

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **O conceito de convenção cinematográfica de David Bordwell: a limitação do arbitrário**

Alex Damasceno<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**Resumo**

O artigo discute o conceito de convenção cinematográfica de David Bordwell, construído a partir das críticas que o autor faz às vertentes naturalista e construtivista da teoria do cinema, especialmente à aplicação que os pesquisadores da área fizeram do princípio da arbitrariedade do signo de Saussure. Tem como objetivo fazer uma revisão crítica dos marcos teóricos e disputas conceituais que levaram Bordwell a defender a convenção como um universal contingente. Por fim, o trabalho reflete acerca do funcionamento de diferentes tipos de convenção, organizadas por Bordwell num *continuum* que parte de gatilhos sensoriais e formas transculturais em direção a sistemas recônditos.

**Palavras-chave:** convenção; universal contingente; David Bordwell; neoformalismo.

**Abstract**

The article discusses David Bordwell's concept of film convention, based on the author's criticisms of the naturalist and constructivist trends of film theory, especially the application that researchers in the field have made of Saussure's principle of arbitrariness of the sign. It aims to critically review the theoretical frameworks and conceptual disputes that led Bordwell to defend convention as a contingent universal. Finally, it discusses the functioning of different types of convention, organized by Bordwell in a continuum that starts from sensory triggers and transcultural forms towards recondite systems.

**Keywords:** convention; contingent universal; David Bordwell; neoformalism.



### Introdução

A obra de David Bordwell, desde os anos de 1970, é marcada por uma recorrente crítica às apropriações que os pesquisadores de cinema fizeram do pensamento Estruturalista, principalmente das correntes da Semiologia, da Psicanálise e do Marxismo. Para Bordwell (1989a), essas perspectivas foram articuladas para compor a tendência hegemônica de investigação em cinema dos anos 70 e 80, que ele rotulou como “Teoria SLAB” (um acrônimo para Saussure, Lacan, Althusser e Barthes, os principais teóricos acionados), representada por autores como Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Laura Mulvey, Stephen Heath, e outros. A crítica de Bordwell a essa tendência se divide em três pontos principais. Em primeiro lugar, ele acusa nela um caráter doutrinário: a maioria dos trabalhos seria formada por discussões teóricas e análises textuais que buscavam confirmar as teses estruturalistas, sem serem centradas na resolução de problemas específicos, suscitados pelo próprio cinema e pelos filmes. Esse primeiro ponto também se estendia às apropriações de correntes pós-estruturalistas: Bordwell aponta que alguns estudos trocavam, por exemplo, Althusser por Benjamin, Lacan por Deleuze, mas ainda trabalhavam no sentido de encontrar as teorias aplicadas nos filmes (1989a: 386). O segundo ponto da crítica é complementar: na Teoria SLAB, as obras cinematográficas seriam apenas objetos ilustrativos de teorias, sem gerar resultados originais por meio de uma pesquisa sistemática. Ou seja, não era produzida uma efetiva teorização oriunda da análise (1989a: 387). Por fim, Bordwell (1989a; 1991) critica o caráter hermenêutico do método da Teoria SLAB: para ele, as análises resultavam em narrativas interpretativas e subjetivas, focadas em desvendar sentidos implícitos e sintomáticos, em vez de explanações sobre as normas que regem as formas cinematográficas e o funcionamento de um filme específico. Nesse ponto, o autor se aproxima do Formalismo russo e da Escola de Praga (autores como Jan Mukarovsky, Roman Jakobson e Viktor Shklovsky), ao entender que a análise deve explanar as funções e os efeitos da linguagem. Ele próprio rotula seu trabalho como uma “Poética Histórica” ou um “Neoformalismo” (e também como “Cognitivismo”, com base em outras referências).

Independente da validade dos pontos elencados por Bordwell, seus textos causaram controvérsia nos estudos de cinema e pautaram um debate internacional. Concordo com Fernando Mascarello (2004) quando ele afirma que os estudos de cinema do Brasil não ressoaram devidamente esse debate<sup>2</sup>. Embora Bordwell seja um autor

---

<sup>2</sup> Na verdade, a crítica de Mascarello (2004: 07) é mais dura, ao defender que Bordwell e outras correntes teóricas dissonantes do que ele chama de um Modernismo político (representado pelos mesmos marcos teóricos da Teoria SLAB) sofreram uma “espécie de censura” e um “silêncio omissivo” da maioria dos pesquisadores brasileiros.



muito conhecido e citado (especialmente após a recente tradução para o português de uma pequena parte de sua obra), a pesquisa brasileira, parece-me, faz acionamentos interessados mais pelos temas abordados e pelos resultados das pesquisas, do que pela teoria neoformalista<sup>3</sup>. É verdade que a própria Semiologia e o Estruturalismo também perderam espaço no debate acadêmico sobre cinema no Brasil, o que pode ser constatado a partir das escassas referências a Christian Metz nos textos publicados nos últimos anais dos principais congressos da área, como demonstra o recente mapeamento realizado por Lennon Macedo (2019). Não defendo aqui, é claro, que a pesquisa nacional deva ser pautada por debates internacionais. Contudo, o embate entre o Neoformalismo e a Semiologia contribuiu para aprofundar conceitos-chave para o entendimento da linguagem cinematográfica, que não podem ser desprezados na discussão contemporânea. E, como veremos ao longo do artigo, apesar do enfrentamento entre as duas perspectivas, é possível traçar profícuas aproximações conceituais entre a poética de Bordwell e a semiótica de Metz.

