

Proposta para pesquisar “filmes de conversação”

Proposal to study “conversation films”

Alexandre Rafael Garcia

Professor no Bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, Brasil. E-mail: alexandre33@gmail.com

Resumo:

Este artigo apresenta a fundamentação teórica utilizada para a pesquisa de um grupo de filmes que identificaremos como “filmes de conversação”, de diferentes épocas e locais, que possuem traços comuns e que podem ser vistos como integrantes de um mesmo estilo cinematográfico. A proposta tem relação com a abordagem de historiadores das artes visuais, como Michael Baxandall, e do cinema, como David Bordwell, caracterizando o que chamamos de história estética do cinema. O objetivo é apresentar um arcabouço teórico e metodológico para a abordagem dos “filmes de conversação”, traçando a história de um estilo cinematográfico ao mesmo tempo que se faz a definição desse novo conceito, podendo também servir de exemplo para a pesquisa de qualquer grupo de filmes sob a ótica da criação artística.

Palavras-chave:

Cinema; História do cinema; Estética cinematográfica; Estilo cinematográfico; Conversação.

Abstract:

This paper presents the theoretical foundation used to study a group of films that we will identify as “conversation films”, from different times and places, which have common features and which can be seen as part of the same film style. The proposal is related to the approach of art historians, such as Michael Baxandall, and film historians, such as David Bordwell, characterizing what we call the aesthetic film history. The objective is to present a theoretical and methodological framework to study “conversation films”, tracing the history of a film style while defining this new concept, which can also serve as an example for the studies of any group of films from the perspective of artistic creation.

Keywords:

Film; Film history; Film aesthetics; Film style; Conversation.

1 Início de conversa

A partir das aproximações de diferentes autores, este artigo tem como objetivo apresentar o arcabouço teórico e metodológico empregado para a pesquisa histórica de um grupo de filmes que identificaremos como *filmes de conversação*. O entendimento do conceito e sua análise mais aprofundada fazem parte de uma tese maior (GARCIA, 2022), da qual o texto é um ponto de partida, e que se desdobrará em outras reflexões. Ao fim deste percurso inicial, esperamos abrir um caminho para que novos estudos dialoguem com a proposta, de abordar um grupo de filmes que pode ser compreendido como um estilo singular e que até então não havia sido definido, em um percurso de análise histórica e estética, sob a ótica da criação artística. Organizando uma espécie de estado da arte, a intenção é apresentar uma fundamentação para a pesquisa dos *filmes de conversação*, mas que pode servir de exemplo para a análise de qualquer *corpus* cinematográfico a ser definido a partir de traços estilísticos comuns. Com isso, a expectativa é de contribuir para novos olhares e avaliações no campo das artes.

Para começar a empreitada, vamos nomear e definir características que nos permitirão visualizar uma rede de conexões factuais e estéticas na história do cinema, sendo que consideramos como um marco temporal o lançamento do primeiro *filme de conversação: A punição (La Punition)*, de Jean Rouch, em 1963. De imediato é preciso esclarecer alguns conceitos que são lugares-comuns na teoria cinematográfica – ou, melhor ainda, são palavras-chaves: forma, estilo e história. Estas três palavras podem derivar em diversos sinônimos, por isso balizaremos nosso campo para dar início à partida.

De acordo com David Bordwell e Kristin Thompson, a forma cinematográfica “é a soma de todas as partes do filme, unificadas e moldadas por padrões tais como repetição e variação, enredos e características dos personagens” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 32). Assim prosseguiremos com a ideia de estilo, que é a maneira como um filme utiliza, sistemática e significativamente, elementos da realização cinematográfica, moldando uma forma específica. Como explica Bordwell, o “estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas” (BORDWELL, 2013, p. 17). A forma e a aparência dos filmes, assim como de

qualquer outra expressão artística, estão circunscritas em tradições. Essas características comuns podem ser visualizadas historicamente: marcas, repetições e fissuras; tentativas, erros e aprendizados; que identificam estilos específicos. Segundo o historiador da arte Henri Focillon, um estilo “é um desenvolvimento, um conjunto, coerente de formas ligadas por uma conveniência recíproca, mas cuja harmonia se procura, se faz e se desfaz de modo diversificado. Existem momentos, flexões, tendências, nos estilos melhor definidos” (FOCILLON, 2001, p. 17).

