

# Cinema, estilo e análise fílmica



## *Fáblio Raddi Uchôa*

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Autor do livro *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83): perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo: Alameda, 2019. raddiuchoa@gmail.com

## *Margarida Maria Adamatti*

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Bolsista PNPd/Capes. Autora do livro *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2019. margaridaadamatti@gmail.com

## Cinema, estilo e análise fílmica\*

Cinema, style, and filmic analysis

*Fábio Raddi Uchôa*

*Margarida Maria Adamatti*



O livro *Cinema, estilo e análise fílmica* é um dos resultados dos seminários e horizontes comuns de pesquisa, articulados pelo grupo *Cine&Arte* entre os anos 2017-2020, coordenado por Fábio Uchôa, Pedro Plaza Pinto e Margarida Adamatti. O grupo surge em 2017, com o objetivo de unir indagações sobre a análise fílmica e o uso de fontes decorrentes de pesquisas em arquivos. Sua proposta inicial, e em constante questionamento, une essas duas vertentes, nomeadas como “Práticas de análise audiovisual e Análises e arquivos audiovisuais”. O *Cine&Arte*, portanto, dedica-se às teorias e práticas de análise de filmes, aplicadas ao cinema e a outras mídias audiovisuais, tomadas em sua diversidade artística, histórica, política e arquivística. Entre as possibilidades existentes, encontram-se a análise imanente, a inspiração em modos de abordagem historicamente consolidados, o uso de materiais de arquivos, ou ainda a transposição de práticas entre diferentes campos, abrindo-se à constante criação, suscitada pelas aproximações entre objetos e teorias. A vertente de “Práticas de análise audiovisual” inclui o mapeamento de teorias do audiovisual, testadas em seus potenciais analíticos, promovendo renovados olhares, teorizações e construções sistêmicas. Trata-se de abordagens que podem acompanhar a história do audiovisual, identificando as relações com os respectivos contextos, escolas, autorias e formas de análise. A linha “Análises e arquivos audiovisuais” enfatiza estudos construídos a partir de pesquisas em Arquivos e Cinematecas. São de interesse aportes de análise, no trato com materiais associados a processos de preservação, restauro e difusão, ou então, tomados em pesquisas sobre trajetórias de intelectuais, críticos e instituições.<sup>1</sup>

Ao longo de seus primeiros anos de existência, o *Cine&Arte* dedicou-se à leitura de materiais de referência sobre análise fílmica, cotejando esse trabalho com conferencistas convidados e projetos de extensão, voltados à análise coletiva ou ao debate teórico. Nesta senda, em articulação com o Centro Cultural Sesi Heitor Stockler de França (Curitiba) foram organizados seminários contínuos, com destaque a três eventos: o Seminário de crítica de cinema e pesquisa (2019), o Encontro de cinema crítica e política (2019) e o Encontro de cinema fotografia e pesquisa (2020). Entre tais encontros e as conferências in-

\* Introdução do livro *Cinema, estilo e análise fílmica*, organizado pelos autores deste texto, com publicação prevista para o segundo semestre de 2020 pela Appris Editora, de Curitiba.

<sup>1</sup> Para maiores detalhes sobre as definições do *Cine&Arte*, ver a ementa registrada na base de grupos de pesquisa do CNPQ.

ternas ao grupo, as atividades envolveram a presença de 16 pesquisadores convidados, provenientes de 10 diferentes instituições de pesquisa, brasileiras e internacionais.

Paralelamente, a leitura de textos de referência sobre análise fílmica permitiu mapear duas frentes de referência, que merecem uma descrição mais detida, por sua relação intrínseca com as metodologias visitadas em *Cinema, estilo e análise fílmica*, às quais são somadas as experiências dos pesquisadores do *Cine&Arte*, com trajetórias especialmente associadas às áreas de comunicação e de história. Numa primeira vertente, centralizada em Jaques Aumont, a análise fílmica inclui entre suas origens a abordagem imanente proposta em *À quoi pensent les films*<sup>2</sup>, propondo-se como atividade acadêmica e sistemática em *A análise do filme*.<sup>3</sup> Apesar de essa atividade poder remontar aos primórdios do cinema, na França a análise fílmica associa-se ao “aparecimento entre 1965-70, de um contexto universitário ou parauniversitário, em estreita ligação com os albos de uma teoria moderna do cinema, de um tipo de análise mais minuciosa, mais sistemática”, por vezes denominada “análise estrutural”, que foi um de seus pontos de partida.<sup>4</sup> Com consolidação mais forte a partir dos anos 1970, atualmente a análise fílmica, de acordo com Aumont e Marie, se aproxima da “seriedade e rigor das disciplinas humanísticas mais tradicionais”.<sup>5</sup> Pelo fato de não existir uma teoria unificada para o cinema, tampouco há um método universal de análise. Contrapondo-se à construção de uma receita, Aumont e Marie fazem um inventário daquilo que consideram as principais ferramentas e possibilidades metodológicas. Em sua definição mais ampla, a análise é um tipo de discurso sobre os filmes, realizado a partir de um olhar analítico que, diferente da avaliação e atribuição de juízos de valor próprios à crítica cinematográfica, ao contrário, busca produzir conhecimento. O analista, assim, “propõe-se descrever meticulosamente seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra”.<sup>6</sup> Se analisar é também teorizar, tomando-se a obra como ponto de partida, “não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam”.<sup>7</sup> Apesar da abrangência, algumas das inspirações para Aumont e Marie são claramente sugeridas: Eisenstein e sua capacidade formal de demonstrar por desenhos as tensões plásticas de uma sequência de *O encouraçado Potemkin*; as fichas filmográficas do Idhec (Institut des Hautes Études Cinématographiques<sup>8</sup>), que tinha entre seus redatores André Bazin; além da “política dos autores” e o método interpretativo dos *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950. Entre tais referências, nota-se uma certa oposição ao clássico, afir-

<sup>2</sup> Ver AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.

<sup>3</sup> Ver *idem* e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p. 6.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

<sup>8</sup> Escritas por estudantes profissionais ou críticos, publicadas em revistas especializadas, tais fichas tinham como objetivo principal “fornecer ao espectador neófito a documentação suficiente para lhe permitir situar o filme e seu autor, e alimentar uma discussão após a projeção”. Em pauta especialmente durante as décadas seguintes à fundação do Idhec (1945), elas eram compostas por uma estrutura triádica, bastante retomada por outros analistas. Isso incluía: uma parte informativa; uma parte analítica e descritiva, com sequências ou resumo do filme; chegando-se, por fim, às questões sugeridas para o moderador do debate. Ver *idem, ibidem*, p. 26.

mando o moderno como referencial para Aumont e Marie. No início de *A análise do filme*, tais autores fazem uma didática enumeração de instrumentos de análise, divididos entre os movimentos de descrição, citação e documentação. Adequando-se às exigências dos próprios filmes, tais movimentos incluem opções descritivas (como a decupagem plano a plano ou a segmentação em unidades narrativas), as possibilidades citacionais (dedicadas ao ato de trazer o filme ao texto analítico), bem como os instrumentos documentais, exteriores ao filme, associados à produção ou difusão em seu contexto histórico de origem. Na senda de Aumont e Marie, a partir de um recorte específico, Manuela Penafria redige “Análise de filmes: conceitos e metodologias”, indicando que “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 tais elementos”.<sup>9</sup> A pesquisadora sugere também que o objetivo da análise une os atos de “explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação”.<sup>10</sup> Assim como Aumont e Marie, ela indica um leque de abordagens possíveis, incluindo análise textual, análise poética, análise de conteúdo, e por fim, a análise da imagem e do som. Embora Aumont, Marie e Penafria optem pelo mapeamento de leques de análises, há autores que indicam propostas mais delimitadas, com maior ênfase à forma de análise, com seu passo a passo de acordo com as naturezas dos objetos.

