

---

## Música e estilo nos filmes de Wes Anderson dos anos 2010<sup>1</sup>

Luíza ALVIM<sup>2</sup>

Henrique Bolzan QUAIOTI<sup>3</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### RESUMO

Nos filmes de Wes Anderson, a música foi comumente caracterizada por canções populares, mas o filme *Moonrise Kingdom* (2012) mostra um marcante papel do repertório erudito (já presente nos filmes anteriores, ainda que apenas como inspiração por vezes), além de consolidar a troca de compositor de Mothersbaugh para Alexandre Desplat. Como indicado por Hrycaj (2013) a partir de Gorbman (2007), Wes Anderson pode ser considerado um diretor melômano, responsável por “música de autor”. Neste trabalho, vamos nos concentrar nos filmes da década de 2010 para avaliar as mudanças quanto a aspectos de repertório e uso estilístico da música, incluindo as “sequências de montagem” e em planos de câmera lenta. Como metodologia, fazemos o mapeamento da música nos filmes, análise fílmica e utilizamos entrevistas do diretor e colaboradores. **PALAVRAS-CHAVE:** cinema; música; estilo; Wes Anderson.

### Introdução

Muitos autores, como Hrycaj (2013), caracterizaram a música dos filmes de Wes Anderson pela presença do repertório popular (rock, pop etc), porém, no filme *Moonrise Kingdom* (2012), há mudanças relevantes: a predominância diegética e extradiegética de obras preexistentes eruditas e a consolidação da troca de parceria de compositor de música original - ocorrida no filme anterior, *Fantástico Sr. Raposo* (*Fantastic Mr. Fox*, 2009) - de Mark Mothersbaugh para o francês Alexandre Desplat.

O objetivo deste trabalho é, portanto, avaliar como essas mudanças (a presença de repertório erudito em meio a repertório popular e à música original de Desplat), junto com os aspectos estilísticos de “sequências de montagem” e planos de câmera lenta durante os quais há música – tais como descritos por Hrycaj (2013) nos filmes de Anderson até *Fantástico Sr. Raposo* – se dão nos filmes do diretor na década de 2010: *Moonrise Kingdom* (2012), *O Grande Hotel Budapeste* (*The Grand Budapest Hotel*,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, e-mail: luizabeatriz@yahoo.com.

<sup>3</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, e-mail: hquaioti@usp.br

---

2014), *Ilha dos Cachorros (Isle of Dogs, 2018)* e *A Crônica Francesa (The French Dispatch, 2020)*.

No caso do uso da música erudita nos filmes de Wes Anderson, é importante notar que ela sempre esteve presente nos filmes anteriores a *Moonrise Kingdom*, mesmo que em menor proporção, ou ainda, apenas como inspiração, como veremos aqui. No tocante ao aspecto da coexistência do repertório preexistente com a música de Desplat, pesquisas essenciais são as de McQuinston (2017) e Clark (2020). A primeira analisa somente *Moonrise Kingdom* e *O Grande Hotel Budapeste*, enquanto Clark analisa também *Ilha dos Cachorros*, mas não *A Crônica Francesa*.

Como já apontou Hrycaj (2013) a partir dos conceitos de Claudia Gorbman (2007), consideramos Wes Anderson como um diretor melômano, responsável por “música de autor”. O conceito de Gorbman (2007) caracteriza diretores que têm um grande controle sobre a música do filme, independentemente do compositor com quem trabalhe, a partir de suas próprias escolhas musicais, tal como faz Anderson. Hrycaj (2013) cita que, por exemplo, durante a produção de *Os Excêntricos Tenenbaums (The Royal Tenenbaums, 2001)*, Anderson foi buscar *Fly*, de Nick Drake, de sua coleção de CDs. Para a promoção de *Viagem a Darjeeling (The Darjeeling Limited, 2007)* em outubro de 2007, Anderson criou uma *playlist* no iTunes que mostrava suas músicas favoritas junto com seus comentários para cada uma delas. Hrycaj também cita os casos de *2000 Man*, dos Rolling Stones, que foi inspiração para *Pura Adrenalina (Bottle Rocket, 1996)*; *These Days*, de Nico, inspiração para *Os Excêntricos Tenenbaums*; *Noye’s Fludde*, de Benjamin Britten, inspiração para *Moonrise Kingdom*. Nesses casos, a música veio primeiro e depois a ideia do filme. Isso fica claro na entrevista de Anderson para Nancy Miller, quando ele fala sobre como a música é um fator importante em seu processo de composição: “Muitas vezes, a música ajuda a inspirar uma ideia..Posso nem ter o roteiro ainda; eu só sei que quero usar uma música e vou escrever uma cena em torno da música” (MILLER *apud* HRYCAJ, 2004, p. 238)<sup>4</sup>.