É da própria história do estilo cinematográfico que tratamos quando fazemos uma abordagem histórica dos *filmes de conversação*; é, conseqüentemente a história estética do cinema, pois focamos nos filmes sob uma perspectiva de percursos e de construção temporal dessas obras enquanto expressões artísticas. Michèle Lagny explica: “De que falamos quando falamos de cinema a partir de uma perspectiva histórica? De filmes, sem dúvida” (LAGNY, 1997, p. 26)¹. E para tratar sobre esses filmes, queremos falar sobre forma, estilo, técnica, produção e narrativa, como prossegue Lagny:

[...] a não ser que nos contentemos com uma descrição fílmica (do tipo arqueológico), falamos também através deles ou sobre eles, de muitas outras coisas que parecem lhes dar, ao mesmo tempo, sentidos, densidade e valor. Falamos das formas que aparecem em tais filmes (LAGNY, 1997, p. 26).

Estamos de acordo com a autora, pois não nos contentamos somente com uma descrição fílmica do tipo arqueológica; fazemos críticas, análises comparativas e emitimos juízos de valor neste percurso. Francesco Casetti cita uma abordagem estética-linguística da história cinematográfica, que é justamente a que estamos esboçando, e nos apropriamos de suas palavras, porque são ilustrativas:

O interesse é em compreender quais são os procedimentos formais que o cinema escolheu pouco a pouco, com que tipo de materiais trabalhou, em que medida influenciou o resto dos fenômenos artístico, que implicações ideológicas e artísticas pressupôs, como amarrou diferentes formas de representação e os modos de produção e, por fim, quais vínculos estabeleceu entre cada uma das obras e o contexto em que surgiram. Mais que uma valorização de filmes concretos, nos interessa conhecer suas estruturas e procedimentos; mais que um panteão de nomes [...] nos

¹ Todas as citações em língua estrangeira são aqui traduzidas pelo autor deste artigo para o Português.

interessa reconstruir os processos que fazem do cinema uma forma de expressão e comunicação (CASSETTI, 1994, p. 333).

Como historiadores de arte, encaramos a forma dos filmes como “material primário” e as informações sobre eles, que nos levam a um entendimento mais profundo sobre os contextos de produção e circulação, são “materiais secundários”. O foco primordial deste empreendimento são as obras em si (os filmes) e suas características perceptíveis (imagens e sons), para então abordar sua poética. Assim lidamos com os filmes considerando que eles foram produzidos de maneiras intencionais e deliberadas, seguindo critérios artísticos e pessoais, dentro de determinadas culturas. Como argumenta Casetti, “A primeira maneira de fazer frente a tais questões é reconstruir o itinerário que conduz até uma obra ou um conjunto de obras; estamos no terreno de uma ‘história da criação artística’” (CASSETTI, 1994, p. 332).

Bordwell é um pesquisador que já fez esse tipo de análise com bastante relevância e competência, por isso é uma das referências metodológicas assumidas aqui, em especial os seus livros *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, coescrito com Janet Staiger e Kristin Thompson; *Sobre a história do estilo cinematográfico* e *Figuras traçadas na luz*; sendo que o primeiro, publicado em 1985, consolidou um jeito de abordar a história cinematográfica. Segundo Lagny, o trio se notabilizou por focar nas normas estilísticas e no sistema de produção, a partir de uma estrutura de longa duração e da serialização documental, e ela explica sobre essa metodologia:

Quando se trata de examinar o “modo da prática filmica”, a obra propõe um “modelo”. É preciso homogeneizar dados e rejeitar as variáveis temporais. Os autores utilizam como fontes filmes que eles transformam em amostras estatisticamente representativas e que analisam com objetivo de destacar elementos comuns a todos eles (e que, portanto, estão aptos para construir “as normas estilísticas hollywoodianas”). A partir disso, os autores podem construir um “filme modelo” do qual descrevem as principais características (as do “estilo clássico de Hollywood”) em função de critérios de análise formulados previamente. Com esse ponto de vista, nos encontramos no terreno das histórias “serial” e das análises de longa duração, das estruturas (LAGNY, 1997, p. 124).