Também David Bordwell possui extensa pesquisa sobre o cinema em geral e acerca do classicismo hollywoodiano em particular. Com esse recorte, na obra de Bordwell, pode-se destacar um conjunto de procedimentos analíticos, partindo da narrativa clássica como um conjunto de opções para “representar a história e manipular a composição e o estilo”<sup>11</sup>, e os respectivos desdobramentos metodológicos presentes em *A arte do cinema: uma introdução*.<sup>12</sup> Para Bordwell, o espectador do cinema clássico não se encontra relegado a uma máquina totalizante, sendo um sujeito ativo, que constrói hipóteses ao longo da exibição de um filme, a partir de informações pré-existentes e da forma pela qual o enredo gerencia os elementos da história. Entre os principais traços da narrativa clássica, Bordwell indica a centralidade dos personagens, como agentes causais, “indivíduos empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos”.<sup>13</sup> Trata-se de um “agente de causa e efeito”, cujas ações podem assumir lógicas específicas e determináveis, a partir de padrões construídos por elementos relacionados à narrativa e ao estilo. Com a sistematização de uma proposta de análise, no capítulo “A narrativa como sistema formal” Bordwell e Thompson<sup>14</sup> propõem passos e níveis, tendo por foco o sistema narrativo. Assim, parte-se inicialmente das expectativas do público, incluindo a associação de um filme a possíveis gêneros

<sup>9</sup> PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). *Atas do VI Congresso da Sopcom*, abr. 2009, p. 1.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 2005, p. 277.

<sup>12</sup> BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas-São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

<sup>13</sup> BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*, p. 278.

<sup>14</sup> Ver BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*

audiovisuais, para posteriormente passar à identificação do trajeto do personagem, pela segmentação do filme e a definição de como o enredo gerencia as informações da história. Posteriormente, mantendo-se o personagem como centro, a análise avança a outros níveis da narrativa, buscando identificar recorrências, em termos das causalidades, tempos, espaços, bem como definir possíveis padrões de desenvolvimento do enredo.

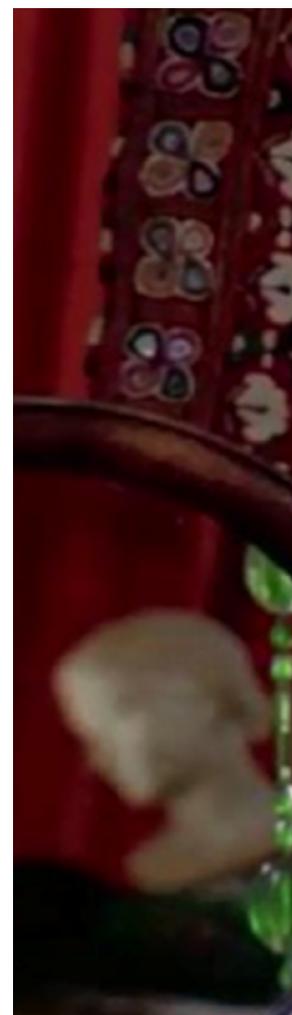
As duas tendências aqui pensadas, seja via Aumont e Marie, que tomam o filme como ponto de partida para uma rede de possibilidades metodológicas existentes, seja via Bordwell, com sua concepção da narrativa como sistema formal, complementam-se entre os capítulos de *Cinema, estilo e análise fílmica*. A elas somam-se outras possibilidades de análise, em particular aquelas influenciadas pelas ciências humanas, pensadas a partir de diferentes cotejos entre obras e contextos histórico-sociais. Como recorte específico para este livro, somando-se ao percurso bibliográfico sobre a análise de filmes, escolheu-se a noção de estilo, por ser uma categoria analítica e passível de interpretação histórica, articulando, assim, as duas linhas de pesquisa do *Cine&Arte*. Ao longo das próximas páginas, realizaremos um trajeto teórico-metodológico, por tópicos pertinentes às relações entre estilo, análise fílmica e política, para posteriormente fazer uma apresentação teórica das partes do livro e dos respectivos capítulos.

### Estilo e recorrências formais

A concepção de estilo e sua aplicação à análise fílmica constitui, assim, o elemento integrador dos capítulos do livro *Cinema, estilo e análise fílmica*, sendo que cada autor(a) mobiliza as teorias de acordo com os objetos envolvidos, de maneira a contribuir com os estudos específicos das obras audiovisuais analisadas.

O debate do estilo envolve pesquisas interdisciplinares, originalmente em torno da história da arte, da arquitetura e da linguística, com gradações variáveis entre um olhar formalista e a análise do contexto sociopolítico como atitude metodológica das obras analisadas. Face ao número ilimitado de pesquisas dedicadas à análise estilística de filmes específicos, esta introdução se concentra nas obras teóricas de cinema que propõem métodos de análise estilística, fazendo menções pontuais aos estudos de referência de outros campos do saber, em particular às heranças e ao ponto de partida representado pela história da arte.

Se a questão do estilo no cinema ganha espaço teórico espacialmente a partir da segunda metade do século XX, com Bazin e os *Cahiers du Cinéma*, na teoria das artes o debate remonta ao século XIX. Desde esse período, no contexto da Escola de Viena, historiadores da arte como Alois Riegl e Henrich Wölfflin colaboram com uma teoria da visibilidade pura, compartilhando a importância da visualidade e a possibilidade de padrões próprios a épocas, para a definição do estilo. Trata-se de um foco na capacidade expressiva da arte, a despeito dos desenvolvimentos técnicos, influências sociopolíticas ou trajetos biográficos dos artistas. Atentos a tendências expressivas e padrões de representação, tais teóricos permitem abordar a história da arte essencialmente como uma história dos estilos. Artistas de uma determinada época podem ser pensados a partir de padrões estilísticos em comum, ou por meio de es-



quem as explicativas e dualidades dicotômicas. Partidário de um esquematismo mais radical, Wölfflin propõe um tratado de conceitos visuais com tendência universal, passíveis de utilização para pensar diferentes momentos e sociedades, em particular entre o Renascimento e o barroco na Europa. Assim, em *Conceitos fundamentais da história da arte*, o teórico inclui as tensões entre linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, ou então clareza e obscuridade, tomando na perspectiva de uma história das formas que nunca deixa de evoluir: “Não há dúvidas de que certas formas de visão são prefiguradas como possibilidades: se elas chegam a se desenvolver, e o modo como o fazem, dependerá das circunstâncias externas”.<sup>15</sup> No bojo de tal processo evolutivo, Wölfflin procura também articular estilo individual, estilo nacional e estilo de uma época, concebendo o estilo sobretudo como expressão do espírito de uma época, de uma nação, bem como de um temperamento individual. Numa vertente com menos aversão à historicidade, Alois Riegl tende ao estudo de um estilo a partir do confronto com outros, precedentes ou sucessores, em um mesmo âmbito histórico-social, entendendo as singularidades a partir do contraste. Seu método preocupa-se, do mesmo modo, com as relações internas ao estilo, também associadas à sociedade e aos possíveis padrões de pensamento da época, que não se restringem ao campo das artes visuais. Riegl verifica dicotomias visuais, tomando-as como caminho para a compreensão da visão de mundo de uma época. Para isso, desenvolve o conceito de vontade de arte (*Kunstwollen*), que se manifesta nas diferentes expressões artísticas de uma época — sejam visuais, dramáticas ou sonoras — e se modifica na passagem entre grandes períodos e os respectivos padrões de percepção visual. A vontade de arte “regula a relação do homem com o palpável, com a manifestação sensível das coisas. Trata-se da expressão da forma específica, pela qual cada homem deseja que as coisas sejam moldadas ou coloridas”.<sup>16</sup> Na senda do formalismo, Erwin Panofsky faz a crítica às interpretações psicológicas do *Kunstwollen*, defendendo-o como “um conceito imediatamente derivado de cada fenômeno artístico”<sup>17</sup>, relacionado à percepção artística e sua estrutura formal lógica, vinculando-o posteriormente à sua preocupação com a significação nas obras de arte. Referindo-se a Panofsky, na introdução de *Trois essais sur l’style*, Lavin sugere:

*Para ele, o estilo deveria ter um papel expressivo, evocando constantemente o tema das obras de arte, sua ‘iconografia’ [...]. Pode-se afirmar que a primeira preocupação de Panofsky (seu último princípio heurístico de interpretação) era ilustrar a maneira pela qual o estilo, ou forma expressiva, dá seu sentido ao tema, relacionando assim a obra de arte e o conjunto de fatores extra-estilísticos que condicionam a sua criação.*<sup>18</sup>

Ou seja, em Panofsky, as relações entre o estilo e o sentido a ele atribuído encontram-se na base de sua formulação histórica. Em solo americano e num período mais recente, adotando uma postura em diálogo com o forma-

<sup>15</sup> WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 319.