Neste artigo, discorro sobre um desses conceitos desprezados: a convenção. Nos estudos de cinema, convenção é um termo comumente acionado para identificar formas padrão da linguagem, associadas principalmente ao cinema clássico e aos gêneros narrativos, diferenciando-as de outras composições do cinema moderno, de autor, do filme de arte e ensaio, etc. Trata-se, assim, de um instrumento classificatório que permite estabelecer uma dicotomia entre formas convencionais e não-convencionais, o que é um movimento comum em outras subáreas das Artes, como também nos diferentes campos das Humanidades. Ironicamente, esse uso do termo convenção já é bastante convencional e, por isso, via de regra, dispensa discussão teórica que o sustente como um conceito. Para Bordwell (1996), como veremos ao longo deste texto, essa simplificação da noção de convenção deve-se, sobretudo, a uma apropriação equivocada que os pesquisadores de cinema fizeram do princípio da arbitrariedade do signo de Ferdinand Saussure: o debate sobre como uma convenção se constitui é encerrado à medida que se define que toda convenção é arbitrária.

---

<sup>3</sup> Isso é reflexo das próprias traduções da obra de Bordwell no Brasil. Os livros das décadas de 1980 e 1990, como *Narration in the fiction film* (1985), *Making Meaning* (1991) e *Post-Theory* (1996), em que ele constrói a crítica à Teoria SLAB e formula sua abordagem Neoformalista, seguem inéditos no Brasil (com apenas dois textos publicados numa coletânea organizada por Fernão Ramos, 2005a, 2005b). Além disso, o livro em que Bordwell se dedica à sistematização de seu projeto teórico – *Poetics of cinema* (2008) –, que recupera vários textos das primeiras fases do autor, também não foi traduzido. Os poucos livros em português, embora discorram sobre questões conceituais centrais da sua obra, apresentam também um enfoque temático mais evidente: por exemplo, *Figuras traçadas na luz* (2005) analisa a *mise-en-scène* de quatro cineastas, enquanto o livro *Sobre a História do Estilo Cinematográfico* (2013) tem um claro viés historiográfico.



No pensamento de Bordwell, a problematização sobre convenção resulta no conceito de “universal contingente”, formulado nas primeiras fases da sua obra (1989b; 1991; 1996) e retomado em textos mais recentes (2005; 2008). Trata-se, assim, de uma definição central, que atravessa três décadas do seu projeto intelectual. Contudo, como reflexo do pouco interesse pela teoria de Bordwell no Brasil, o conceito segue completamente ignorado na pesquisa brasileira contemporânea. Nos últimos oito anos dos Anais de textos completos dos Encontros da Socine (principal congresso de pesquisa em cinema do país), apesar de muitas análises utilizarem a convenção como instrumento, não encontrei nenhuma menção ao conceito de universal contingente, num conjunto de mais de mil trabalhos<sup>4</sup>. Nesse sentido, a proposta do artigo é recuperar o pensamento de Bordwell, operando uma revisão crítica da definição neoformalista de convenção. Entendo que o conceito de universal contingente pode oferecer contribuições aos estudos contemporâneos de cinema, ao problematizar o funcionamento da convenção cinematográfica – como as convenções são formadas e quais processos engendram – e superar uma instrumentalização meramente classificatória, voltada à identificação de padrões estabelecidos.

Na primeira parte do artigo, apresento as bases teóricas, as disputas conceituais e os principais argumentos de Bordwell que sustentam a definição de universal contingente. A segunda parte do artigo explora a abrangência do conceito em relação à multiplicidade de formas cinematográficas, a partir de uma organização proposta por Bordwell em um *continuum* de diferentes tipos de convenção.

### **Convenção como “universal contingente”**

Bordwell (1996) formula o seu conceito de convenção a partir de uma análise do plano/contraplano, procedimento de decupagem do cinema clássico. Trata-se de uma construção em que dois personagens estão de frente um para o outro e têm seus corpos capturados por planos separados, em posições inversas no espaço, em uma angulação de 3/4. Normalmente esse procedimento é usado em cenas de diálogo e os planos são alternados na montagem de acordo com a variação dos atos de fala. Para Bordwell (1996), duas características do plano/contraplano justificam a sua escolha como um objeto de análise capaz de desentranhar uma definição de convenção cinematográfica: é uma figura que não foi determinada pela tecnologia (que não está presente nos primeiros anos do cinema) e que não tem um paralelo em outros sistemas de representação artística. Ou seja, trata-se de uma invenção estilística e especificamente

---

<sup>4</sup> O levantamento foi realizado nos anais de artigos completos que estão disponibilizados no site da Socine, de 2012 até 2019.



cinematográfica. Bordwell pergunta, então, o que faz esse procedimento ser compreensível. Ele confronta duas explicações contraditórias, que qualifica como hipóteses radicais: a posição naturalista e a posição construtivista. Seu conceito de convenção foi construído como um meio-termo entre essas duas posições.