Por outro lado, um dos colaboradores de Anderson se manteve durante todos os filmes: o supervisor musical Randall Poster, que o diretor conheceu na época em que estava editando *Pura Adrenalina (1996)*, seu primeiro longa-metragem. Tal parceria contribui para o estilo do diretor, algo confirmado por Poster em entrevistas: “Limito-

---

<sup>4</sup> No original: “A lot of times, music helps inspire an idea...I may not even have the script yet; I just know I want to use a song, and I’ll write a scene around the song”

---

me [...] a ajudá-lo [Anderson] a colocar argamassa nos tijolos e a apresentar-lhe ideias musicais, a ouvir o que ele tem para dizer e a ler os roteiros à medida que vão evoluindo. Nós partimos daí e continuamos.” (GROSS, 2012a, não paginado)<sup>5</sup>

Além disso, nesse artigo, consideramos, como já indicado, a mudança de compositor para Alexandre Desplat, o que, ainda assim, não faz com que deixe de haver um reconhecível “estilo andersoniano”. David Bordwell (2014, p. 17) considera o estilo como “um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme”. O estilo das músicas escolhidas por Anderson é tão particular que os fãs *online* usam as características encontradas nas trilhas musicais dos filmes anteriores para estabelecer certas expectativas musicais para os próximos filmes. Além disso, fãs criam *playlists* de trilhas musicais como se eles próprios fossem Wes Anderson<sup>6</sup>.

Usamos como metodologia o mapeamento geral do uso da música nos filmes, análise fílmica e coleta de informações sobre a escolha do repertório a partir de entrevistas, tais como algumas já citadas com Anderson e Randall Poster.

### **Wes Anderson e o repertório erudito**

O primeiro filme que contém obras do repertório erudito na cinematografia de Wes Anderson é *Os Excêntricos Tenenbaums* (2001). O diretor relatou que a inspiração do filme como um todo foi a compra de um CD de Maurice Ravel, mais especificamente, com a escuta do *Quarteto de cordas em Fá Maior* do compositor (DILLEY, 2017). Esta é a obra que está presente logo no início do filme, na apresentação dos personagens 22 anos depois de terem sido mostrados rapidamente em sua infância, durante a qual ouvíamos uma versão, composta por Mark Mothersbaugh, de *Hey Jude* dos Beatles. Tal paralelismo de sequências, ainda mais tendo como contrapartida uma canção popular tão icônica, demonstra a relevância no filme da obra de Ravel para Anderson e na estrutura do filme.

Quanto ao filme anterior a esse, *Três é Demais* (*Rushmore*, 1998), Anderson conta que ele e Mark Mothersbaugh se voltaram para o compositor barroco Antonio Vivaldi para encontrarem a inspiração “da partitura animada e alegre que estavam tentando criar” (PEREZ, 2007, não paginado) e, de fato, percebe-se uma semelhança de

---

<sup>5</sup> No original: “I just [...] help him [Anderson] put mortar on the bricks and come at him with musical ideas and listen to what he has to say and read the scripts as they evolve, and we sort of take it from there and keep going”

<sup>6</sup> Isso pode ser visto, por exemplo, no fórum *The Yankee Racers*, em um post chamado *Wes mixtape*, que apresenta músicas que poderiam ter sido (ou talvez possam ser futuramente) incluídas em filmes de Anderson.

parte da trilha musical original com concertos de Vivaldi, em especial, o *Concerto para bandolim em Dó Maior*, presente também em filmes de François Truffaut (*A noiva estava de preto*, 1968, e *O garoto selvagem*, 1970), diretor da *Nouvelle Vague* francesa cujos temas e algumas características de estilo ecoam em vários filmes de Anderson<sup>7</sup>, tal como o abandono infantil. Por outro lado, Mark Mothersbaugh conta em entrevista que Anderson não gostava de instrumentos que tocam sons mais graves e que adora o som do bandolim, instrumento bastante comum no período barroco e na obra de Vivaldi<sup>8</sup>.

Há, efetivamente, obras preexistentes de Vivaldi em três filmes de Wes Anderson: *Os Excêntricos Tenenbaums*, *O Grande Hotel Budapeste* e *A Crônica Francesa*. Como observa Donald Greig (2021), houve um *revival* de Vivaldi no cinema do pós-guerra. Sua presença é significativa no cinema contemporâneo, especialmente no cinema francês, particularmente as suas famosas *Quatro Estações*, seja no cinema autoral (ALVIM, no prelo) ou incluindo o cinema *mainstream* (VINCENT, 2023). Seria quase que um modismo e Greig (2021) observa o uso da música barroca como um todo no cinema do pós-guerra por conta de sua rigidez métrica e efeitos de simetria, além da permanência de alguns clichês vindos da época do cinema silencioso, como as associações a significados de religiosidade, a um “tempo antigo” indeterminado e a nobreza ou elegância. Algumas dessas características, como a rigidez métrica, parecem ter sido importantes para Wes Anderson, tendo em vista as intenções do autor já evocadas. Por outro lado, em sua entrevista, Anderson mencionou especificamente Vivaldi (ou seja, não é um compositor barroco qualquer) e fugiu do clichê das *Quatro Estações*, utilizando outras obras.