<sup>16</sup> RIEGL, Alois. *Die spätromische Kunstindustrie nach den funden in Österreich-Ungarn*. Wien: Osterreichische Staatsdruckerei, 1927, p. 401.

<sup>17</sup> PANOFSKY, Erwin. The concept of artistic volition. *Critical Inquiry*, out. 1981, Chicago, p. 26.

<sup>18</sup> LAVIN, Irving. Introduction. In: PANOFSKY, Erwin. *Trois essais sur l’style*. Paris: Gallimard, 1996, p. 24.

lismo, Meyer Schapiro<sup>19</sup> define o estilo como um sistema de formas, baseado num conjunto de recorrências, padrões e qualidades significativas, que são apreensíveis diretamente das obras de arte. Nesse sentido, a investigação sobre o estilo busca as correspondências formais ocultas que remetem a um princípio organizador e determinante das partes como padrão de totalidade.

No campo do cinema, David Bordwell<sup>20</sup> desenvolve um extenso estudo sobre a história da estilística adaptado à análise fílmica, algumas vezes em regime de coautoria com Kristin Thompson<sup>21</sup> e com Janet Staiger.<sup>22</sup> As obras desenvolvem e aprimoram os métodos de análise estilística ao cinema em diversas vertentes: aplicadas a filmes específicos, às recorrências formais em perspectiva histórica e aos procedimentos técnicos coletivos da indústria hollywoodiana ao longo das décadas.

Bordwell define o estilo como a “textura das imagens e dos sons de um filme” através do “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema”.<sup>23</sup> Nesse sentido, o conceito corresponde às escolhas técnicas empreendidas pelos cineastas em circunstâncias históricas específicas. Atentos aos métodos de integração entre a análise fílmica e a concepção de estilo, Kristin Thompson e David Bordwell<sup>24</sup> descrevem as etapas para localizar as recorrências estilísticas. O primeiro passo para a compreensão da composição de um filme é determinar sua estrutura organizacional, as técnicas proeminentes e seu papel no efeito geral da obra. Buscando encontrar o padrão técnico audiovisual, na sequência, o analista propõe funções para as recorrências observadas. A partir dessas etapas, o pesquisador pode observar como se dão as escolhas técnicas em sistemas fílmicos inteiros, através desses princípios de regularidade, seja de um cineasta, conjunto de realizadores ou de um período histórico. Dessa forma, a compreensão do sistema formal do filme é feito através do estudo detalhado da interação entre as técnicas.

Bordwell<sup>25</sup> propõe escrever a história do estilo cinematográfico através de uma “rede de problemas e soluções”, como maneira de tentar reconstituir as escolhas dos cineastas num determinado contexto de produção. Segundo o autor, na tarefa de reconstrução baseada em filmes remanescentes e em outros documentos, o “modelo de produção/problema” não procura por ascensões, quedas e declínios, não se atém às teleologias totalizantes, nem se compromete “com um delineamento preciso de uma mudança generalizada”.<sup>26</sup>

Das diversas abordagens propostas por Bordwell em suas obras, sobressai no livro *Cinema, estilo e análise fílmica* a investigação da história do estilo cinematográfico, a partir de mudanças e continuidades estilísticas numa perspectiva histórica. Em *Figuras traçadas na luz*, Bordwell observa como a continuidade e a descontinuidade estilística podem ser boas aliadas da poética do

<sup>19</sup> Ver SCHAPIRO, Meyer. *Estilo*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962 (título original *Style*. In: KROBER, A.L. (ed.). *Anthropology today*. Chicago: The University of Chicago Press, 1953).

<sup>20</sup> Ver BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008, e BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

<sup>21</sup> Ver BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*

<sup>22</sup> Ver BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*

<sup>23</sup> BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, *op. cit.*, p.17.

<sup>24</sup> Ver BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*

<sup>25</sup> Ver BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, p. 212.

cinema. Enquanto isso, na obra *Sobre a história do estilo cinematográfico*, o autor realça a continuidade e as particularidades técnicas de alguns procedimentos, como a encenação em profundidade, em contextos históricos diferentes. Nas duas obras supracitadas, a concepção de continuidade estilística de Bordwell em variados períodos históricos difere sobremaneira da perspectiva de historiadores da arte como Meyer Schapiro.<sup>27</sup> Para este último, o estilo é um dado formal único a uma cultura e a uma época, impossível de ser produzido noutra período histórico ou contexto. Se há diferenças conceituais entre os dois autores, grosso modo, o que aproxima a perspectiva formalista sobre o estilo é o estudo das recorrências formais.

Tal dicotomia formalista, pensada como a tensão entre a visão de uma época e o estilo como criação de categorias universalizantes, tem influências sobre a teoria francesa recente. Isso pode ser pensado, por exemplo, a partir de um cotejo dos estudos *O olho interminável: cinema e pintura*, de J. Aumont<sup>28</sup>, e “*Styles filmiques*”, de Frank Curot.<sup>29</sup> Partindo da modernidade do século XX, Aumont mapeia diversas manifestações do cinema a partir dos desdobramentos de um “olhar móvel”, visão de uma época, compartilhado entre pintura e cinema. Curot, por sua vez, defende uma história dos estilos cinematográficos construída nas tensões entre “generalização e individualização”, entre movimentos coletivos e obras individuais. Para tanto, recorre inicialmente a uma constelação de categorias formais, entre as quais inclui componentes estilísticos do espaço, do tempo e componentes extraídos de outras artes, vistas a partir de uma exemplificação que retira as obras de seus respectivos contextos.

### *Autoria e mise en scène*

Como desdobramento da pesquisa sobre o estilo no cinema, muitos capítulos do livro *Cinema, estilo e análise fílmica* realçam em graus variados os intercâmbios entre estilo, autoria, *mise en scène* e o diálogo com o pensamento cultural e artístico em determinados períodos históricos. Através dessas conexões, busca-se integrar o estudo da temática e da forma fílmica ao universo criativo dos cineastas. Ao longo das décadas, a compreensão do cinema sob a ótica da autoria e da *mise en scène* ocupou um lugar de destaque nas pesquisas audiovisuais como possibilidade de compreensão da singularidade estética das obras canônicas.

Dentre as extensas definições de *mise en scène*, David Bordwell<sup>30</sup> define o termo como derivação da concepção teatral, isto é, o *mettre en scène* como o “montar a ação no palco que implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino”.<sup>31</sup> Para o autor, a *mise en scène* integra a definição de estilo ao lado do enquadramento, da montagem e do som. Se há concepções mais globais do conceito que incluem o trabalho de montagem e da trilha sonora nas atribuições relativas ao cineasta, no livro *Figuras traçadas na luz*, Bordwell

<sup>27</sup> Ver SCHAPIRO, Meyer, *op. cit.*

<sup>28</sup> Ver AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

<sup>29</sup> Ver CUROT, Frank. *Styles filmiques 1. Études cinématographiques*, v. 65, Paris-Caen: Lettres Modernes/Minard, 2000.