Na hipótese naturalista, que Bordwell atribui a autores como Vsevolod Pudovkin e Barry Salt, a eficácia do procedimento do plano/contraplano é explicada pelo fato dele ser baseado em uma “atividade perceptiva espontânea” (1996: 88, tradução nossa)<sup>5</sup>. A ideia é que, mesmo que não seja uma forma artística familiar, assimilada de outro meio, ela se naturaliza por ser baseada em um esquema perceptual. Nesse sentido, o plano/contraplano se tornou padrão por ser a forma que melhor reproduziu a visão natural para este tipo de cena, após um período de tentativa e erro dos cineastas. Bordwell discorda dessa hipótese, apontando dois aspectos do plano/contraplano que se distinguem da visão. Primeiramente, a alternância dos pontos de observação promovida pela montagem não representa um olhar natural, que é contínuo. Seria mais fiel à percepção, por exemplo, uma representação em um único plano, em que a câmera se deslocaria em panorâmica de um rosto ao outro. Em segundo lugar, a visão ordinária admitiria as mais diferentes angulações, para além do 3/4. A conclusão de Bordwell é que o plano/contraplano não é uma representação fiel da experiência perceptiva equivalente; em vez disso, ele constrói um observador onipresente, que pode alternar constantemente as posições e que tem uma angulação privilegiada da cena.

Bordwell (1996) passa, então, à hipótese construtivista, que ele atribui a um conjunto de teóricos contemporâneos do cinema (no caso, dos anos 80 e 90), sem nomeá-los. Para essa perspectiva, comenta o autor, o plano/contraplano é classificado como uma convenção por ser considerado um artifício, produzido por meio de uma relação arbitrária entre significante e significado. Logo, trata-se de uma forma que requer aprendizado para ser entendida. Bordwell concorda que a convenção seja artificial e que ela precisa ser aprendida, pontos que não necessariamente contradizem a posição naturalista, que admite que a própria faculdade perceptiva da visão também requer níveis de aprendizagem. Sua crítica contesta, no entanto, a questão da arbitrariedade. Segundo o autor, o princípio da arbitrariedade do signo linguístico, postulado por Saussure, não pode ser simplesmente transposto para fenômenos não-linguísticos, pois a representação visual não é necessariamente determinada por regras arbitrárias. Seguindo com o exemplo do plano/contraplano, as posições dos dois planos em pontos opostos e o enquadramento em 3/4 dos corpos dos atores se justificam pela própria situação de uma conversação face a face entre duas pessoas, que normalmente se

<sup>5</sup> No original: “spontaneous perceptual activity”.



colocam uma à frente da outra, em um cruzamento de olhares. Portanto, algumas opções formais que caracterizam o procedimento não são arbitrárias, como é na relação entre um significante verbal e um significado.

É preciso fazer algumas ponderações sobre a apresentação que Bordwell faz da posição construtivista. Ele acusa seus contemporâneos de uma “aplicação errada das afirmações de Saussure sobre a arbitrariedade do signo linguístico” (1996: 92, tradução nossa)<sup>6</sup>. Contudo, nesse momento da discussão, ele não recupera o pensamento de Saussure para esclarecer qual seria a aplicação correta. É verdade que Saussure apontou que a Semiologia, diferente da Linguística, lida com significações não totalmente arbitrárias. Saussure dá o exemplo da convenção de se utilizar a imagem de uma balança como signo da Justiça. A escolha remete a uma função do objeto balança, que está associada à ideia de equilíbrio. Nesse caso, portanto, a relação entre a imagem da balança e a ideia de Justiça não é completamente arbitrária, pois a balança até poderia ser trocada por algum outro objeto de função equivalente, mas não por qualquer outro objeto. Além disso, Saussure mostra como até mesmo o signo linguístico nem sempre é absolutamente arbitrário. Como exemplo, ele cita as palavras que foram criadas por associação, como o nome de árvores cuja escolha foi motivada pelos significantes que nomeiam os seus frutos. Isso leva Saussure (2006) a uma classificação dos signos linguísticos em motivados e imotivados. Nos signos motivados, o princípio da arbitrariedade é relativo, mas não pode ser suprimido. Nos imotivados, a arbitrariedade é radical. Por isso, Saussure faz o seguinte alerta: “Tudo que se refira à língua enquanto sistema exige, a nosso ver, que a abordemos desse ponto de vista, de que pouco cuidam os linguistas: *a limitação do arbitrário*.” (2006: 153-154, grifo nosso).

Desse modo, embora sem explicitar os argumentos de Saussure, Bordwell tem razão em refutar uma definição de convenção cinematográfica que seja baseada exclusivamente no princípio da arbitrariedade. E, de fato, nos estudos de cinema, há uma tendência de simplificação que compreende a convenção apenas como uma construção arbitrária, seja ela baseada no princípio de Saussure ou na categoria do signo simbólico de Charles S. Peirce, principalmente após a influente obra do teórico peirceano do cinema, Peter Wollen (1972). Contudo, é importante lembrar que essa mesma refutação de Bordwell já havia sido feita pela Semiótica de Metz. Para Metz (1972), a significação no cinema não é arbitrária, sobretudo em códigos especificamente cinematográficos, como são as estruturas sintagmáticas (e como é o caso do plano/contraplano). Segundo o autor, os códigos cinematográficos são motivados por

---

<sup>6</sup> No original: “a misapplication of Saussure’s claims about the arbitrariness of the linguistic sign”.



um componente natural e geram uma gramática que é “codificada, mas não é arbitrária” (1972: 159).