A trilha musical de *O Grande Hotel Budapeste* é quase que totalmente de música original de Alexandre Desplat, mas Vivaldi – no caso, o primeiro movimento (Moderato) do *Concerto For Lute And Plucked Strings* (no arranjo de Siegfried Behrend a partir do *Trio Sonata RV 82* para violino, alaúde e baixo contínuo, de Vivaldi) –, aparece pouco depois dos 14 minutos de filme, logo após o intertítulo “Um mês depois” e da voz *over* do narrador-protagonista Zero-Mustafá: “E assim minha vida começou”. Vemos um salão de hotel da primeira metade do século XX (a história se dá em 1932), com um grande lustre e acompanhamos o processo de iniciação do refugiado Zero como

<sup>7</sup> A American Express lançou um comercial (*My Life, My Card*, 2006) onde Wes Anderson atua como uma versão metalinguística de si mesmo como diretor, na maneira de Truffaut em seu filme *A Noite Americana* (*La Nuit Américaine*, 1973), inclusive usando a mesma trilha musical de Georges Delerue.

<sup>8</sup> Entrevista com Mark Mothersbaugh presente nos extras do Blu-ray de *A Vida Marinha com Steve Zissou* (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004) da Criterion Collection.

---

*lobby boy*, com a aprovação do *concierge*, M. Gustave, que lhe descreve as preferências das clientes do hotel (e de Gustave).

Nesse caso, a música de Vivaldi respeita o clichê de elegância e de um tempo “antigo” associada àquele ambiente. É interessante também que, embora a música pareça ser diegética nesta sequência do filme, até 1947 Vivaldi era pouco tocado (TOURNÈS, 2008), o que se revela uma incongruência diegética<sup>9</sup>, embora sem importância para o público geral, tampouco se levamos em conta convenções/clichês musicais.

A única outra música do repertório erudito no filme é *Rosen aus dem Süden* (Rosas do Sul, composta em 1880), uma valsa do austríaco Johann Strauss Jr, provavelmente música diegética oriunda do carrossel onde se divertem Zero e sua amada Agatha.

Em *A Crônica Francesa* (2020), de Vivaldi e também diegético, temos o *Concerto em dó maior RV 558*, sendo este um concerto para bandolim. Ele é ouvido na segunda história do filme (“*The concrete masterpiece*”), a do pintor com problemas mentais e preso por assassinato, Moses Rosenhaler. O primeiro movimento do concerto é ouvido justamente na abertura da exposição do artista-presidiário para críticos e colecionadores de arte em pleno compartimento da prisão. A música é claramente diegética, tendo seu início após o organizador do evento pedir “Música!”, havendo na imagem um trio com dois bandolins e um violoncelo.

Outras duas músicas preexistentes do repertório erudito neste filme são: *Arabesque*, de Claude Debussy, na primeira história (“*The cycling reporter*”), numa pequena cena de passagem em que vemos os gatos nos telhados da cidadezinha de Ennui-sur-Blasé, enquanto ouvimos o relato do repórter-ciclista. É uma obra musical usada com frequência em outros filmes do cinema contemporâneo. Finalmente, na terceira história, “*Revisions to a manifesto*”, ambientada nas manifestações de Maio de 68, além de muitas canções populares diegéticas, ouvimos a *Fuga n. 2 em dó menor do Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach na discussão entre meninas e meninos a respeito do serviço militar de um dos rapazes. Embora seja uma música extradiegética, está na

---

<sup>9</sup> Chamamos a atenção que diegético não é sinônimo de “realista”, mas é uma música que pertence ao mundo narrativo do filme.

versão cantada pelo grupo Swingle Singers, que foi uma moda muito grande nos anos 1960 na França<sup>10</sup>.

Mas é em *Moonrise Kingdom* que a música erudita tem um papel essencial dentro da trilha musical do filme, especialmente as obras do compositor inglês Benjamin Britten: *The Young Person's Guide To The Orchestra*, Op. 34, *Playful Pizzicato De La Simple Symphony*, Op. 4, vários trechos de *Noye's Fludde*, *Le Songe D'une Nuit D'été*, Acte 2: 'On The Ground, *Sleep Sound*, *Friday Afternoons*, 'Op. 7: *Cuckoo*. Wes Anderson relata que algumas foram obras marcantes em sua infância, tendo ele participado de uma montagem de *Noye's Fludde* (obra de 1958), tal qual a protagonista Suzy em seu filme, como ele conta no encarte do CD da música do filme:

Meu amigo Sanjay e eu interpretamos um par de lontras, e meu irmão mais velho interpretou um alce. Isso foi em 1979 na Escola St. Francis Episcopal Day, 345 Piney Point Road, Houston, Texas, CEP 77024. Eu me lembro de todos os detalhes e do CEP, pois havia um concurso de pôsteres todos os anos para a feira de livros de nossa escola, e essas eram as informações necessárias para serem preenchidas [...] (ANDERSON, *apud* GILES, 2015, p. 46)

Sobre o papel da música de Britten no filme, Wes Anderson observa:

Britten é o maior. [...] As outras [músicas] são coisas adicionais, mas Britten é aquele sobre o qual o filme é construído [...] Sempre me interessei por Britten, e acontece que ele compôs [...] várias peças que são expressamente para crianças; então foi a partir de mais ou menos isso que construí o som do filme - o mundo dele”<sup>12</sup> (PINKERTON *apud* GILES, 2015, p.45).