<sup>30</sup> Ver BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*, *op. cit.*, e BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, *op. cit.*

<sup>31</sup> BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*, *op. cit.*, p. 33.

seleciona para a análise apenas os elementos relativos à direção do cineasta durante a filmagem: o cenário, a iluminação, o figurino, a maquiagem e a atuação dos atores dentro do quadro. Indiretamente tomando como modelo a divisão padrão de trabalho da indústria cinematográfica, o conceito exclui a montagem e a trilha sonora porque geralmente essas atividades não são executadas pelo realizador.

Nem sempre a definição da *mise en scène* realça as recorrências técnicas relacionadas ao estilo. Antoine de Baecque<sup>32</sup> prefere sublinhar o conceito como a conversão do pensamento cinematográfico em imagens. A definição parece em sintonia com os debates sobre a autoria e a “política dos autores” na revista *Cahiers du Cinéma*. Enquanto a origem do debate sobre a autoria no cinema retoma o comparativo com o trabalho do escritor literário, segundo Jean-Claude Bernardet<sup>33</sup>, a “política dos autores” realiza uma apologia ao autor pela capacidade do cineasta exteriorizar sua expressão pessoal e visão de mundo através dos filmes.

A primeira formulação sobre a autoria cinematográfica foi publicada por Alexandre Astruc na revista *L'Écran Français* em 1948. O texto pode ser visto como um mito de fundação da autoria no cinema. Voltado a consolidar a legitimidade artística do cineasta no comparativo com o escritor, Astruc propõe o conceito de *caméra-stylo* (câmera-caneta) como a maneira de o cinema se tornar um “meio de escrita tão flexível e sutil como o da linguagem escrita”, capaz de “exprimir” o “pensamento” do artista, “por mais abstrato que ele seja”.<sup>34</sup> Se o autor expressa seu pensamento por meio de imagens, é possível observar uma similitude de conceitos sobre a *mise en scène* entre Astruc e Baecque.

O artigo de Astruc desenvolve de maneira sutil um conceito abrangente de autoria, que a revista *Cahiers du cinema* redimensiona e transforma pela “política dos autores”. A publicação tornou célebre a proposta dos futuros realizadores da *Nouvelle Vague*, apesar das divergências internas do editor-chefe da revista, André Bazin, com sua equipe em pontos cruciais, como o emprego da análise temática para deslindar a autoria dos realizadores e a eleição de cineastas da cultura de massa ao panteão de autores.<sup>35</sup> O grupo ocupa lugar proeminente na crítica de cinema, reafirmando o direito de exercer apenas o estudo interno das obras, num período de imensa politização do campo cinematográfico francês. Como formalistas que escolhem a *mise en scène* como norte de análise, o lema dos jovens críticos de *Cahiers* é sintetizado na frase de Luc Moullet: “a moral é uma questão de *travellings*”.<sup>36</sup> Em plena Guerra Fria, o debate polariza o interesse crescente pela estética por parte dos “jovens turcos” ante os imperativos políticos sublinhados no período. Vistos como neo-

<sup>32</sup> Ver BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura – 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [2003].

<sup>33</sup> Ver BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

<sup>34</sup> ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*. In: OLIVEIRA, Luís Miguel (org.). *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 320. “Para nós, o cinema está a encontrar uma forma, através da qual se tornará numa linguagem tão rigorosa que o pensamento poder-se-á escrever diretamente sobre a película, sem mesmo passar pelas associações pesadas de imagens que fizeram as delícias do cinema mudo”. ASTRUC, Alexandre, *op. cit.* p. 322.

<sup>35</sup> Ver BAECQUE, Antoine de. *op. cit.*, e BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*

<sup>36</sup> MOULLET, Luc *apud* BAECQUE, Antoine de, *op. cit.*

formalistas de direita pelo historiador George Sadoul, a polêmica antecipa uma das maiores questões em torno do estilo: a tensão entre a estética do cinema e o engajamento. Esse duplo enfoque estará presente no livro *Cinema, estilo e análise filmica* na atenção contínua aos padrões estilísticos, ao contexto social e às motivações políticas dos cineastas envolvidos.

Se os “jovens turcos” não formulam um texto com definições precisas sobre a autoria e a “política dos autores”, Jean-Claude Bernardet<sup>37</sup> observa nos artigos de *Cahiers du Cinéma* que a definição de *mise en scène* envolvia os elementos que contribuem para a elaboração dos planos, tais como o movimento de câmera, a iluminação, a marcação de cena e a direção dos atores, sem incluir a montagem, a música, o diálogo e os ruídos. Segundo o autor, na atualidade o conceito poderia ser substituído pela noção de estilo. Sem instrumental suficiente para decompor os filmes, na prática muitas vezes os “jovens turcos” deixam de lado a análise estilística e optam pelo estudo temático, que era uma tradição francesa na área da literatura e do teatro. Entre os três critérios mais importantes para localizar a *mise en scène*, Bernardet observa: a concepção de unidade da obra como princípio básico da noção de autor; a matriz como pensamento do cineasta confirmado a cada nova obra; e a repetição como caminho para encontrar as recorrências formais.

Se no cinema o debate da autoria ganha destaque ao longo das décadas, essa perspectiva não é compartilhada por todos. Bordwell se opõe à “política dos autores” por realçar a interpretação das obras e não as recorrências formais, compondo uma concepção “a-histórica” do estilo cinematográfico como uma “coleção atemporal de grandes filmes”.<sup>38</sup> Sem mencionar o termo, a concepção de estilo destinada unicamente a um autor é vista por Schapiro<sup>39</sup> como dotada apenas de sentido valorativo ligado ao gosto. Sem interagir com a cultura, nem refletir sobre o pensamento e o sentimento coletivo, para Schapiro importa muito mais como as formas e qualidades compartilhadas por todas as artes são capazes de manifestar a totalidade da cultura.

### Autoria, política e contexto

Mesmo os autores do campo formalista, como Bordwell e Schapiro, observam como o estudo do estilo não deve se comprometer com explicações decorrentes apenas de ordem formal. Bordwell<sup>40</sup> observa como muitos estudiosos relacionam as mudanças técnicas a outras mídias, práticas não artísticas e alterações de ordem política e social. Se o autor admite que esses fatores também são relevantes, ele considera pouco provável que as escolhas técnicas venham “diretamente” da cultura. Na mesma linha, Schapiro<sup>41</sup> abre uma ressalva para incorporar o componente cultural na sua definição técnica, quando descreve o estilo como veículo dos significados principais da obra de arte, por sua capacidade de fixar atitudes mais amplas em relação ao pensar e ao sentir. A questão tem o mérito de trazer níveis de sentido antes insuspeitos para a

<sup>37</sup> Ver BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*

<sup>38</sup> BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>39</sup> Ver SCHAPIRO, Meyer, *op. cit.*

<sup>40</sup> Ver BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*, *op. cit.*

<sup>41</sup> Ver SCHAPIRO, Meyer, *op. cit.*, p. 53.

discussão. Aberto às interações possíveis com o imaginário social, o autor aborda o estilo como concretização ou projeção de disposições emocionais e hábitos de pensamento comuns a toda cultura. Para empreender esse tipo de análise seria necessário, segundo Schapiro, propor uma correlação entre o conceito de estilo com as concepções de mundo e conceitos filosóficos, culturais e sociais para revelar as formas de pensar e sentir. De acordo com o autor, as tentativas de explicar o estilo como expressão artística de uma visão de mundo ou modo de pensamento são demasiadamente vagas, implicando com frequência numa drástica redução da concretização e riqueza da arte. Opondo-se à metodologia dos estudos materialistas por seu caráter “esquemático”, há uma visível disputa simbólica entre os formalistas e outras linhas voltadas aos cotejos com o contexto ou com as formas de produção materiais.