Portanto, o que Bordwell apresenta como “a posição construtivista”, embora expresse de modo bastante geral as bases da virada estruturalista dos estudos de cinema, não é uma tese semiológica consensual. Na verdade, parece-me que a retórica de Bordwell, para compor uma posição construtivista homogênea, precisa excluir o pensamento Metz, autor que ele demonstrou conhecer em profundidade ao debater outros temas. Robert Stam também acusou a ausência da recuperação de Metz no pensamento cognitivista: “Algumas dessas críticas [do cognitivismo à semiologia] me parecem mesquinhas. (...) Resulta um tanto gratuito inventariar todos os aspectos nos quais o cinema não é um sistema linguístico, quando o próprio Metz já o tinha feito” (2003: 265). Entretanto, é preciso reconhecer também que essa parte específica do pensamento de Metz, sobre a codificação motivada pela natureza, foi bastante contestada por outros teóricos da semiótica do cinema, como, por exemplo, o próprio Wollen:

[...] como Barthes e como Saussure, ele [Metz] percebe apenas dois modos de existência para o signo: o natural e o cultural. Além disso, ele está inclinado a considerá-los mutuamente exclusivos, de modo que uma linguagem deve ser natural ou cultural, não codificada ou codificada. Não pode ser ambos. Conseqüentemente, a visão de Metz do cinema acaba se revelando uma curiosa imagem invertida espelhada da visão de Noam Chomsky da linguagem verbal; enquanto Chomsky bane o não gramatical para as trevas, Metz bane o gramatical. O trabalho de Roman Jakobson, influenciado por Peirce, é, como veremos, um corretivo para ambas as visões (1972: 124-125, tradução nossa).<sup>7</sup>

Bordwell (1996) também critica as apropriações que os pesquisadores de cinema da época fizeram do pensamento de Peirce. Para ele, os estudos de cinema recortaram apenas uma parte da teoria peirciana – a tricotomia ícone, índice e símbolo –, simplificando-a e tirando-a do contexto mais complexo da semiótica do autor, que inclui muitas outras classificações de signos. Segundo Bordwell, “nenhum teórico do

<sup>7</sup> No original: “(...) like Barthes and like Saussure, he perceives only two modes of existence for the sign: natural and cultural. Moreover, he is inclined to see these as mutually exclusive, so that a language must be either natural or cultural, uncoded or coded. It cannot be both. Hence Metz’s view of the cinema turns out like a curious inverted mirror-image of Noam Chomsky’s view of verbal language; whereas Chomsky banishes the un-grammatical into outer darkness, Metz banishes the grammatical. The work of Roman Jakobson, influenced by Peirce, is, as we shall see, a corrective to both these views.”





cinema confrontou o conjunto estonteante de relações de signos estabelecidas no sistema geral de Peirce.” (1996: 106, nota 6, tradução nossa)<sup>8</sup>. Ademais, Bordwell critica diretamente a obra de Wollen, ao considerar inconsistentes as associações que o autor faz entre a teoria peirciana e a semiologia francesa: por exemplo, quando Wollen equivale o conceito de símbolo de Peirce ao princípio da arbitrariedade de Saussure. Por fim, embora não se aprofunde nesse debate, Bordwell também demonstra um ceticismo à teoria do próprio Peirce, a qual classifica como imprecisa e pouco rigorosa.

A partir desses apontamentos anteriores, é evidente que Bordwell não concorda com a crítica que Wollen fez no trecho citado anteriormente, em que acusa Metz de separar de modo mutuamente exclusivo signos “naturais” e “culturais”. Parece-me claro que a crítica é improcedente, pois, como vimos, Metz defende justamente o oposto: que a significação cinematográfica é motivada, ou seja, tanto natural como cultural. Ainda assim, Bordwell percebe que não pode produzir um meio-termo entre as posições naturalista e construtivista mantendo o uso da palavra natureza, já extensamente criticada pelo Estruturalismo. Por isso, em vez de natureza, Bordwell passa a falar em universais. A escolha desse termo é sustentada por dois marcos teóricos. O primeiro é o conceito de Gramática universal, de Noam Chomsky, que defende que mesmo línguas diferentes compartilham de princípios comuns que devem ser aprendidos por qualquer pessoa (BORDWELL, 1989b: 22). O segundo marco teórico é a antropologia de Robin Horton e o que o autor define por “teoria primária”: o fato de que muitas práticas humanas são comuns em variadas culturas – como, inclusive, a utilização da linguagem para comunicação e a alternância de atos de fala durante uma conversação (BORDWELL, 1989b; 1996). Baseado nesses autores, Bordwell constrói a seguinte premissa: mesmo que cada linguagem seja uma construção específica e localizada, o uso da linguagem deve ser entendido como uma prática universal, com princípios comuns; assim, algumas práticas humanas são universais por resultarem de desafios relacionados à sobrevivência e à constituição básica do modo de vida em sociedade em ambientes minimamente uniformes. Com essa premissa, Bordwell propõe entender a convenção como uma prática transcultural que busca alcançar determinados efeitos; ou, em seus próprios termos, como “práticas normativas que coordenam atividades sociais e ação direta para alcançar objetivos” (BORDWELL, 1996: 92, tradução nossa)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> No original: “no film theorists have confronted the dizzying array of sign relations set out within Peirce’s overall system.”

<sup>9</sup> No original: “as norm-bound practices that coordinate social activities and direct action in order to achieve goals.”