Além de Britten, cujas obras são no filme quase sempre diegéticas (ou começam diegéticas), há outras obras ligadas ao universo infantil, como várias partes do *Carnaval dos animais* de Saint-Saens. Também há uma ária da ópera *Così fan tutti* de Mozart, vinda do rádio e a música vocal *An die Musik*, de Franz Schubert. Anderson disse que se conecta muito com esse momento (os anos 1960) em que a música clássica estava muito presente no rádio e tinha um grande papel na educação das crianças. Obras sofisticadas, como *The Young Person's Guide*, “eram destinadas a ter uma audiência de crianças, mas

<sup>10</sup> Informação verbal de Michel Chion, em conversa com Luíza Alvim em 4 de março de 2019.

<sup>11</sup> “My friend Sanjay and I played a pair of otters, and my older brother sang an elk. This was in 1979 at St. Francis Episcopal Day School, 345 Piney Point Road, Houston, Texas, 77024. I remember the full details and zip code because there was a poster contest each year for our school book fair, and that was the key information [...]”

<sup>12</sup> “Britten is the big one, [...] The other music to me is stuff on the side, but Britten is what the movie is sort of built on. [...] I've always been interested in Britten, and it happens that he's written and made quite a number of pieces that are expressly for children, so that was sort of what I built from the sound of the movie—the world of it”

---

não escritas num nível de criança, ou seja, eram destinadas a educar as crianças a respeito do que é a música clássica”<sup>13</sup> (GROSS, 2012b, não paginado).

Giles (2015) faz uma análise bem completa da utilização dessas músicas no filme, portanto, vamos nos deter aqui apenas em alguns aspectos. É interessante notar o caráter didático e/ou infantil de algumas dessas peças, a mais evidente, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, de Britten. Esta obra é baseada no “*Rondeau*” da suíte *Abdelazer*, do compositor barroco inglês Henry Purcell, o que está em conformidade também com um certo espírito musical geral barroco nos filmes de Wes Anderson, já presente nas inspirações e utilizações de Vivaldi. Por outro lado, *Noye's Fludde* é baseada numa peça medieval (um “mistério”, tal como eram chamadas) sobre a arca de Noé.

Essas duas obras, como aponta Gilles (2015), exercem uma função estrutural no filme. *The Young Person's Guide* é a primeira música do filme, que começamos a ouvir em meio aos intertítulos dos créditos iniciais, após o irmão de Suzy colocar o disco na vitrola - ouvimos a narradora<sup>14</sup> presente na música e o tema de Purcell na orquestração de Britten, enquanto vemos uma variação das “sequências de montagem”, apresentando cada personagem e ambiente num movimento de *travelling lateral* -, enquanto, ao final do filme, ouvimos novamente a narradora, agora anunciando a variação da “Fuga” - embora, o que ouvimos, a seguir, seja outra obra de Britten, *Friday Afternoons, Op. 7: Cuckoo*. A fuga anunciada será ouvida nos créditos finais (ela entra inicialmente mixada com *Volière*, do *Carnaval dos animais* de Saint-Saens). Já toda a aventura romântica do protagonista Sam e de Suzy é centrada nas performances anuais de *Noye's Fludde* na igreja da ilha: Sam e Suzy se conhecem numa performance e têm o clímax de sua aventura na performance do ano seguinte (cancelada por causa da chuva torrencial, mas a música é ouvida pelos participantes da peça num toca-disco, em volume baixo, enquanto partes seguintes da obra acompanham as peripécias de forma extradiegética).

Como observa Gilles (2015), o filme em si tem uma estrutura parecida com *The Young Person's Guide To The Orchestra*, em que cada família de instrumentos da orquestra é sucessivamente apresentada. No filme, as diversas famílias “substitutas” do órfão Sam vão aparecendo, até o clímax da sequência da performance cancelada, em que todos eles se encontram na igreja.

---

<sup>13</sup> “[...]are meant to have an audience of children but that are not written down to children, that are meant to kind of educate children in what classical music really is.”

<sup>14</sup> Como Gilles (2015) destaca, o filme também tem um narrador.

---

Nos créditos finais, Anderson toma a batuta de Britten e faz uma narradora feminina apresentar a orquestra do compositor da música original do filme, Alexandre Desplat, cuja colaboração com o diretor será abordada a seguir.

### **Estilo andersoniano e o estilo de Desplat**

Houve, no estilo andersoniano, uma influência da troca de parceria de Mothersbaugh para Desplat. McQuinston (2017, p.482), por exemplo, cita uma declaração do supervisor musical Randall Poster quanto ao modo de trabalho de Wes Anderson no geral, a partir da qual ela conclui que este teria passado de uma “estética curatorial, expositiva, para algo novo, coeso e baseado no som da música preexistente”:

Tentamos chegar a um som ou a uma sensibilidade através da qual a música dele é filtrada. Acho que é assim que o Wes organiza as coisas. O nosso trabalho em conjunto – escolher as músicas, mas também chegar a um som para a música original – ajuda Wes ir com isso ao Alexandre, que pode depois criar a música para o filme. (RICKETT 2014 *apud* MCQUINSTON, 2017, p. 482).<sup>15</sup>

Ainda assim, como já mencionamos, o estilo andersoniano se mantém reconhecível. Um exemplo é a permanência de música percussiva de autoria de Mark Mothersbaugh em *Moonrise Kingdom* e o fato de que Desplat tenha partido dos timbres de Mothersbaugh em suas composições para Anderson (MCQUINSTON, 2017; CLARK, 2020). Permanecem ali as caixas claras em cenas de tensão, por exemplo.