Na outra ponta, descrevemos nessa introdução os estudos capazes de articular a forma artística ao contexto e aos componentes sociais, especialmente no campo da análise fílmica. Retomando o debate em torno da autoria do tópico anterior, o editor chefe da revista *Cahiers du Cinéma*, André Bazin<sup>42</sup>, desenvolve ao longo de sua obra uma argumentação estética extremamente sofisticada, capaz de incorporar de maneira sutil a política e o engajamento através de menções à ética e às recorrências formais entre os realizadores modernos. Observando a existência de um estilo individual, coletivo e anônimo ao longo dos textos, o teórico francês demonstra como a forma dos pioneiros do cinema foi criada através do diálogo com outras áreas da cultura. Dessa forma, Bazin atrela uma concepção de estilo não só à discussão do específico cinematográfico, mas especialmente em relação ao contexto e ao diálogo entre as mídias.<sup>43</sup>

Se a *mise en scène* é o principal método de análise nos anos cinquenta levado a cabo pela *Cahiers du Cinéma*, a partir do final dos anos sessenta a ferramenta sofre um declínio conceitual, preterida na própria fase maoísta da revista francesa pela defesa do cinema moderno, pela disjunção entre som e imagem e pela decifração das significações políticas implícitas no discurso cinematográfico. Indiretamente as linhas de força entre a estética e a política adquirem um reequilíbrio em direção ao engajamento dos cineastas, tendo Jean-Luc Godard como principal símbolo dessa mudança. Com um peso cada vez maior ao contexto social, os estudos cinematográficos sobre a autoria têm uma guinada em direção à política.

Nos anos sessenta, com o surgimento dos cinemas novos ao redor do mundo, os cinema-novistas Glauber Rocha e Gustavo Dahl discutem em primeira mão as implicações entre autoria e política, incorporando à sua trajetória um caráter de missão e função social. Se para Glauber Rocha, a política do autor moderno é responsável pela verdade e por uma política revolucionária, Gustavo Dahl também propõe um conceito de autoria original por meio da política. De acordo com Jean-Claude Bernardet<sup>44</sup>, a conexão traçada entre política, autoria e responsabilidade social de Dahl é inédita e impensável em rela-

<sup>42</sup> Ver BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

<sup>43</sup> Para maiores detalhes sobre a articulação em André Bazin entre o contexto, a arqueologia das mídias e análise interna das obras, ver ADAMATTI, Margarida. André Bazin e a intermedialidade: por uma historiografia impura do cinema. *Rumores*, v. 12, n. 23, São Paulo, jan.-jul. 2018.

<sup>44</sup> Ver BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*



ção ao conceito desenvolvido em *Cahiers du Cinéma*. Para o crítico-cineasta, a questão central da autoria envolve o sentimento do artista como responsável pelo mundo em que vive. Dizia Dahl ainda em 1966: “não era mais o caso de julgar o artista pela agudeza ou justeza de sua percepção da realidade, mas pela agudeza ou justeza de seu juízo sobre esta mesma realidade. Sem deixar de ser físico o cinema tornou-se moral, sem deixar de ser estético o cinema tornou-se ético”.<sup>45</sup> É exatamente a partir da extensão do conceito de modernidade à responsabilidade política e social do cineasta que Dahl defende o cinema autoral moderno.

Naquele contexto, o cinema aparece como uma importante arma de alteração da ordem social, desdobrando-se na atitude engajada de vários realizadores. Ao mesmo tempo, as discussões sobre o papel do intelectual numa cultura participativa, através das obras de Antonio Gramsci, Jean-Paul Sartre, Antonio Candido, Florestan Fernandes, Paulo Emilio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, são fundamentais para observar uma integração entre a cultura política engajada e o universo criativo dos realizadores.

Também à luz das intersecções entre a modernidade cinematográfica e a construção do intelectual engajado, na segunda metade dos anos 1960, Pasolini formaliza sua perspectiva sobre o cinema moderno, pensado como cinema de poesia. Na primeira parte de seu trajeto teórico, desde os anos 1950, o intelectual volta-se à filologia e à poesia, trabalhando diretamente com as coexistências sociais e linguísticas italianas, especialmente a partir do estudo de dialetos, ou por seu olhar atento ao abismo social e às populações romanas excluídas.<sup>46</sup> Assim, em *Passione e ideologia*, Pasolini propõe uma abordagem da “poesia popular”, tomando-a como o resultado das relações entre classes, a partir das incorporações das linguagens das classes altas e pelas classes populares. Para isso apropria-se da noção hipotética de “bilinguismo”, que inclui descompassos sociais e estilísticos, avançando à ideia de um “biestilismo sociológico”<sup>47</sup>, unindo estilo e contexto social. Nessa senda, faz uma ampla análise dos diversos dialetos da Itália identificando seus respectivos traços estilísticos e descompassos. Nos anos 1960, reafirmando uma atenção às coexistências e ambiguidades, o poeta e cineasta formula sua ideia de cinema de poesia<sup>48</sup>, baseado nos diálogos com o estilo indireto livre. Para ele, o cinema moderno seria marcado por ambiguidades entre a forma da narrativa e o ponto de vista dos personagens, com seus desajustes diante do mundo.

Em termos interpretativos, o estilo indireto livre aproxima-se de uma espécie de “tapete persa”, uma fusão de almas e de mundos, escrito a partir da poesia “que nasce da contaminação, do choque entre duas almas por vezes profundamente diferentes”<sup>49</sup>, por vezes referido como forma de análise da própria luta de classes nos respectivos contextos históricos. Para além do cinema de poesia, pode-se identificar na crítica cinematográfica de Pasolini uma metodologia crítica fortemente alicerçada pelo contexto. Em alguns de seus

<sup>45</sup> DAHL, Gustavo. Sobre o argumento cinematográfico. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 23.

<sup>46</sup> Ver PASOLINI, Pier Paolo. *Storie della città, racconti e cronacheromane, 1950-66*. Torino: Giulio Einaudi, 1995.

<sup>47</sup> *Idem*, *Passione e ideologia*. Torino: Giulio Einaudi, 1985, p. 146.

<sup>48</sup> Ver PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio 1966.

<sup>49</sup> *Idem*, *L'expérience hérétique: langue et cinéma*. Paris: Ramsay, 1989, p. 51 [1972].

escritos o ponto de referência inicial é a sociedade, havendo, por exemplo, a associação de *A doce vida* (1960) de Fellini a uma cultura decadente-cosmopolita, também presente na literatura italiana da época. Em seu “empirismo herético” os diálogos com Gramsci e, posteriormente, com Goldman, são francos, chegando-se, inclusive à noção goldmanniana de homologia entre estrutura do romance e a estrutura social. Pasolini, porém, com base em sua definição do cinema moderno como estilo, indica que as homologias não devem ser buscadas nos conteúdos sociopsicológicos, mas na estrutura linguística ou estilística das obras analisadas. Se para o caso do cinema clássico, ou de prosa, Pasolini impõe restrições à homologia, deduz-se que para o cinema de poesia, a partir de seu estilo, é possível identificar confrontos e diferenças, em termos psicológicos e sociais, a partir das características oníricas, bárbaras e agressivas próprias às origens da sétima arte.<sup>50</sup>

Se esse debate é muito extenso para a introdução do livro, a principal referência para articular o contexto e a estrutura interna de uma obra artística será Antonio Candido.<sup>51</sup> Opondo-se, ao mesmo tempo, à perspectiva purista que despreza a dimensão histórica para defender a autonomia completa da obra de arte, e ao viés determinista do contexto sobre a produção artística, o autor analisa como a realidade pode se transformar em componente da estrutura literária. Integrando os dois polos, Candido observa como o contexto social e a produção artística não podem ser desconectados porque ambos são indissociáveis.

Enquanto os fatores internos constituem a estrutura da obra, Candido investiga como a composição externa também pode se tornar agente da estrutura interna, acrescentando-se ao valor estético. Sem precisar citar os dados sociais na materialidade artística, os princípios estruturais da sociedade manifestam-se tanto na composição do todo, quanto nas partes da obra. Num tipo de interação recíproca, os elementos de ordem social são filtrados através de uma concepção estética. Dessa forma, a interpretação estética pode assimilar a dimensão social como fator da arte. Antonio Candido observa que somente através do estudo formal é possível apreender os aspectos sociais e a singularidade artística.