A intenção dos norte-americanos era se distanciar tanto das análises filmicas exclusivamente textuais (concentradas na mídia como construtora de significados)

quanto das análises puramente contextuais (que evitavam confrontar os próprios filmes). No meio da década de 1980, tivemos a consolidação desta *terceira via*, uma abordagem que mistura estética e contexto, segundo as palavras do trio:

[...] um exame do cinema de Hollywood como um fenômeno artístico e econômico distinto. [...] Mostramos como o conceito de um modo de prática cinematográfica pode historicizar a análise textual e conectar a história do estilo cinematográfico à história da indústria cinematográfica (BORDWELL *et al.*, 2005, p. 16-17).

Apesar de sua relevância no campo do cinema, esse procedimento metodológico não é inédito na história da arte. Michael Baxandall é um autor que escreveu sobre pintura e inspirou decisivamente os trabalhos de Bordwell. Nas palavras do britânico sobre o seu método:

O que pretendo sugerir é simplesmente que, entre as várias maneiras desarmadas e inevitáveis de pensar sobre um quadro [ou qualquer obra de arte], uma é considerá-lo como produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de determinado número de causas (BAXANDALL, 2006, p. 27).

Portanto, assumindo estas bases, falaremos sobre contextos, culturas, histórias, técnicas e procedimentos formais para, enfim, falar sobre gestos, intenções e a criação artística enquanto finalidade. Por isso as referências metodológicas vêm não só do cinema, mas também da filosofia da arte e da antropologia da imagem.

2 Mas, afinal, o que são filmes de conversação?

Para começar, *filme de conversação* é um estilo. Se “podemos falar de um estilo individual tanto quanto podemos falar de um estilo grupal” (BORDWELL, 2013, p. 17), como diz Bordwell, nosso primeiro objetivo é analisar o estilo desses filmes de diferentes épocas e lugares, para depois esmiuçar características singulares das obras que fazem parte do grupo e dos seus cineastas. “A história da arte evidenciou recorrências estilísticas, que permitem definir ‘estilos’ mais globais, caracterizando não mais um artista, nem uma obra, e sim conjuntos de obras” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 109), nos explicam Jacques Aumont e Michel Marie. Focillon expande o pensamento, pontuando que “pode considerar-se a vida de um estilo quer como uma

dialética, quer como um processo experimental” (FOCILLON, 2001, p. 18). Se fôssemos pensar quem veio antes, o ovo ou a galinha, poderíamos dizer que *filmes de conversação* são como galinhas, que nasceram de ovos de animais diferentes e anteriores, mas que se estabeleceram e se transformaram dentro de sua própria espécie num processo longo (miscigenado, misturado, acidental, proposital etc.).

Filme de conversação eventualmente poderá ser encarado como um gênero, ou um subgênero, pois falamos de uma categoria de obras que têm traços comuns e, como diz, Bakhtin, “Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o caráter do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como também destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2016, p. 21). Entretanto, um gênero ganha existência no reconhecimento público, seja por meio da crítica, da teoria ou da publicidade, como explicam Aumont e Marie: “Os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos, aparecendo e desaparecendo segundo a evolução das próprias artes” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 142). Um dos objetivos da pesquisa é também difundir a ideia de um estilo historicamente estabelecido, mas até hoje não sistematizado. Isso irá acontecer quando provarmos que há uma consistência estilística, de produção e de recepção deste tipo de filmes. Ou seja, com a popularização do termo e a recorrência do seu uso, é possível crer *filme de conversação* no futuro seja socialmente aceito como um gênero próprio (ou como um subgênero do *filme de arte*, por exemplo).