Por outro lado, embora haja bastante música preexistente nos filmes de Wes Anderson com Desplat, o rock dos Rolling Stones desaparece, assim como a quantidade de gêneros populares do século XX, como rock e canção pop, diminui consideravelmente. Algumas que permanecem com algum destaque são: a canção popular francesa em *Moonrise Kingdom* (o disco de Françoise Hardy é mostrado pela protagonista como o seu favorito) e em *A Crônica Francesa*, na história que retoma o movimento de Maio de 68 na França; a música country de Hank Williams (dos anos 1950) em *Moonrise Kingdom* e a música folclórica eslava em *Grande Hotel Budapeste*. Em *Ilha dos Cachorros*, há uma canção em inglês, que se destaca, sendo que o restante da música preexistente é constituída de música tradicional japonesa e música de filmes japoneses.

---

<sup>15</sup> No original: “We sort of try and land on a sound or a sensibility that his music is then filtered through. I think that’s how Wes organises it. Our work together—picking songs but also landing on a sound for the score, helps him go to Alexandre, who can then create the music for it.”

Em *O Grande Hotel Budapeste*, a música de Desplat é predominante, assim como em *Ilha dos Cachorros*. Chama a atenção que, em ambos, o compositor se inspire no repertório tradicional e/ou sinfônico dos locais dos filmes, a dizer, Europa Oriental e Japão, algo dentro do que McQuinston (2017) chamou de “música híbrida”, tendo em vista a grande ligação da música original com a música preexistente a partir de elementos musicais como instrumentação, material melódico, harmônico e/ou rítmico e mesmo o estilo musical. McQuinston (2017) observa que, em *Moonrise Kingdom*, Desplat modela a sua música na de Benjamin Britten e, em *O Grande Hotel Budapeste*, há uma certa predominância de timbres de cordas dedilhadas em conexão com a música de Vivaldi e com a música folclórica de balalaika. Neste filme, as conexões com a música preexistente – o que reflete também na quantidade de música original – são mais livres que na homenagem direta de *Moonrise Kingdom*, mais no sentido de uma música verdadeiramente híbrida, ao mesmo tempo em que reforça o estilo andersoniano, apesar do papel central de Desplat.

Particularmente sobre a sua inspiração na música da Europa Oriental para *O Grande Hotel Budapeste* a partir da conversa com o diretor, Desplat relata:

Muito cedo, quando li o roteiro, [Anderson] mencionou uma espécie de som que viria da Europa Central<sup>16</sup> - o que a nossa imaginação poderia supor dos sons da Europa Central de meados do século [XX]. E a Europa Central, nesse filme, vai da Suíça à Turquia. É uma vasta faixa de terra em que há instrumentos, ritmos e melodias que podemos identificar rapidamente. Claro que podemos pensar na cítara, nas balalaikas, nos instrumentos de percussão que vêm também do Leste, os as trompas alpinas (YOTKA 2014 *apud* MCQUINSTON, 2017, p. 487)

Em *A Crônica Francesa*, há uma maior heterogeneidade musical de estilos e gêneros, o que vem ao encontro do que Julie Hubbert (2014) observa como característica da música no cinema contemporâneo. No entanto, destacamos a sequência final da última história (“*The Private Dining Room of the Police Commissioner*”), em que todo o combate entre grupos rivais é acompanhado pela composição em ostinato de Desplat – algo também presente na perseguição em *Moonrise Kingdom*, e que mostra uma marca estilística do compositor atravessando vários filmes.

---

<sup>16</sup> No original, Desplat se refere a Europa Central, incluindo a Suíça, embora consideremos que talvez fosse mais pertinente considerar uma sonoridade da Europa Oriental, já que os Alpes também fazem parte de países mais ao Leste, como a Eslovênia. No original: “*Very early on, when I read the script [Anderson] mentioned some kind of a sound that would emerge from Mitteleuropa—what our imagination could hear from the Mitteleuropa mid-century sounds. And Mitteleuropa, for that film goes from Switzerland to Turkey. It’s a wide band of land in which there are instruments and rhythms and melodies that you can quickly identify, of course you can think of the zither, the balalaikas, the percussion instruments that come also from the east, the Alpenhorns.*”

---

### **Estilo andersoniano em sequências de montagem e com câmera lenta**

Dentro do estilo andersoniano, Hrycaj (2013) aponta que Anderson utiliza músicas de três modos: a) músicas associadas às sequências de montagem; b) músicas utilizadas em cenas com sequências em câmera lenta; c) músicas provenientes de dispositivos musicais – iPods, toca-discos e rádios que expressam os sentimentos dos personagens. A análise de Hrycaj, entretanto, se encerra em *O Fantástico Sr. Raposo*, bem no momento em que Anderson muda de compositor musical, de Mark Mothersbaugh para Desplat. Após a troca de compositor, além das mudanças já comentadas quanto ao estilo musical no item anterior, houve também algumas mudanças no tocante aos aspectos elencados por Hrycaj.

