética. Esta análise, da autoria de Wilson Gomes (2004), entende o filme como uma programação/criação de efeitos. Este tipo de análise pressupõe a seguinte metodologia: 1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído. Se considerarmos que um filme é composto por um conjunto de meios (visuais e sonoros, por exemplo, a profundidade de campo e a banda sonora/musical) há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados/organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s). Do ponto de vista da sua estratégia, um filme pode ser entendido como uma composição estética se os seus efeitos forem da ordem da sensação (em geral, filmes experimentais), ou como uma composição comunicacional se os efeitos forem sobretudo de sentido (em geral, filmes com um forte argumento que pretendem transmitir uma determinada

mensagem/ponto de vista sobre determinado tema), ou como composição poética se os efeitos que produz são, essencialmente, sentimentos e emoções (em geral, filmes com forte componente dramática). Ainda que este tipo de análise se aplique a filmes convém notar que pode ser aplicada à contemplação de qualquer outra obra de arte.

d) análise da imagem e do som. Este tipo de análise entende o filme como um meio de expressão. Este tipo de análise pode ser designado como especificamente cinematográfico pois centra-se no espaço fílmico¹ e recorre a conceitos cinematográficos, por exemplo, verificar o uso do grande plano por diferentes realizadores; para um determinado poderá ser apenas um plano para dar informação ao espectador (por exemplo, nos filmes de Griffith) e, noutro caso, estarmos perante uma utilização mais dramática e pessoal deste tipo de plano (por exemplo, no filme *A Paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer). Com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo (por exemplo, determinado realizador apresentar sempre uma visão pessimista da humanidade).

Cada tipo de análise instaura a sua própria metodologia, no entanto, parece-nos que optar por apenas um tipo de análise, poderá o analista ficar com a sensação de dever cumprido mas, também, com a sensação de que muito terá ficado por dizer acerca de um determinado filme ou conjunto de filmes.

Mais concretamente, cumpre-nos especi-

¹ O campo e o fora-de-campo fazem parte de um mesmo espaço imaginário que se designa por espaço fílmico ou cena fílmica.

ficar ou, pelo menos, discutir uma metodologia de análise. Neste sentido, propomos uma primeira escolha do analista: uma análise interna ou uma análise externa ao filme. Na primeira, a análise centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito. Se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisá-lo tendo em conta a filmografia do seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador. Na segunda, o analista 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, económico, estético e tecnológico.

Independentemente da escolha por uma análise interna ou externa, há uma questão que nos parece essencial para ambas. Um procedimento de análise muito comum consiste em retirar fotogramas de um filme. Esses fotogramas são um suporte fundamental para a reflexão já que permitem fixar algo movente, as imagens de um filme. Propomos aqui que esse procedimento seja produtivo em outros momentos de reflexão. Para tal é necessário que esses fotogramas não sejam apenas utilizados para embelezar o texto, há que transformá-los num instrumento de trabalho. Assim, deverá ser criada uma numeração que possa estabelecer um laço efetivo com o filme do qual foram retirados. Apresentamos a seguinte proposta: usar dois conjuntos de números, o primeiro deve dizer respeito à relação do fotograma com o plano e o outro à posição do plano no que diz respeito à montagem. Por exemplo, suponhamos que foram retirados quatro fotogramas de um filme e que a numeração é: 1(1);

1(1); 2(2); 3(3); 4(0). Esta numeração significa o seguinte: os dois primeiros fotogramas foram retirados do mesmo plano (nos casos de planos-sequência pode ser útil retirar mais que um fotograma). 2(2) é um fotograma de um outro plano que se encontra em termos de montagem imediatamente a seguir ao plano 1(1). 3(3) é um fotograma de um plano diferente dos anteriores, mas na montagem vem imediatamente a seguir ao plano a que corresponde o fotograma 2 (2). O fotograma 4(0) diz respeito a um plano diferente dos anteriores e na montagem não se encontra imediatamente a seguir a 3(3). Esta proposta de procedimento é válida para as imagens, o mesmo não se passa em relação ao som. Os fotogramas em papel nada dizem a respeito do som, mas a numeração que propomos poderá ser importante para esclarecer questões importantes a respeito da imagem, como seja o tipo de enquadramento e composição dos planos, a sua maior ou menor profundidade de campo, as cores que são utilizadas, a grandeza dos planos (por exemplo, se é mais utilizado o plano geral ou o grande plano)...; ou ainda – tendo em conta a numeração correcta dos fotogramas – tornar possível formular considerações a respeito do tipo de montagem do filme.