Dentre os exemplos dessas práticas universais que compõem a representação visual cinematográfica estão inclusas as capacidades de diferenciar cores e reconhecer contrastes, de produzir zonas de centralidade no quadro, e até mesmo a própria criação de narrativas. Todas elas partem de práticas socialmente construídas, que atravessam diferentes culturas, mas que são baseadas parcialmente em capacidades psicofísicas. Bordwell (1996) recusa, assim, qualificá-las como construções arbitrárias. Ele reconhece que essas práticas não têm nenhuma razão metafísica para serem do jeito que são (1996: 91) e, portanto, são, de fato, contingentes. Contudo, seus usos no cinema estão associados a determinados efeitos. Alguns desses efeitos são processos de significação resultantes do estabelecimento de um código cultural. Outros, porém, são resultantes de processos neurofisiológicos e cognitivos, baseados em esquemas mentais. Nesses casos, o uso de uma determinada prática produz um efeito cognitivo mais ou menos previsível que não poderia ser alcançado com a mesma eficiência a partir de outra opção qualquer. Por isso, para Bordwell, embora esses universais sejam contingentes, seus usos não seriam arbitrários. A escolha entre uma construção ou outra é baseada na previsibilidade do vínculo prática-objetivo, forma-efeito. O autor volta, então, ao procedimento do plano/contraplano:

Meu ponto é que essa interação face-a-face é um universal transcultural, e o cinema encontrou figuras estilísticas (por exemplo, o enquadramento e a montagem do plano/contraplano) que amplificam e agilizam isso para uma fácil compreensão (2008: 76, tradução nossa).<sup>10</sup>

Neste ponto específico sobre o uso do termo “arbitrário”, Kristin Thompson (1988), principal parceira de Bordwell na abordagem neoformalista e coautora de alguns dos seus livros, toma uma posição oposta. Thompson afirma:

[...] filmes são construções que não possuem qualidades naturais. Nos termos de qualquer lógica absoluta ou permanente, a escolha dos dispositivos utilizados para a criação do filme será inevitavelmente arbitrária. (Essa suposição simplesmente afirma de outra forma a ideia de que as obras de arte respondem a pressões históricas, em vez de verdades eternas.) Mesmo os dispositivos utilizados em obras procurando imitar a realidade tão fielmente quanto possível variam de época para época e de filme para filme; o

<sup>10</sup> No original: “My point is that such face-to-face interaction *is* a cross-cultural universal, and cinema has found stylistic figures (e.g., shot/reverse-shot framing and cutting) that amplify and streamline this for easy uptake.”



realismo, como todas as normas de visualização, é uma noção de base histórica. Certamente existem pressões que ajudam a determinar a escolha estética, e essas vêm de fatores extrínsecos ao trabalho individual. Pressões ideológicas, a situação histórica do cinema e das outras artes no momento da criação, as decisões do artista sobre como recombina e modificar dispositivos para atingir a desfamiliarização – tudo contribui para fazer as obras de arte responderem às forças da cultura e não da natureza. Em toda obra, portanto, devemos esperar uma tensão entre as convenções que preexistem naquela cultura e qualquer grau de inventividade que o cineasta traz para a forma individual do filme (1988: 35, tradução nossa).<sup>11</sup>

As posições dissonantes de Bordwell (1996) e Thompson (1988) revelam um impasse entre dois usos do termo “arbitrário” dentro da perspectiva neoforalista. Como vimos, Bordwell defende que as convenções até poderiam ter formas diferentes, mas que o processo de escolha de um cineasta é motivado por um determinado efeito. A arbitrariedade, então, estaria parcialmente na constituição da forma (no que Bordwell chama de uma construção contingente e artificial), mas não estaria nos seus usos. Na citação anterior, Thompson fala sobre uma ação arbitrária de escolha de um artista diante de várias opções de dispositivos formais. As escolhas seriam arbitrárias à medida que são resultantes de pressões culturais: o fato de uma forma ser possivelmente mais eficaz do que outra para alcançar um efeito deve-se não à forma em si (não é algo imanente), e sim a fatores extrínsecos, como a sua padronização na cultura e a sua familiarização na percepção dos espectadores. Mais uma vez, a recuperação do pensamento de Metz (1972) poderia ter contribuído para resolver o impasse teórico. Para Metz, apesar do cinema poder compor um vasto conjunto de construções, somente um número muito pequeno delas se tornam efetivos padrões de inteligência. Ao mesmo tempo que a significação cinematográfica não é completamente arbitrária, “há no cinema

---

<sup>11</sup> No original: “films are constructs that have no natural qualities. In terms of any absolute or permanent logic, the choice of the devices that will go toward creation of the film will inevitably be largely arbitrary. (This assumption simply states in another way the idea that art works respond to historical pressures rather than to eternal verities.) Even the devices that go into works seeking to imitate reality as closely as possible will vary from era to era and from film to film; realism, like all viewing norms, is an historically based notion. There are certainly pressures that help determine aesthetic choice, and these come from factors extrinsic to the individual work. Ideological pressures, the historical situation of film and the other arts at the time of creation, the artist’s decisions about how to recombine and modify devices to achieve defamiliarization — all contribute to making artworks respond to the forces of culture rather than of nature. In every work, then, we must expect a tension between the conventions that preexist in that culture and whatever degree of inventiveness the filmmaker brings to the individual form of the film.”



um arbitrário da gramaticalização” (METZ, 1972: 159). Ou seja, o processo de formação de convenções gera uma gramática de códigos não-arbitrários que se constitui arbitrariamente. Em um texto escrito em coautoria com Thompson, Bordwell reconhece que a escolha por uma determinada convenção é motivada pela relação do cineasta com a arte e com o mundo, com a tradição e com estilos dominantes, embora ainda evite qualificar qualquer aspecto desse processo como arbitrário (BORDWELL; THOMPSON, 2013: 116). Entendo que, do mesmo modo que ocorre com a desistência do uso do termo natureza, a recusa que Bordwell fez da palavra “arbitrário” busca evitar qualquer sentido do termo associado a uma posição que ele considera radical (a hipótese construtivista), o que não significa que o autor minimize o papel da cultura na formação das convenções.