Por fim, ou por princípio, *filme de conversação* é um conceito teórico. Novamente parafraseando Bordwell, Staiger e Thompson,

Para fins retóricos, nosso argumento é apresentado cronologicamente, mas a ideia de um ‘cinema clássico hollywoodiano’ é, em última análise, um constructo teórico e, como tal, deve ser julgado por critérios de rigor lógico e valor instrumental. Este livro se sustenta, assim, não apenas como uma história do cinema de Hollywood, mas também como uma tentativa de articular uma abordagem teórica para a história do cinema (BORDWELL *et al.*, 2005, p. 18).

Se substituirmos a referência ao cinema de Hollywood por *filme de conversação*, podemos aplicar a frase à nossa tese. E, para simplificar: definimos um conceito teórico para poder analisar obras específicas e falar sobre a história das formas cinematográficas.

A hipótese defendida é a de que existe uma afliência intencional entre esse grupo de criações artísticas, sendo que a estética às vezes se aproxima, às vezes se afasta. Nesses filmes, (1) a proposta é ficcional; (2) as conversas são preponderantes; (3) a narrativa é de acontecimentos prosaicos; e (4) o modo de produção envolve uma cumplicidade significativa entre a equipe. Estas são características que interligam inicialmente os filmes analisados, que compartilham traços, em termos narrativos, estéticos e de produção, mas nem sempre possuem uma ligação concreta em contextos socioculturais, tampouco um “manifesto” ou uma definição já publicada. As características são elencadas a partir de uma percepção comum que permite agrupá-los e estudá-los de maneira específica.

É possível dizer que esses padrões foram deduzidos a partir de um estudo anterior sobre o cineasta Éric Rohmer, publicado no livro *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer* (GARCIA, 2021). A partir das constatações feitas, surgiu o questionamento sobre a recorrência das características em outros contextos de filmes e cineastas. Assumindo um método indutivo e comparativo, foi proposto a análise de um determinado grupo de filmes que compartilham algumas propriedades, para então evidenciar as diferenças que fazem com que eles resultem em diferentes expressões artísticas. A ideia de estilo percorre o estudo. Assumindo a convicção de que as características estéticas, narrativas e de produção estão unidas, por intenções deliberadas, e que consolidam esse tipo específico de obra, as chamamos de *filmes de conversação*. Essas criações são uma alternativa a modelos clássicos e dominantes de produção – sejam eles dos Estados Unidos, da França, da Coreia do Sul ou do Brasil.

3 Éric Rohmer *et al.*

O cineasta Éric Rohmer é o maior representante da tradição de um tipo de filme ficcional sobre situações banais, produzido por equipe técnica reduzida, com relações de cumplicidade (como uma trupe), baixo orçamento e com total atenção dramática e estética ao embate verbal entre personagens. Nessas obras, a ação se dá pelo ato da conversa, e não necessariamente por acontecimentos externos ou provações físicas, como é costume na dramaturgia clássica do cinema (na qual, geralmente, uma personagem protagonista precisa lutar contra forças externas). A narrativa e a *mise en*

scène de Rohmer são essencialmente sobre pessoas conversando no tempo presente, quase sempre em contato com o mundo concreto e fazendo disso uma verdadeira experiência fenomenológica.