O primeiro aspecto, as sequências de montagem, não é uma invenção de Anderson, muito menos uma exclusividade em seu cinema. Esse mecanismo refere-se às montagens onde se desassocia, no campo da imagem, a lógica temporal ou espacial, enquanto no campo sonoro a música continua a tocar normalmente. Segundo Kalinak (2010), a montagem é o tipo mais antigo de sequência musical, visto que a música dá a essa montagem um senso de unidade. As montagens presentes nos filmes de Anderson são definidas como um salto temporal e/ou espacial entre cenas que são ligadas por uma música tocada continuamente sem interrupção no campo sonoro; isto é, a música dando ligação e unidade a essas cenas.

Desde *Pura Adrenalina*, há várias sequências de montagem com música popular, embora também haja algumas com música original de Mothersbaugh. Para citar alguns exemplos, temos o caso da montagem de *Três é Demais*, onde Anderson usa *Making Time*, da banda Creation, para mostrar as diversas atividades extracurriculares do protagonista Max. Em *Os Excêntricos Tenenbaums*, *Judy is a Punk*, da banda Ramones, toca para mostrar os vários relacionamentos amorosos de Margot. Em *A Vida Marinha com Steve Zissou*, *Gut Feeling*, da banda Devo, toca enquanto os personagens voltam a trabalhar empenhados. Há também uma sequência de montagem, em *Pura Adrenalina*, feita a partir da música de Mothersbaugh, quando Anthony está escrevendo uma carta para sua irmã. Finalmente, com a música de Ravel, *Quarteto de cordas em Fá Maior*, na sequência já citada de *Os Excêntricos Tenenbaums*.

Nos filmes de Anderson dos anos 2010, este modo estilístico de se utilizar músicas em sequências de montagem se modifica ligeiramente. Começando por *Moonrise Kingdom*, existe a cena em que Capitão Sharp (mostrando a fotografia de Sam

para várias pessoas) e os escoteiros vão em busca de Sam, com *Simple Symphony*, Op. 4, de Britten, tocando ao fundo. Também temos a canção *Kaw-Liga*, de Hank Williams tocando enquanto mostra as cenas de Sam fugindo do acampamento. Por fim, temos a sequência de montagem de troca de correspondências entre Sam e Susi, com *A Midsummer Night's Dream, Act 2: "On The Ground, Sleep Sound"* tocando ao fundo, porém, aqui, a música não é o elemento mais proeminente, mas sim as vozes *over* dos personagens lendo as cartas. Por fim, existe a cena inicial já citada anteriormente com a música de Britten na apresentação dos personagens, de forma similar ao que acontece em *Os Excêntricos Tenenbaums*. Neste caso, a cena é uma variação da sequência de montagem, pois o ritmo da música não dita a montagem, que acontece de forma bem mais lenta, com apenas 4 cortes. Já em *O Grande Hotel Budapeste*, *Ilha dos Cachorros* e *A Crônica Francesa* não existem sequências de montagem relacionadas à música, mas existem sequências de montagem que desassocia, no campo da imagem, a lógica temporal ou espacial, enquanto no campo sonoro uma narração dá unidade à cena.

Pode-se citar em *O Grande Hotel Budapeste* a sequência em que Mr. Moustafa apresenta o hotel ao Autor, ou a sequência da apresentação dos membros da *Society of Crossed Keys*. Em ambos os casos a música não é o elemento proeminente que faz a junção temporal ou espacial da imagem, como acontecia nos filmes anteriores; ou seja, não se trata de uma montagem imagética a partir da música. A música composta por Alexandre Desplat existe na trilha sonora, porém não é o elemento mais proeminente, mas sim a narração. Neste caso, é uma montagem mais explicativa, onde a voz *over* explica o que vemos no campo da imagem.

Ao apresentar o que é a ilha dos cachorros, *Ilha dos Cachorros* usa também uma montagem baseada na narração e com música composta por Desplat ao fundo. Como esse, existem outros exemplos de montagem baseada em uma narração *over*, como o caso de quando toca a canção *I Won't Hurt You*, da The West Coast Pop Art Experimental Band. Existe, entretanto, uma breve montagem que utiliza a canção *Kanbei & Katuhiro/Kikuchiyo's Mambo*, do filme *Os Sete Samurais (Shichinin No Samurai, 1954)*. A sequência em questão é uma montagem com apenas quatro planos, do momento em que Atari decide sair da ilha pela primeira vez. Certamente não é uma montagem associada à música como nos filmes anteriores de Anderson, visto que o momento musical é muito curto e a montagem muito breve.

---

Por fim, em *A Crônica Francesa*, também temos momentos de montagem associada à narração, como quando somos apresentados ao passado de Moses Rosenthaler, quando vemos os impasses, mês a mês, entre os mais velhos e os jovens de Ennui, ou quando J.K.L. Berensen narra as apresentações artísticas de Rosenthaler. Logo, com exceção de *Moonrise Kingdom*, pode-se dizer que não existem puramente músicas associadas às sequências de montagem em nenhum filme de Anderson dos anos 2010.