Esses são os caminhos e descaminhos, argumentos e tomadas de posição que levam Bordwell a nomear as convenções cinematográficas com a expressão “universal contingente”. Com esse conceito, ele relativiza a tese naturalista e afasta qualquer conotação do termo natureza, sem recusar o papel da percepção natural, que se manifesta em processos cognitivos e esquemas mentais. Ele também relativiza a tese construtivista e desconstrói uma apropriação simplificada do princípio da arbitrariedade do signo, sem deixar de considerar a artificialidade das construções cinematográficas. Nota-se, assim, o investimento do autor em aprofundar uma definição teórica de convenção a partir de um diálogo entre diferentes posições. Bordwell (2005: 257) qualifica sua tese como um construtivismo moderado, que propõe observar as convenções como práticas normativas transculturais que se inscrevem entre as instâncias do universal e do culturalmente localizado.

### **Continuum de convenções**

Do modo como foi definido, o conceito de universal contingente circunscreve um universo muito abrangente e heterogêneo de formas cinematográficas. Bordwell (1996) opta por organizá-las em um *continuum*, de acordo com os tipos de efeito que são produzidos nos espectadores: de reações fisiológicas, passando por atividades mentais cognitivas, até chegar às significações produzidas por meio de códigos. Assim, no pensamento de Bordwell, todo código é uma convenção, mas a recíproca não é verdadeira. Por isso, Bordwell precisa atrelar à noção de convenção um conceito mais abrangente, que ainda implique um tipo de codificação, mas que não se reduza ao conceito semiótico de código que fixa um significante a um significado. É nesse ponto que o autor introduz a noção de norma. Bordwell (2008) define as normas como princípios, “diretrizes explícitas ou implícitas que moldam a ação criativa” (2008: 25,



tradução nossa)<sup>12</sup>. A norma corresponde a um esquema, um modelo flexível, que pode ser reformulado em decorrência das mudanças tecnológicas, das tendências estilísticas, ou mesmo das atividades mentais dos espectadores. Pensar a norma como um esquema atribui uma dimensão temporal à convenção, libertando-a de uma fixidez.

No nível mais universal do *continuum*, Bordwell (1996: 93) coloca o que chama de gatilhos sensoriais, convenções que estão ligadas a efeitos neurofisiológicos. Como exemplos, podemos citar técnicas de composição de profundidade, como a representação em perspectiva, ou o uso do centro geométrico como zonas de atenção, onde são apresentadas informações importantes da narrativa. A própria ilusão do movimento, tecnicamente construída na velocidade de 24 quadros por segundo, é uma convenção desse tipo, que Bordwell considera como “uma instância primária de um universal contingente” (1996: 94, tradução nossa)<sup>13</sup>. Por essa via, Bordwell pensa a convenção não apenas como uma categoria atrelada a normas narrativas e estilísticas, mas também como uma norma elementar da própria experiência cinematográfica: certas convenções são estabelecidas na relação entre os usos da técnica e seus efeitos na percepção.

Ao lado dos gatilhos sensoriais, estão as convenções ligadas a ações transculturais. Bordwell se refere aqui às práticas sociais discutidas mais centralmente no tópico anterior, como o fato do plano/contraplano ser baseado na conversação face-a-face. Outro exemplo desse tipo, dado por Robert Stam (2003: 262), é a convenção de se posicionar a iluminação cinematográfica de cima para baixo, o que produz o efeito de uma luz natural. Esse efeito universal é resultado de uma relação entre o homem e fatores ambientais minimamente comuns (como, no caso, a posição do sol), na padronização de que a luz natural sempre vem de cima. É bastante evidente, nesta primeira parte do *continuum*, a conexão entre o pensamento de Bordwell e as teorias da percepção visual, especialmente aos teóricos do cinema ligados à abordagem da psicologia da Gestalt, como Rudolf Arnheim e Hugo Munsterberg. O raciocínio que sustenta o conceito de universal contingente, que relaciona práticas sociais e figuras estilísticas, é semelhante à proposta de Munsterberg (1983), que associava diferentes processos da mente humana às formas que surgiram no Primeiro Cinema. Dentre diversos exemplos, o autor defendeu que o uso regular do enquadramento do *close-up* estava conectado à necessidade de se representar a atividade da atenção. Associou também o uso do *flashback* aos atos de memória. Por isso, Munsterberg é

<sup>12</sup> No original: “explicit or implicit guidelines that shape creative action.”

<sup>13</sup> No original: “a prime instance of a contingent universal.”



frequentemente apontado na teoria do cinema como um protocognitivista (STAM, 2003: 262).