A partir da matriz de pensamento de Antonio Candido e das conexões traçadas por ele e por Paulo Emilio Salles Gomes entre estética e política na revista *Clima*, indicamos de maneira breve uma genealogia de estudos que se desenvolvem entre a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no campo do cinema, capazes de entrelaçar de maneira sofisticada as recorrências formais, a ação do contexto e a análise fílmica. Embora a história da estilística não seja o principal objetivo destes trabalhos, enquanto método a questão do estilo individual ou coletivo está implicada de maneira original à análise fílmica.

<sup>50</sup> Para mais informações sobre o debate do estilo em Pasolini, entre cinema e teoria escrita, ver UCHOA, Fabio Raddi. Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, v. 9, Curitiba, 2015. Para uma pesquisa de maior fôlego em diálogo com o estilo indireto livre tomado como método, ver *idem*, *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83): perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo: Alameda, 2019.

<sup>51</sup> CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

As críticas de Jean-Claude Bernardet nos anos setenta incorporam através da escrita ensaística o debate sobre o conceito de estrutura de Antonio Candido.<sup>52</sup> Em 1965, na Universidade de Brasília, o autor é impedido de defender sua dissertação de mestrado orientada por Paulo Emilio Salles Gomes, por causa da invasão do campus pelos militares. Dois anos depois é publicado o livro *Brasil em tempo de cinema*, resultado desta pesquisa, que se torna em pouco tempo uma referência aos realizadores e um método de análise fílmica muito mobilizado pelos críticos dos anos 1970. No livro, Bernardet<sup>53</sup> não parte da concepção de autoria da fase amarela da *Cahiers du Cinéma*, mas discute a formação de um trabalho coletivo dos realizadores dos anos 1960, que estaria presente no cinema artístico, de gênero ou comercial, e até mesmo em cineastas com propostas estéticas e políticas muito divergentes. Examinando as recorrências formais e temáticas como um tipo de estilo coletivo, Bernardet observa uma homologia entre as obras e a estrutura categórica significativa de Lucien Goldmann, isto é, a estrutura de pensamento de um grupo.<sup>54</sup> De maneira extremamente sofisticada, o sociólogo e filósofo romeno propõe examinar como a situação histórica de um grupo ou classe social e sua visão de mundo podem ser transpostas à estrutura literária, filosófica e teatral. Bernardet aplica o conceito goldmanniano de homologia das estruturas significativas à produção cinematográfica dos anos sessenta, especialmente ao Cinema Novo. Atento à materialidade do cinema, o autor articula na análise fílmica os debates do contexto em torno da cultura do nacional popular, da classe social dos cineastas, avaliando como as ambiguidades políticas dos realizadores estão presentes no enredo e na forma dos filmes.

Mantendo uma sofisticada linha de articulação entre contexto, estilo e análise fílmica, a vastíssima obra de Ismail Xavier empreende metodologicamente um esforço de apuração da análise formal, a partir de um movimento que se inicia sempre pelos filmes, e não o contrário. Nas entrevistas concedidas para as revistas *Contracampo* e *Rebeca*, Xavier<sup>55</sup> explica que procura encontrar os nexos entre cinema, estética e sociedade na forma fílmica por meio da análise imanente. Na introdução do livro *Sertão mar*, o autor descreve como se amparou na escolha de categorias descritivas em torno de elementos técnicos para marcar “identidades e rupturas” capazes de aproximá-lo da “textura do filme” e da interpretação.<sup>56</sup> Graças ao movimento interno do filme e por meio do contato com as obras, é possível articular o estudo sobre as vozes narrativas, a análise do enredo e das características entre som e imagem, etc., ao “contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade”.<sup>57</sup>

<sup>52</sup> Para maiores detalhes sobre a aplicação do conceito de estrutura de Antonio Candido aos artigos de Jean-Claude Bernardet nos anos setenta, ver ADAMATTI, Margarida. *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda, 2019.

<sup>53</sup> Ver BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1967].

<sup>54</sup> Para maiores detalhes sobre o método de análise de Jean-Claude Bernardet em relação a Lucien Goldmann, ver ADAMATTI, Margarida Maria. *Brasil em tempo de cinema como método de análise fílmica de Jean-Claude Bernardet*. *Revista E-Compós*, v. 19, n. 3, Brasília, set.-dez. 2016.

<sup>55</sup> Ver XAVIER, Ismail. O cinema e os filmes ou doze temas em torno das imagens. Entrevista de Ismail Xavier concedida a Pedro Plaza Pinto, Mariana Baltar Freire, Fernando Moraes e Lécio Augusto Ramos. *Contracampo*, v. 7, Niterói-São Paulo, mar.-abr.-out. 2002. Ver também XAVIER, Ismail. Arte é desafio, provocação: uma entrevista com Ismail Xavier. Entrevista concedida a José Gatti. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 3, n. 6, São Paulo, jul.-dez. 2014.

<sup>56</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 16 [1983].

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*, p. 18.

Na obra *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier retoma a correlação complexa entre análise imanente, continuidades formais e sociedade para analisar a produção do Cinema Novo e do cinema marginal entre 1968-1970, durante o período de radicalização do regime militar brasileiro. A partir do conceito de alegoria moderna como expressão “encadeada da crise da teleologia da história”, o autor observa como os filmes internalizaram “a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe”.<sup>58</sup> Mantendo as intrincadas redes entre a análise interna, forma e conjuntura, ao longo dos capítulos “o dado formal é tomado como um caminho na direção do político”.<sup>59</sup> Nesse sentido, o conceito de alegoria é utilizado para analisar a narrativa, a composição visual, as recorrências formais, demonstrando também o surgimento em termos artísticos de uma situação de decepção e niilismo, seja nas obras de fundo pedagógico totalizante, seja nas alegorias antiteleológicas, que se recusam à síntese e internalizam o enigma como princípio formal.

Numa entrevista concedida a Mônica Kornis e Eduardo Morettin, Ismail Xavier<sup>60</sup> retoma alguns parâmetros conceituais utilizados para enfrentar a especificidade cinematográfica por meio da análise estilística. O primeiro deles é a combinação com a análise estrutural, embora os dois campos estejam em franco conflito. A matriz de pensamento estrutural condena a estilística por se concentrar em “detalhes formais” e se deter em “particularidades” para comentar a totalidade de uma obra. Na raiz da disputa está o princípio da análise estilística de encontrar em cada detalhe o “princípio de uma obra inteira”. Do outro lado, a estilística desaprova como a análise estrutural se atém somente à narrativa e à dramaturgia e corre o risco de “dar acesso a generalidades”, deixando de lado o essencial, isto é, a diferença que “marca uma obra”. Através da combinação entre as duas perspectivas, Xavier explica como a estilística traz o desafio de trabalhar os “recursos específicos usados por um cineasta para construir aquele objeto”, fundados na “técnica” e na “materialidade do processo”, isto é, na postura da câmera, na composição da imagem, na montagem, na encenação etc. Se o trabalho do estilo implica sempre uma escolha e intenção expressa pelo cineasta em relação à pluralidade de opções técnicas, o “nível estilístico” é capaz de contemplar as técnicas e “a matéria específica de que se faz o discurso”.

No campo da historiografia do cinema, Eduardo Morettin<sup>61</sup> analisa a produção documental do cineasta Humberto Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) por meio da articulação extremamente minuciosa entre a análise estética, a pesquisa histórica com vastíssima documentação de arquivos e a ação do contexto sociopolítico, seja no discurso das obras, seja na tentativa de controle e padronização da produção cultural pelo Estado Novo. Observando uma construção sofisticada de alinhamentos e tensões presentes na materialidade fílmica, na disjunção e comentários irônicos entre imagem e

<sup>58</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 13 e 35 [1993].