Quanto ao segundo aspecto apontado por Hrycaj, músicas utilizadas em sequências de câmera lenta podem ser encontradas em qualquer lugar do filme, mas geralmente estão na sequência final. A grande maioria dessas sequências em câmera lenta é acompanhada por uma música de rock dos anos 1960 ou 1970. Para citar alguns exemplos, temos *Ooh La La*, dos Faces, e *A Quick One While He's Away*, da banda The Who, em *Três é Demais*; *Everyone*, de Van Morrison, e *These Days*, de Nico, em *Os Excêntricos Tenenbaums*; *Queen Bitch*, de David Bowie, em *A Vida Marinha com Steve Zissou*; e *Powerman* e *Strangers* dos Kinks, em *Viagem a Darjeeling*. Hrycaj (2013) mostra que várias dessas sequências em câmera lenta apresentam personagens caminhando em direção à câmera, o que evoca uma sensação de triunfo.

Em relação aos filmes de Anderson dos anos 2010, este modo estilístico de se utilizar músicas em sequências em câmara lenta é profundamente alterado. *Moonrise Kingdom* tem uma cena em câmara lenta após os dois protagonistas “se casarem” secretamente, porém é feita com uma música composta por Desplat, *The Heroic Weather-Conditions of the Universe, Pt. 7: After the Storm*. Uma sequência de câmara lenta não era acompanhada por uma música original composta para o filme desde 1996, em *Pura Adrenalina*. *O Grande Hotel Budapeste* e *Ilha dos Cachorros* são os dois primeiros filmes de Anderson que não possuem músicas utilizadas em sequências de câmara lenta. Em *A Crônica Francesa*, existe um único momento de câmara lenta muito breve em que Simone caminha pela exposição dos quadros de Moses Rosenthaler, enquanto toca a trilha composta por Desplat, *Moses Rosenthaler*. A cena tem apenas 13 segundos e é seguida de uma narração em voz *over*. Se compararmos aos filmes antigos de Anderson, veremos o quão insignificante esta cena é, pois, por exemplo, em *Os Excêntricos Tenenbaums*, *Everyone* tem aproximadamente 41 segundos e em *Viagem a Darjeeling*, *Powerman* tem duração de 45 segundos. Nestas sequências citadas, a música servia como um elemento estilístico proeminente, exemplificando a *auteur*

---

*music*, onde o campo da imagem estava a serviço do campo sonoro; eram verdadeiros momentos musicais dentro do filme. Já na cena de *A Crônica Francesa*, a trilha de Desplat está apenas presente para acompanhar o breve passeio da personagem.

Por fim, o terceiro aspecto observado por Hrycaj, referente às músicas provenientes de dispositivos musicais, representa as emoções dos personagens, que, muitas vezes, usam tais dispositivos para demonstrar seus sentimentos para outros personagens. Este foi tema de um dos primeiros artigos abordando o uso da música em Anderson: Carole Lyn Piechota (2006) explora o uso de três músicas em *Os Excêntricos Tenenbaums – These Day, Needle in the Hay e Fly* – e como elas permitem que Richie e Margot “revelem sua dor e saudade”, além de serem usadas “como catalisadores e tradutores das emoções dos irmãos”. McQuiston (2017, p. 477) argumenta que o que importa é a agência: “os personagens escolhem a música para tocar para si e para os outros, e o próprio gosto musical de Anderson influenciou esses momentos”. Alguns outros exemplos são: o personagem de Jack Whitman, em *Hotel Chevalier* e *Viagem a Darjeeling*, tocando músicas em seu iPod para expressar seus sentimentos em relação à sua namorada e à sua mãe; Margot, em *Os Excêntricos Tenenbaums*, ouvindo o toca-discos de Ritchie para contar ao seu irmão como se sente em relação à ele; Inez, em *Pura Adrenalina*, usando seu rádio para terminar seu relacionamento com Anthony; Max, em *Três é Demais*, tocando uma fita cassete para cortejar a Srta. Cross e dizer a ela como se sente; Steve, em *A Vida Marinha com Steve Zissou*, usando uma fita cassete para expressar sua dor pela perda de seu filho e de seu amigo; Mr. Fox e seu filho, em *O Fantástico Sr. Raposo*, tocando uma canção no walkman para comemorar a vitória que tiveram.

Já nos filmes de Anderson dos anos 2010, a quantidade deste modo estilístico de se utilizar músicas provenientes de dispositivos diegéticos para expressar os sentimentos diminui consideravelmente. Temos somente Suzy, em *Moonrise Kingdom*, usando seu toca-discos para mostrar a Sam seu gosto musical, enquanto dançam na praia. *O Grande Hotel Budapeste* não tem nenhum dispositivo intradiegético que toque alguma canção. *Ilha dos Cachorros* tem dispositivos que transmitem mensagens pelo rádio e televisão, mas não existe uma música transmitindo sentimentos dos personagens.

Em *A Crônica Francesa*, existe o momento em que Zeffirelli toca a canção *Aline*, interpretada por Jarvis Cocker no *Jukebox* para Juliette, mas logo após o primeiro verso, a canção é cortada para dar lugar a uma narração. Esta cena pode ser considerada

---

uma provocação de Zeffirelli a Juliette, visto que a personagem, momentos atrás, anunciou seu desprezo pelo artista. Entretanto, não ouvimos a música em sua completude, portanto, esta sequência não se comporta como as anteriores citadas. Além disso, tem-se a sequência de Zeffirelli transmitindo mensagem pelo rádio, mas não tem relação com música.