Pelo facto do nosso texto ser apenas uma introdução ao tema da análise de filmes que nos interessa aprofundar em futuras investigações, apresentamos alguns pontos para a análise interna de um filme (e que está mais em consonância com um dos tipos de análise mencionados atrás, a análise da imagem e do som).

i) Informações:

Título (em português):

Título original:

Ano:

País:

Género:

Duração:

Ficha técnica:

Sinopse:

Tema(s) do filme:

ii) Dinâmica da narrativa. Fazer a decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas). Esta divisão terá de ser feita a partir de um critério previamente definido. A definição desse critério depende do próprio filme (por exemplo, decompor um filme onde o espaço é importante implica fazer uma decomposição das partes desse filme tendo em conta exteriores e interiores).

iii) Pontos de vistas. A expressão “ponto de vista” pode ser trabalhada em três sentidos: 1-Sentido visual/sonoro (onde está a câmara em relação ao objecto a filmar? Que sons podem ser ouvidos ao longo do filme e em que momentos? Quais as características dos planos? Trata-se aqui de fazer uma análise ao filme nos seus aspectos visuais e sonoros recorrendo ou criando terminologia relativa à imagem e ao som.) 2-Sentido narrativo (Quem conta a história? E como é contada?). Aqui entendemos por narrativa a junção das noções de história e enredo. A história define-se como a sucessão de acontecimentos (o que acontece e não depende da vontade das personagens) e acções (o que acontece como resultado da vontade das personagens). O enredo é o modo como a história é contada. E uma história pode ser contada: na primeira pessoa – os espectadores vêem os acontecimentos através dos olhos de uma personagem. Esta técnica é muito usada para efeitos de *suspense* em que é necessário reter informação da audiência; na terceira pessoa – trata-se da acção vista por um observador ideal, em geral são

filmes nos quais não é detectável a presença da câmara. Raramente é usado como o único ponto de vista; onisciente – para que um filme apresente este ponto de vista é necessário que sejam dadas indicações ao espectador sobre o que as personagens pensam. Nestas situações é vulgar recorrer-se à voz em *off* (também denominada *voice-over*); ambíguo – consiste em alternar entre um ponto de vista na terceira pessoa e um ponto de vista na primeira pessoa plano subjectivo. Isto pode ser feito dentro de um plano ou com vários planos através do recurso da montagem. Ou, apresentar num mesmo plano diferentes pontos de vista.

3- Sentido ideológico. Aqui pretende-se verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao tema(s) do filme.

iv) Cena principal do filme. De modo a tornar a nossa proposta executável sugerimos que seja feita uma decomposição da cena principal do filme, uma decomposição plano a plano. Detectar qual a cena principal do filme não é uma tarefa fácil. Por tal, é aqui colocada em último lugar nestes pontos que dizem respeito a uma análise interna de um filme.

v) Conclusões. Por forma a interpretar o valor cinematográfico de um determinado filme este ponto dedicado às conclusões exige a elaboração de um texto no qual se apresentem as características (ou regras de funcionamento) do espaço fílmico analisado e identificar o lugar reservado ao espectador, ou seja, o grau de envolvimento que um filme permite ao seu espectador. Esta é, também, uma oportunidade para uma qualificação do realizador ou do filme analisado. Por exemplo, se um filme utilizou por diversas vezes o fora-de-campo poderá ser a-

presentada uma tipologia de diferentes tipos de fora-de-campo (fora-de-campo com a personagem principal, fora-de-campo com objectos, . . .).

Um outro modo, menos sistemático para a análise de um filme é uma espécie de diálogo que o analista pode estabelecer com o filme, colocando-lhe questões tais como: Qual é o tema do filme? Qual a cena principal? Como é que essa cena se interliga com as restantes? Quem é a personagem principal? . . .

Esta nossa proposta é incompleta porque, como já aqui defendemos, antes de adoptarmos qualquer procedimento, é necessário definir qual o(s) objectivo(s) da análise. De qualquer modo, avançamos com esta pequena proposta como ponto de partida para um posterior aprofundamento e discussão.

Para finalizar, reafirmamos que a análise de filmes é uma actividade fundamental - e diríamos urgente - nos discursos sobre cinema. Apenas pela análise será possível verificar e avaliar, efectivamente, os filmes naquilo que têm de específico ou de semelhante em relação a outros. Mas, a análise de filmes não é apenas uma actividade a partir da qual é possível ver mais e melhor o cinema, pela análise também se pode aprender a fazer cinema.

3. Bibliografia

AUMONT, Jacques; Marie, Michel (1999), *L'Analyse des Films*, Nathan, 2ª Ed., [original, 1988].

BELLOUR, Raymond (1995), *L'Analyse du Film*, Calmann-Lévy.

BOYD, David (1989), *Film and the Interpretative Process, A Study of Blow Up*,

Rashomon, Citizen Kane, 8 1/2, Vertigo and Persona, Ed. Peter Lang.

BYWATER, Tim; SOBCHACK, Thomas (1989), *Introduction to Film Criticism, Major Critical Approaches to Narrative Film*, Longman.

CARMONA, Ramón (1996), *Como se Comenta un Texto Fílmico*, Cátedra.

GIANNETTI, Louis D. (2004), *Understanding Movies*, New Jersey, 10th Ed., Prentice-Hall.

GOMES, Wilson (2004), La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Revista Significação (UTP)*, Curitiba, v. 21, n. 1, pp. 85-106.

PRAMAGGIORE, Maria; WALLIS, Tom (2005), *Film: A Critical Introduction*, London, Laurence King.

RUTSKY, R. L., GEIGER, Jeffrey (2005), *Film Analysis: A Norton Reader*, W.W. Norton & Company.

SCHRADER, Paul (1972), *Transcendental Style in Film, Ozu, Bresson, Dreyer*, New York, Da Capo Press.

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

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. (1994), *Ensaio sobre a Análise Fílmica*, Campinas, Papirus.

WHITE, Timothy R. (2005), *Film Analysis Guide*, Kendall-Hunt.