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, p. 31 e 32.

<sup>60</sup> Ver *idem*, Entrevista com Ismail Xavier. Entrevista concedida a Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin. *Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2013, p. 8.

<sup>61</sup> Ver MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

trilha musical, na configuração dos pontos de vista narrativos e no discurso ideológico de *O descobrimento do Brasil* (1937) e *Os bandeirantes* (1940), Morettin examina em detalhes como se dá a alternância em cada obra entre a monumentalização histórica, a presença ou ausência de tom celebrativo e um registro melancólico e nostálgico na *mise en scène*. Dessa forma, o primeiro grande autor do cinema silencioso brasileiro é visto num lugar ambivalente entre o perfil de funcionário do Ince, de cineasta autônomo e colaborador num projeto ideológico em torno do cinema educativo, demonstrando como a mobilização ininterrupta (entre variadas fontes documentais e a análise imanente) permite uma avaliação original da presença do componente sociopolítico na materialidade fílmica.

Esta breve introdução sobre o estilo como recorrência formal, autoria, política, responsabilidade social do cineasta e ação do contexto pretende expor as opções metodológicas existentes nos horizontes de *Cinema, estilo e análise fílmica* e que são alocadas, pelos pesquisadores, de acordo com a singularidade dos filmes analisados.

\*\*\*

Quanto ao conteúdo das pesquisas articuladas, *Cinema, estilo e análise fílmica* realça a análise estilística do cinema brasileiro moderno e contemporâneo, paralelamente à representação audiovisual da opressão da mulher, através de um intenso debate com o pensamento cultural do período, com o contexto sociopolítico e com formatos artísticos ligados ao entrelaçamento entre as mídias. Lado a lado com a discussão do estilo por meio da análise imanente e da descrição, as questões de autoria, política e contexto são matriz fundamental para a análise fílmica deste livro. A proposta procura incorporar os dois caminhos para a compreensão das obras audiovisuais analisadas, divididas entre o cinema clássico e o moderno e os modos ficcional e documental. Longe de ver os filmes como ilustração histórica, os textos sublinham os intercâmbios entre o pensamento cultural, político e artístico à singularidade estética e temática das obras. Dessa forma o contexto de produção e os determinantes sociais também podem tornar-se componentes da forma fílmica. Dada a impossibilidade de explicar a totalidade dos padrões estilísticos recorrendo apenas às continuidades formais, os capítulos procuram integrar esses elementos ao contexto. Os referidos diálogos socio-históricos recorrem aos determinantes do ambiente repressivo durante a ditadura militar brasileira, ao diálogo com o conto gráfico e com o cinema marginal, à monumentalização de uma historiografia audiovisual sobre a Bossa Nova, à temática do cinema ambiental e aos debates do pensamento feminista aplicado à análise fílmica do cinema moderno e do audiovisual contemporâneo.

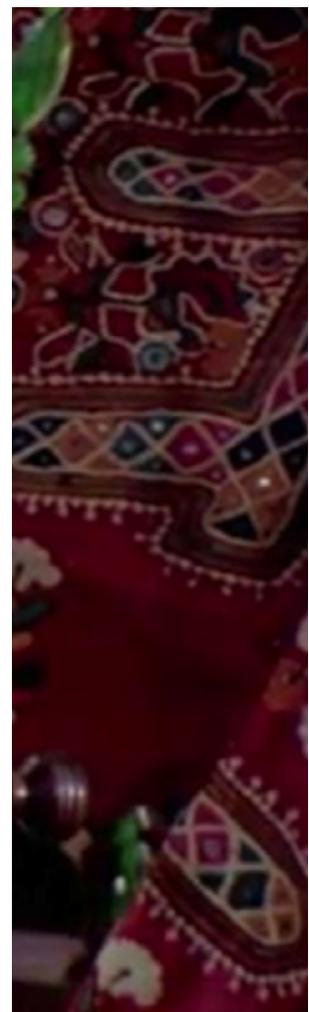
O livro *Cinema, estilo e análise fílmica* organiza-se em dois blocos: “Estilos no cinema brasileiro moderno/contemporâneo” e “Olhares feministas sobre a opressão às mulheres no audiovisual”. Ambos possuem imbricações de ordem conceitual, metodológica, temática e estilística. A primeira parte, “Estilos no cinema brasileiro moderno/contemporâneo”, propõe uma análise sobre a concepção de autoria colaborativa entre dois ou mais realizadores do cinema brasileiro moderno dos anos 1970 e do audiovisual contemporâneo. Obras compostas por curtas-metragens trazem possibilidades de repensar o

significado do estilo coletivo: nos episódios de *Vozes do medo* (1972-1974), coordenado por Roberto Santos, no trabalho conjunto entre Ozualdo Candeias e Valêncio Xavier, no documentário musical realizado por Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, bem como no cinema ambiental da produtora Cinedelia, de André D'Elia com a O2, de Fernando Meirelles.

A segunda parte “Olhares feministas sobre a opressão às mulheres no audiovisual” observa como as produções ficcionais da atualidade e do cinema moderno dos anos 1970 denunciam a opressão à mulher no enredo e nos procedimentos estilísticos, tendo como ponto de partida o pensamento feminista propagado por ativistas, psicanalistas, teóricas do cinema ou da pós-modernidade. As autoras procuram demonstrar como elementos do contexto social e do debate feminista podem ser transpostos de maneira original à linguagem cinematográfica. Dessa forma, os capítulos analisam os caminhos e a singularidade dos filmes e séries que abordam a descaracterização da identidade feminina como falta, culpa, anulação e suicídio nos variados tipos de opressão à mulher: nas relações entre maternidade e trabalho, nos casos de relacionamentos abusivos e nos componentes ideológicos mobilizados pelo mito do amor romântico e pela instituição matrimonial. Do ponto de vista metodológico são articuladas duas frentes principais: as recorrências estilísticas e a análise das temáticas do engajamento feminista nas obras modernas ou na narrativa clássica.

Os blocos do livro propõem indiretamente a discussão do estilo a partir da linguagem cinematográfica, voltada ao grande público ou ao formato moderno e autorreflexivo. A polarização entre a linguagem clássica e a moderna retoma as discussões históricas sobre a necessidade de contato com o grande público ou sobre as estratégias de mobilização política através de processos anti-ilusionistas. De maneira contínua as duas partes do livro ancoram-se na análise fílmica voltada às recorrências formais e temáticas envolvidas no contexto de produção. Em graus variados, os capítulos retomam a combinação entre autoria e política, visitando o conceito de modernidade e responsabilidade social do cineasta perante seu tempo histórico. Isso se dá a partir de diversas temáticas, incluindo: a repressão durante o regime militar brasileiro, a prostituição, o cinema ambiental como estratégia de reivindicação política da atualidade, o sentido de brasilidade e povo brasileiro empreendido pela Bossa Nova, bem como os variados tipos de opressão à mulher e à figura materna.

Entre os filmes escolhidos pelos pesquisadores deste livro encontramos continuidades temáticas, estilísticas e conceituais, especialmente em torno das obras de David Bordwell, Antonio Candido e Laura Mulvey. Por exemplo, Adamatti realça o trabalho conjunto de Mulvey como cineasta e teórica feminista do cinema, Zétola retoma o percurso histórico e a importância do artigo *Prazer visual e cinema narrativo* para o cinema experimental feminista, enquanto Uchôa observa como o filme de Candeias e Valêncio Xavier traz uma ambivalência entre a denúncia do olhar escopofílico à mulher e um olhar voyeurista em continuidade com os cinemas erótico e de atrações, em diálogo com Tom Gunning. O cinema brasileiro moderno dos anos 1970 é analisado por Pedro Plaza Pinto, Fábio Raddi Uchôa e Margarida Adamatti em torno das articulações com a filmografia do período, seja na produção cinema-novista engajada, na estética agressiva do cinema marginal ou nos debates da chamada *avant-garde* feminista. Se a menção ao contexto e à forma artística está sedimentada



em Antonio Candido por Adamatti e Plaza Pinto, Uchôa avalia como o estilo moderno de *A visita do velho senhor* é criado a partir do diálogo intermediático com o conto gráfico, enquanto Pedro Plaza observa como *Vozes do medo* se organiza na forma de uma revista audiovisual. A comparação com o cinema moderno feminista é a tônica de Anna Zétola para observar a dilatação do tempo de espera do cinema curitibano contemporâneo. Por fim, a transparência ilusionista da linguagem clássica e suas significações políticas sobre a música popular, os seriados norte-americanos e os vídeos institucionais são decompostos pelo olhar minucioso de Albert Elduque, Virgínia Jangrossi e Vanessa Colatusso.