Assim, todos os três aspectos que Hrycaj (2013) aponta sofreram transformações nos anos 2010, alguns tornando-se quase extintos do estilo de Anderson.

### **Considerações finais**

Anderson tenta se desafiar profissionalmente a cada filme, para não cair no óbvio, ao mesmo tempo em que ele mantém seu estilo característico. Muitos críticos seguem uma óbvia linha de objeção (excesso de planimetria, grande *ensemble cast*, imagem muito artificiosa) e se recusam a entender as mudanças distintivas de cada filme de Anderson. Ele troca o compositor musical após *Viagem a Darjeeling*; e, em *Moonrise Kingdom*, a quantidade de música popular cai drasticamente e dá lugar a uma maioria de música erudita; em *O Grande Hotel Budapeste*, Anderson arrisca em fazer um filme com uma trilha musical quase em sua totalidade original composta por Desplat (que ganhou um Oscar por seu trabalho); em *Ilha dos Cachorros*, Anderson expande seu repositório musical; em *A Crônica Francesa* vemos sua heterogeneidade musical aumentar ainda mais. Tudo dentro de um estilo andersoniano geral.

### **REFERÊNCIAS**

ALVIM, Luíza. Pre-existing classical music in French *auteur* cinema in the 2010s: Baroque predominance and processes of choices in a digital world. (no prelo, Dossiê French Cinematography, **Revista FAMECOS**, 2023).

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2013.

CLARK, Ewan. The instrumentarium of Wes Anderson and Alexandre Desplat In: VERNALLIS, Carol; ROGERS, Holly; PERROTT, Lisa (ed.). **Transmedia directors: artistry, industry and new audiovisual aesthetics**. New York: Bloomsbury, 2020.

DILLEY, Whitney Crothers. **The cinema of Wes Anderson: bringing nostalgia to life**. New York: Columbia University Press, 2017.

---

GILES, Todd. “The Young Person’s Guide” to Moonrise Kingdom: Wes Anderson’s Theme and Variations on a Theme and Variations of Benjamin Britten. **Popular Culture Review**, v. 26, n. 2, Summer 2015.

GORBMAN, Claudia. *Auteur music*. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007.

GREIG, Donald. **Baroque Music in Post-War Cinema: Performance Practice and Musical Style**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

GROSS, Terry. How Wes Anderson gets his soundtracks (entrevista com o supervisor musical Randall Poster). Publicado em 22 maio 2012a. Disponível em: <https://www.npr.org/2012/05/24/153585829/how-wes-anderson-gets-his-soundtracks> Acesso em 17 jun. 2023.

GROSS, Terry. Wes Anderson, Creating A Singular 'Kingdom' (entrevista, em áudio). Natl. Public Radio. Publicada em 29 maio 2012b. Disponível em: <https://www.npr.org/2012/05/29/153913922/wes-anderson-creating-a-singular-kingdom> Acesso em 8 ago. 2023.

HRYCAJ, Lara. **What Is This Music? Auteur Music In The Films Of Wes Anderson**. Tese – Wayne State University, Detroit, Michigan, 2013.

HUBBERT, Julie. The compilation soundtrack from the 1960s to the present. In: NEUMEYER, David (ed.). **The Oxford Handbook of Film Music Studies**. New York: Oxford University Press, 2014.

KALINAK, Kathryn. **Film Music: a very short introduction**. New York: Oxford UP, 2010.

MCQUINSTON, Kate. Some Assembly Required: Hybrid Scores in *Moonrise Kingdom* and *The Grand Budapest Hotel*. In: MERA, Miguel; SADOFF, Ronald; WINTERS, Ben (ed.). **The Routledge companion to screen music and sound**. New York: Routledge, 2017.

PEREZ, Rodrigo. **I’m Looking Through You: The Missing Music Of Wes Anderson – Rushmore**. 2007. Disponível em: <https://theplaylist.net/wes-anderson-music-rushmore-20070828/> Acesso em 17 jun. 2023.

PIECHOTA, Carole Lyn. Give Me A Second Grace: Music as Absolution in The Royal Tenenbaums. **Senses of Cinema**. Jan-March 2006. Disponível em: [http://www.sensesofcinema.com/2006/on-movies-musiciansandsoundtracks/music\\_tenenbaums](http://www.sensesofcinema.com/2006/on-movies-musiciansandsoundtracks/music_tenenbaums) Acesso em 17 jun. 2023.

TOURNÈS, Ludovic. **Du phonographe au MP3: Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècles**, 2008. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00651573>. Acesso em 04 jun., 2023.

VINCENT, Delphine. La rançon du succès: Les Quatre saisons de Vivaldi dans le cinéma francophone au XXIe siècle. CONVEGNO INTERNAZIONALE VIVALDI IN FILM, Veneza, Fondazione Ugo e Olga Levi, 21-22 abr. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uCybvIGZ6fs> Acesso em 31 jul. 2023.