

## Sobre a história do estilo cinematográfico

Renato Luiz Pucci Jr.<sup>1</sup>



### Resenha

BORDWELL, David. Sobre a História do Estilo Cinematográfico. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.

---

<sup>1</sup> Professor do curso de Rádio e Televisão e do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo. Autor de *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo* (2008) e *O Equilíbrio das Estrelas: Filosofia e Imagens no Cinema de Walter Hugo Khouri* (2001), além de artigos sobre cinema e ficção televisiva em diversos periódicos e do capítulo “Cinema Pós-moderno”, do livro *História do Cinema Mundial* (2005). Líder do grupo de pesquisa *Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira*, ligado ao Obitel – Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva. Bolsista de produtividade do CNPq, PQ 2.

**e-mail: [renato.pucci@gmail.com](mailto:renato.pucci@gmail.com)**

Até há alguns anos, David Bordwell era pouco conhecido no Brasil. Apesar de, desde o final dos anos 1970, ter publicado livros fundamentais para os estudos de cinema, era possível acompanhar encontros de pesquisadores sem que o seu nome fosse ouvido uma única vez. Um dos problemas era a escassez de traduções, situação que se atenuou apenas a partir de 2005, quando começaram a ser publicados no país alguns de seus artigos e livros. Logo se multiplicaram comunicações, artigos, dissertações e teses com base nas ideias de Bordwell ou tendo-as no horizonte.<sup>2</sup>

Em vista do imenso atraso, a situação está longe de ter sido resolvida. Um passo significativo foi dado com a chegada de *Sobre a História do Estilo Cinematográfico* ao leitor brasileiro. Outras obras do autor poderiam ter sido escolhidas, com ganhos substanciais para as reflexões sobre cinema. Entretanto, a escolha não poderia ter sido melhor, pois é o mais importante livro já lançado por Bordwell. *Narration in the Fiction Film* é mais citado internacionalmente, uma vez que há trinta anos é referência para trabalhos de respeito sobre a narração fílmica. *Making Meaning* (1989) e *Post-Theory* (1996) são mais polêmicos, por suas investidas contra o abuso interpretativo e o desconstrucionismo, os Estudos Culturais e outras linhas de prestígio na área. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*, todavia, é um caso à parte porque pode, e deve, mudar a concepção usual sobre a historiografia do cinema.

É preciso ter em mente que não se trata de um livro de história do estilo, mas de um exame sobre o que produziu a historiografia do cinema durante o último século. Em outras palavras, o livro discute a dinâmica das vertentes de pesquisas voltadas para o problema do estilo. Entenda-se bem esse conceito: estilo é “um uso sistemático e signifiicante de técnicas da mídia cinema em um filme [...], a textura das imagens e dos sons” (p. 17). Esse tema por si mesmo constitui uma tradição de pesquisa, um território sujeito a períodos de estabilidade e, ocasionalmente, de abalos com a força transformadora de terremotos.

---

<sup>2</sup> Mais recentemente, foi lançada no Brasil outra obra de Bordwell, esta em co-autoria com Kristin Thompson: *A Arte do Cinema: uma Introdução*, reeditada em inglês ao longo de décadas.

Bordwell mostra que a pesquisa da história dos estilos não foi uma acumulação de dados sobre filmes, diretores e técnicas. Não houve também uma concepção única a dirigir o olhar dos historiadores. O termo que usa para indicar cada concepção em jogo é *programa de pesquisa* (p. 23), que é um conjunto de proposições a guiar o trabalho de pesquisadores, sejam da Física, do Cinema ou de qualquer outra área. Programas de pesquisa formulam pressupostos de sentido heurístico, a dizer o que é possível e o que não é possível fazer nas pesquisas.

Bordwell apresenta quatro programas da história dos estilos cinematográficos: Versão-Padrão, programa Dialético, programa Oposicionista e programa Revisionista.

A Versão-Padrão constituiu-se na década de 1930, destacando-se os franceses Maurice Bardèche e Robert Brasillach. Praticamente esquecidos hoje em dia, eles construíram a sua história do cinema segundo um modelo orgânico (nascimento, infância, maturidade) e durante anos foram a maior referência dos estudos fílmicos. A pesquisa sobre o estilo fazia-se em torno de uma ideia que fez época: a da revelação das capacidades estéticas inerentes ao cinema. Diante da excelência visual do cinema mudo, o que poderia ser o específico fílmico? Até hoje há resquícios dessa concepção a cada vez que alguém repete o mais insustentável chavão: “cinema é imagem”.

No entanto, os que tomaram o cinema mudo como um ápice tiveram que enfrentar um grave problema: o cinema sonoro. Segundo os parâmetros expostos, o que poderia significar o som sincronizado senão a decadência? A alegoria orgânica seguia o seu curso: os filmes retornavam ao teatro filmado, degenerando-se para o mero registro de fatos. Era a velhice precoce daquela arte outrora tão promissora.

Eis o fenômeno recorrente a cada vez que a historiografia dos estilos chega a um aparente beco sem saída: os novos historiadores veem-se diante da filmografia de seu tempo, inadequada em relação aos parâmetros da geração anterior. Para a Versão-Padrão, *A Regra do Jogo* (Jean Renoir, 1939) era medíocre; *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) era um pastiche de técnicas envelhecidas. Ainda assim,

esses e outros filmes apresentavam novos valores aos olhos daqueles que não estiveram sob o fascínio do cinema mudo. Portanto, comprometia-se a credibilidade da Versão-Padrão. Uma reavaliação tornava-se necessária. Se a imagem não era tudo, se o som não era a pá de cal na história do cinema, era preciso reconstruir a história desde o seu princípio. Aqui está o ponto central do livro de Bordwell: a cada mudança de um programa de pesquisa para o outro, a história do cinema foi *recontada*.