Por essa linha de raciocínio, é importante observar que, à medida que novas práticas transculturais emergem na sociedade, novas convenções cinematográficas são criadas. Por exemplo, no contemporâneo, parte das conversações ocorrem em ambientes digitais, por meio do intercâmbio de mensagens de texto. Trata-se de uma ação que atravessa diferentes culturas e que é praticada por boa parte dos espectadores, em diferentes plataformas que oferecem o serviço. Quando os personagens trocam mensagens em um filme, a cena pode ser filmada por figuras já familiarizadas para encenar o diálogo, como é o caso do plano/contraplano (um plano do personagem que recebe a mensagem e o plano seguinte com a mensagem na tela do celular). Contudo, o que vimos nos últimos anos foi o surgimento de uma nova convenção, específica para essas cenas, em que as mensagens de texto são coladas sobre o plano do próprio filme, que enquadra o personagem que as recebe. Essa convenção não precisa de muito aprendizado para ser entendida, já que ela é baseada na forma como as mensagens são espacialmente montadas nas interfaces gráficas. Em muitos casos, as mensagens mantêm no filme, inclusive, o mesmo design utilizado nas principais plataformas. Assim, a busca por uma forma de representar um diálogo por mensagens de texto atualizou a linguagem cinematográfica a partir do processo descrito pelo conceito de universal contingente: para representar práticas transculturais, o cinema constrói convenções que facilitam a compreensão dos espectadores.

Em um nível intermediário do *continuum*, Bordwell (1996: 94) observa convenções que são localizadas culturalmente, mas que requerem pouco aprendizado, por serem associadas a processos cognitivos formados a partir da familiarização de um esquema. São efeitos ligados a questões de abertura e fechamento do texto, métrica e ritmo, continuidade espaço-temporal, processamento de informações da narrativa etc. Por exemplo, Bordwell comenta que à medida que o espectador está familiarizado com o dispositivo formal “cena”, ele não precisa ter outras referências para compreender que o *fade out* é uma convenção de fechamento e transição; ou como a alternância de cenas em uma montagem paralela gera o efeito de simultaneidade entre elas. Outro caso de atividade cognitiva é a constante formulação e reformulação de hipóteses que o espectador faz sobre a história do filme a partir dos blocos de informações que lhe são constantemente fornecidos pela narrativa. Normas de seleção e ordenamento das informações podem, por exemplo, produzir o efeito de conduzir o espectador a uma hipótese equivocada, com o objetivo de surpreendê-lo.



Por fim, Bordwell (1996: 95) encerra o *continuum* com convenções que produzem efeitos culturalmente localizados e que requerem aprendizado. Neste ponto, ele amplia o foco do debate para além das invenções estilísticas do cinema e observa figuras do modernismo, de diferentes áreas das artes, que o cinema incorporou ao longo da sua história. Para o autor, a arte moderna produziu convenções recônditas, cujos efeitos de sentido demandam conhecimento especializado de diferentes saberes, seja da História da Arte (sobre técnicas, formas e estilos), mas também conhecimentos filosóficos, psicológicos, sociológicos, etc. Por exemplo, uma das convenções de que o Expressionismo alemão se apropria é o *chiaroscuro*, técnica da pintura renascentista marcada pelo contraste entre luz e sombra. No cinema expressionista, essa convenção foi produzida pelo uso de uma intensa luz de ataque sobre o objeto filmado. Nesse processo de codificação, o jogo entre luz e escuridão segue uma iconografia artística que simboliza a luta entre o bem e o mal. Tal efeito de sentido, contudo, só é produzido num determinado contexto cultural, que associa arbitrariamente a escuridão ao mal, e depende da capacidade do espectador de fazer essa relação com base em conhecimentos artísticos prévios. O mesmo pode ser dito sobre a relação entre as formas do Surrealismo no cinema e a teoria psicanalítica, ou sobre os métodos da montagem soviética e as características da arte construtivista. É importante notar aqui que Bordwell não limita a convenção às normas mais assimiladas do cinema clássico e dos gêneros narrativos. Pela via de pensamento do autor, boa parte do cinema de arte também é convencional, mas as convenções são construídas por meio de códigos: normas internas a determinados estilos, mais recônditas e especializadas, que dependem da aprendizagem de saberes de uma determinada cultura. Como colocam Bordwell e Thompson:

Uma obra altamente inovadora pode, a princípio, parecer estranha pela recusa em se conformar com as normas esperadas. A pintura cubista, o *nouveau roman* francês dos anos 1950 e a música ambiente inicialmente foram tidos como bizarros, justamente por rejeitarem as convenções vigentes. Porém, uma observação mais cuidadosa pode mostrar que uma obra de arte não usual tem suas próprias regras, o que cria um sistema formal não ortodoxo que podemos aprender a reconhecer e ao qual é possível reagir. Conseqüentemente, os sistemas apresentados por obras não convencionais podem eles mesmos criar novas convenções, gerando assim novas expectativas (2013: 116).