### Estilos no cinema brasileiro moderno /contemporâneo

Em seu capítulo, Pedro Plaza Pinto retoma *Vozes do medo* (Roberto Santos, 1972-1974), comparando seu estilo a um “magazine moderno”, portador de “vários tons”, ecoando diálogos com o “realismo feroz” presente na literatura brasileira do período. O gesto de análise potencializa-se pelo contato com a literatura da época, atualizando diálogos não ditos com Pasolini, em sua análise de Fellini, a partir da literatura decadente-cosmopolita italiana<sup>62</sup>, ou então, numa matriz local, com a sugestão de Antonio Candido, sobre a importância do contexto da obra “como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.<sup>63</sup> No filme em episódios *Vozes do medo*, o ponto de referência para o debate das relações entre “naturalismo, realismo crítico e refluxo” será a “nova narrativa” examinada por Candido nos anos 1960-70, e suas ressonâncias entre as diferentes vozes de um caleidoscópio, que apesar de mutilado pela censura estatal mantém-se como “painel de seu tempo, espelho da fossa e da desesperança, mas também do impulso de formulação de novas criações”. Entre as tensões realistas do mosaico, são destacados: o curta *Aquele dia 10*, com sua tendência ao épico e à transfiguração de elementos típicos do nacional-popular presentes na atividade teatral de Gianfrancesco Guarnieri dos anos 1950-60, bem como o curta *Retrato do jovem brigador*, com seu “realismo feroz”, na construção de situações da vida de jovem trabalhador da *Folha de S. Paulo*.

Albert Elduque analisa o documentário *A música segundo Tom Jobim* (2012), de Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim. Para apresentar a obra do músico e compositor, o filme utiliza apenas material de arquivo das apresentações musicais em diferentes locais e épocas. Enquanto os realizadores realçaram somente a importância da linguagem musical para a transmissão de significados sensoriais e poéticos, Elduque desvenda como a montagem e a estrutura narrativa em mosaico articulam significados em torno da vida e obra de Jobim. O capítulo avalia as estratégias de continuidade linear e fragmentação musical do material de arquivo, assim como a construção de sentidos por meio da escolha de determinadas versões e letras de músicas. Embora o filme se apresente como um *continuum* de canções, Elduque propõe uma divisão em blocos, realizada através de uma extensa pesquisa documental sobre a origem

<sup>62</sup> Ver PASOLINI, Pier P. *Ecrits sur le cinéma* :pétits dialogues avec les films. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.

<sup>63</sup> CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 13.

de cada sequência musical, para observar a construção de um tom de celebração e internacionalização da Bossa Nova.

Fábio Uchôa, por sua vez, examina as relações entre a arte de Poty Lazarotto e o cinema de Ozualdo Candeias, no bojo de uma cooperação entre o cineasta paulista e o escritor e cineasta Valêncio Xavier. O ponto de partida será “A visita do velho senhor” (1976), conto gráfico de Poty, publicado na revista *Panorama* e inventivamente transposto ao cinema por Ozualdo Candeias. A construção do voyeurismo, entre a objetificação e a subversão, é o ponto-guia da análise que identifica a presença de referências intermediáticas pautadas por um exibicionismo grotesco, muito próprio ao cinema de Candeias. Se, por vezes, o estilo autoral de Candeias é associado a traços da violência e do grotesco em diálogo com o cinema marginal, em *A visita do velho senhor* tais elementos permitem diálogos com os conceitos de “atração” debatidos por Sergei Eisenstein e Tom Gunning.

Voltando-se ao documentarismo socioambiental brasileiro, Vanessa de Cassia Witzki Colatusso explora um cinema comprometido com seu contexto sociopolítico. Após o ajuste de ponteiros com o socioambientalismo, o primeiro passo é a formulação de um conceito para o cinema ambiental, a partir de Ismail Xavier, indicando-o como uma categoria essencialmente temática: filmes de denúncia social. Voltando-se ao Cinema Pedrada, grupo de documentários dirigidos por André D’Elia, o foco do estudo permite o mapeamento de um grupo de três filmes, realizados entre 2012 e 2018. Tomando por inspiração o estabelecimento de recorrências temáticas e estilísticas, via Bordwell e Thompson, tais filmes apresentam uma reincidência do modelo sociológico, das entrevistas e da busca pelo didatismo na construção narrativa.

### **Olhares feministas sobre a opressão das mulheres no audiovisual**

Margarida Maria Adamatti realiza uma análise estilística de *Riddles of the Sphinx (Os enigmas da esfinge, 1977)*, de Laura Mulvey e Peter Wollen. O filme-ensaio retoma o mito de Édipo e a Esfinge de Tebas como licença poética para discutir o silenciamento e encarceramento da figura da mãe. A partir de David Bordwell<sup>64</sup> e da história da estilística, a autora observa as recorrências formais entre *Riddles* e o estilo coletivo das feministas, no movimento autodenominado *avant-garde* feminista. O texto sublinha as reverberações e encontros possíveis entre as significações psicanalíticas propostas pela obra teórica de Laura Mulvey e os textos de Hélène Cixous e Luce Irigaray. Pensando o filme-ensaio como projeto de escritura feminista, o capítulo tematiza como a maternidade e a opressão da mulher são convertidas de maneira singular tanto na configuração espacial do filme quanto no tipo de representação do corpo feminino.

Virgínia Jangrossi analisa o relacionamento amoroso entre o casal Cristina Yang e Preston Burke do seriado de televisão americano *Grey’s anatomy* (Shonda Rhimes, ABC, 2005-), a partir de uma perspectiva feminista. O capítulo observa como a série melodramática representa a instituição do matrimônio e os relacionamentos heterossexuais abusivos, tendo como inspiração as estra-

<sup>64</sup> Ver BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, op. cit.

tégias de construção do amor romântico. Através da perpetuação de valores sobre o amor e o casamento difundidos pela cultura de massa, o médico Preston Burke justifica suas ações autoritárias em relação à residente Cristina Yang, que vive um processo de submissão e anulação. Atenta às leituras polisêmicas da televisão, o estudo detalhado do enredo ampara-se especialmente na construção da *mise en scène* para observar como as significações são concebidas na posição da câmera, no enquadramento, nos sentidos melodramáticos ocultos sobre os objetos de cena, no tipo de iluminação, na ausência de idealização romântica do cenário e na peculiaridade da trilha musical.

Anna Paula Zétola desenvolve análise interna do curta-metragem *Tentei* (2016), de Laís Melo, através do comparativo com o primeiro filme de Chantal Akerman, o também curta-metragem *Sautemaville* (1968). Ambos aprimoram uma narrativa crítica à opressão feminina no espaço da casa e articulam em sua forma narrativa um tipo de espera das personagens, seja ao denunciar o marido na delegacia de polícia em *Tentei*, seja no “excesso de pequenos atos repetitivos” em *Saute*. A partir do conceito de *slow cinema*, o capítulo aborda como as cineastas recorrem à forma do cinema moderno e a proposta de contracinema, colocando em cena a espera e o silêncio como elementos formais recorrentes.

*Texto recebido em 14 de maio de 2020. Aprovado em 18 de junho de 2020.*