À Versão-Padrão, seguiu-se o programa Dialético, cujo maior nome foi André Bazin, que forneceu à historiografia um novo parâmetro: o cinema se definiria por aquilo que mais fora desprezado pela Versão-Padrão, o poder de a película registrar o mundo. Por isso, Renoir e Welles passaram a integrar o cânone: seus planos longos permitiam que o mundo fosse capturado, ao contrário de montagens que evidenciavam manipulação. O realismo transformou-se na pedra de toque para reconsiderar o universo cinematográfico. Antes mercedores de apologias, filmes como os da vanguarda soviética transformavam-se em relíquias de uma linha destinada à morte. Somente a dialética entre a valorização da imagem e o registro realista poderia ter feito com que a história do cinema não acabasse prematuramente.

A historiografia dos estilos prosseguiu na sua dinâmica entre o programa de pesquisa estabelecido e um novo concorrente. Ao programa Dialético contrapôs-se o programa Oposicionista, cujo princípio orientador não se pautava pela ideia de realismo, mas pela oposição ao cinema *mainstream*. Um de seus expoentes foi Noël Burch, que nos anos 1960 reformulou a historiografia. Não mais se identificavam grandes filmes e cineastas em Hollywood, mas em outras filmografias, a começar pela do então chamado “cinema primitivo”. Aquilo que mais provocava aversão aos adeptos dos programas anteriores, o aparente caos dos primeiros filmes, em contraposição à ordem narrativa e ao ilusionismo do “Modo Institucional de Representação”, transformava-se em premonição do modernismo das décadas de 1950 e 1960. Alguns cineastas, como Welles, continuaram a ser valorizados, porém não pelas razões do programa Dialético: não mais um realista, Welles transformou-se no primeiro nome do cinema moderno.

Mais cedo ou mais tarde essa historiografia se veria diante de anomalias a pôr em xeque a sua heurística. No capítulo 5, Bordwell considera candidatos à hegemonia, como a historiografia deleuziana, avaliada como ortodoxa, ou a fundada na história da visão, tida como problemática. Bordwell defende o programa Revisionista, introduzido nos anos 1970. Tom Gunning, seu maior nome, reexaminou e reavaliou o cinema dos primeiros tempos, segundo princípios diferentes daqueles de Burch: nada de uma prefiguração do cinema modernista, mas uma filmografia com seus próprios parâmetros e valores. A perspectiva não era a das grandes teorias sobre a história dos estilos, mas o que Bordwell chamou de “pesquisa de nível médio”, sem a pretensão de estabelecer uma visão unificadora, antes a recortar problemas, períodos e espaços para a investigação.

O capítulo 6, que por si daria um livro, é uma exposição do trabalho do programa Revisionista acerca da encenação em profundidade. Trata-se de uma notável demonstração da heurística do programa, que procura resultados mais palpáveis por meio de uma diferente forma de pensar. Cabe identificar os problemas concretos com que se defrontaram os cineastas de cada época e lugar, assim como as soluções tentadas. Se é necessário manter a atenção do espectador em relação ao mostrado na tela, como fazer para que ele não se disperse? Sem descartar o papel do contexto, Bordwell propugna que a resposta não é dada por uma ideologia, seja a que orienta Hollywood, seja a que advogam modernistas e vanguardistas de qualquer tipo.

Aos que acreditam que a ideia de programas de pesquisa serve apenas às ciências exatas e biológicas, em que supostamente não haveria discussão após uma prova ser apresentada, caberia a leitura de “O Falseamento e a Metodologia dos Programas de Pesquisa Científica”, do filósofo Imre Lakatos. Em suma, choques de concepções antagônicas ocorrem também na Física, Astronomia e demais áreas. Os adeptos dos programas sob ataque não desistem tão facilmente.

É preciso não confundir programa de pesquisa com paradigma, na acepção de Thomas Kuhn. Um ponto bastará para marcar a diferença. Ao se referir à Versão-Padrão, que, destaque-se, teve Georges Sadoul como um de seus expoentes, Bordwell diz: “Contudo, as falhas desse programa de pesquisa não nos devem

levar a esquecer quão radical ele foi” (p. 65). Ajudou, por exemplo, a derrubar preconceitos como o de que quanto mais nobre o conteúdo, mais arte haveria no filme. Em suma, sabemos hoje muito mais graças àquele programa e aos demais. Nada poderia ser mais antitético frente ao relativismo pressuposto por Kuhn.

Para concluir, que não se utilize *Sobre a História dos Estilos Cinematográficos* como um típico livro de história. Essa bela edição, em tamanho maior do que a original (a facilitar a visualização das imagens), com ótima tradução, pode ser mal entendida caso o leitor limite-se a pinçar parágrafos, como aquele em que se diz que a essência do cinema é a “abstração do puramente concreto em padrões artificiais e abstratos” (p. 130). Leituras apressadas levarão a crer em ideias que um dia tiveram a sua relevância, que fizeram o conhecimento avançar, mas que se mostraram insustentáveis diante de fatos novos. Assim caminha a historiografia dos estilos, como, de resto, toda a ciência.