Há, assim, movimento das formas dentro do *continuum* de Bordwell. Ao pensarmos a convenção como um esquema que se familiariza, qualquer forma, mesmo aquelas que inicialmente visavam romper com uma determinada norma estilística ou que compunham estilos mais localizados, pode se tornar uma convenção de nível mais transcultural. Deste modo, o *continuum* também prevê que as convenções mudem com o tempo: por exemplo, Bordwell (2002) analisou como a influência do cinema de arte e da televisão modificou a decupagem clássica, numa intensificação do ritmo de montagem que não comprometeu, segundo o autor, o princípio de continuidade. Além da influência de outras práticas artísticas, Bordwell conclui que as alterações das convenções envolvem diferentes fatores, como mudanças tecnológicas e contextos institucionais, assim como a própria modificação gradual da percepção dos espectadores: “O triunfo da continuidade intensificada nos lembra que à medida que os estilos mudam, também mudam as habilidades dos espectadores” (2002: 25, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Por fim, é importante destacar que a organização que Bordwell faz em um *continuum*, em uma gradação entre os polos da universalidade e da especificidade cultural, não significa que os diferentes tipos de convenção sejam excludentes. Voltemos ao exemplo do *chiaroscuro* apropriado pelo Expressionismo alemão. Ao mesmo tempo que ele é uma convenção culturalmente localizada, como vimos anteriormente, o procedimento também é produzido através do reconhecimento de um contraste entre o claro e o escuro na composição visual, um efeito universal, do tipo gatilho sensorial. Ademais, essa significação que relaciona a sombra ao mal dependerá, no contexto de um filme, do processamento que o espectador faz das informações da história (dos personagens, suas motivações, ações etc.), comunicadas através de normas narrativas e estilísticas e seus respectivos efeitos cognitivos. Desse modo, as diferentes convenções e seus variados efeitos se implicam mutuamente nos casos concretos da experiência cinematográfica.

### Considerações Finais

A discussão proposta neste artigo, acerca da definição de convenção na obra de Bordwell, foi motivada, em grande parte, pelo diagnóstico de que os estudos de cinema do Brasil não incorporaram as reflexões da corrente neoformalista. É verdade que, para ocupar um lugar de oposição a uma corrente teórica hegemônica, Bordwell constrói uma retórica que por vezes homogeneiza posições contrárias ou utiliza aplicações equivocadas de uma determinada teoria para condenar a própria teoria. No

<sup>14</sup> No original: “The triumph of intensified continuity reminds us that as styles change, so do viewing skills.”





artigo, aponte essas ocorrências na apresentação que ele faz das teses da semiótica do cinema. Mas é verdade também que, no Brasil, boa parte da teoria de Bordwell não foi apropriada sequer para ser criticada, como é o caso do seu pensamento sobre convenção. E é preciso considerar que Bordwell sempre se manteve aberto ao debate, reservando espaços em seus principais livros para responder a críticas e retomar/avançar na formulação dos seus conceitos, como nas réplicas a Slavo Zizek em *Figures traced in light* (BORDWELL, 2005) e a Miriam Hansen em *Poetics of cinema* (BORDWELL, 2008). A crítica de Bordwell à hegemonia do que chamou de Teoria SLAB sempre foi motivada pela construção dos estudos de cinema como um campo de diversidade teórica.

Como busquei evidenciar ao longo do texto, o conceito de universal contingente oferece diferentes contribuições para a investigação das convenções cinematográficas dentro da análise fílmica. Primeiramente, o conceito promove uma superação da oposição entre natureza e cultura, na relativização da posição naturalista e de um construtivismo radical. Como alternativa, desloca o olhar para as relações entre as formas universais e os códigos culturais. Esse movimento leva a uma compreensão múltipla da convenção cinematográfica, em formas heterogêneas que abrangem desde efeitos universais e transculturais do cinema clássico aos sistemas mais especializados dos cinemas de arte – tipos de cinema que são frequentemente pensados na oposição redutora entre formas convencionais e não-convencionais. Além disso, embora no neoformalismo o espectador seja uma categoria hipotética, ele é considerado um agente ativo, que executa diferentes processos cognitivos, atividades mentais, interpretações, independente do tipo de filme que esteja assistindo. Por fim, e, parece-me, mais importante, o conceito de universal contingente possibilita analisar a formação de novas convenções, seja no surgimento de determinadas práticas transculturais contemporâneas que o cinema precisa representar, ou pelo próprio movimento de familiarização de formas que inicialmente romperam determinadas normas. Trata-se, assim, de um conceito de convenção que problematiza o funcionamento da linguagem, na investigação das suas formas, normas, códigos, funções e efeitos.

### Referências

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. "Historical poetics of cinema". In: PALMER, Barton. *The cinematic text: methods and approaches*. Atlanta: Georgia State Literary Studies, 1989a, p. 369-398.

BORDWELL, David. "A case for cognitivism". *Íris. Iowa*, v. 1, n. 9, 1989b, p. 11-40.



BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, David. "Convention, construction, and cinematic vision". In: BORDWELL, David; CARROL, Noël. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996, p. 87-107.

BORDWELL, David. "Intensified continuity: visual style in contemporary American film". *Film Quarterly*, v. 55, n. 3, 2002, p. 16-28.

BORDWELL, David. *Figures traced in light: on cinematic staging*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Editora da USP, 2013.

MACEDO, Lennon. "Reler Metz: por uma semiologia dos códigos e das escritas fílmicas". 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 2019, Belém. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2019.

MASCARELLO, Fernando. "O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a universidade". *Intexto*. Porto Alegre, v. 2, n. 11, 2004, p. 1-14.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MUNSTERBERG, Hugo. "A atenção". In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 27-35.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema, vol. 1: Pós-estruturalismo e Filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005a.

RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema, vol. 2: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005b.

THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

WOLLEN, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

Submetido em 14 de março de 2022 / Aceito em 23 de maio de 2022.