“Tudo está na *mise en scène*”, afirmou Michel Mourlet (1959, p. 27) sobre a beleza do cinema em 1959. Posteriormente, ao falar sobre Rohmer, o crítico francês explicou que “os filmes do cineasta são os únicos a considerar o diálogo como o próprio assunto de sua *mise en scène* e não como o complemento da ação” (MOURLET, 1987). As longas conversas encenadas, são “na verdade, uma ação, a ação do filme, seu motor” (MOURLET, 1987). Rohmer produziu filmes que investiram fortemente no potencial das conversas; não no sentido de contar uma história exclusivamente com palavras, por meio de narração ou diálogos expositivos; mas no gesto de valorizar e investigar as minúcias da fala, da eloquência, da pronúncia, do gaguejar, do silêncio, das reticências e das ironias entre o que as personagens falam e o que fazem. Continuando com a análise de Mourlet,

Em todos os outros cineastas, inclusos aqueles que, como Pagnol e Guitry, filmam seu próprio teatro, a ação determina a fala e a conduz; a preexiste de certo modo, mesmo se de uma fala provém uma ação, pois é uma outra ação que, agora, se desenvolve, de onde surgirá uma outra fala. Em Rohmer, ao contrário, o diálogo preexiste à ação. Profundamente, ele é por si só a ação: confrontação dialética em *Minha noite com ela*, narrativa cavalheiresca em *Perceval*. O deslocamento dos atores no espaço como o desenrolar dos acontecimentos no tempo sustentam, prolongam, concretizam os movimentos do pensamento e da linguagem que formam o verdadeiro nó, central e dinâmico, da ação filmada (MOURLET, 1987, grifos do autor).

A partir de 1963, Rohmer consolidou seus métodos de produção e seguiu fiel a eles até seu último filme, lançado em 2007. O estilo de produzir pode ser visto como *amador*, pois escapava de alguns hábitos tradicionais do cinema profissional, priorizando equipes reduzidas, acúmulo de funções técnicas e responsabilidades, gerando menos departamentalizações e, conseqüentemente, menores orçamentos. Seus filmes revelam os sentimentos das personagens por meio da fala e da escuta – por isso Rohmer ficou conhecido como um diretor de filmes nos quais as personagens falam o tempo todo e de maneira rebuscada. Em termos simplistas, o que ele fez em toda sua carreira foi empreender um projeto de encenar cinematograficamente conversas. Em

termos mais elogiosos, o que ele fez foi consolidar uma poética da *mise en scène* da conversação – expondo e exaltando pessoas, lugares e fenômenos naturais.

Em 1977, o próprio cineasta afirmou durante uma entrevista que “é verdade que todos os meus filmes são feitos de conversações” (ROHMER, 2006). Ele queria dizer que suas obras eram isso enquanto estrutura, mas não eram só isso enquanto estética. A fala hiperbólica, dita na defensiva, foi a fagulha para a pesquisa dos filmes de conversação, pois revelava tanto uma consciência do cineasta sobre seus procedimentos como uma oportunidade de analisar outros filmes sob o ponto de vista específico das conversações, criando uma nova perspectiva de análise. Ao pé da letra, o cinema de Rohmer não é constituído só de conversas, mas sem dúvida ele é um dos cineastas que mais explorou a representação dessa prática social tão comum. Mourlet explica o procedimento rohmeriano:

Trata-se de filmar um diálogo privilegiado, uma peça de teatro por assim dizer: uma “conversação sob um lustre”. E filmar isso de tal maneira que o resultado não seja de forma alguma uma peça de teatro, que o diálogo se enraíze e se encarne na realidade concreta, seja animado por uma circulação sanguínea estreitamente conectada ao ambiente social e natural (MOURLET, 1987).

Seguimos com a possibilidade de agrupar as obras de Rohmer e de outros diretores como filmes de conversação, no entendimento que são produções de diferentes contextos geográficos e temporais, mas que partilham características formais comuns. Esta é, portanto, uma pesquisa que constata uma irradiação temporal e geográfica, perfeitamente viável agora, década de 2020, pela possibilidade de acesso a filmes de diferentes tempos e lugares – pois nunca foi tão fácil acessar e trabalhar com um filme francês da década de 1930 e outro sul-coreano do fim dos anos de 2020.

Na passagem dos anos 1980 e 1990, Jean-Claude Bernardet se empenhou com a abordagem pedagógica empreendida nas aulas da disciplina História do Cinema, ministrada na Universidade de Paris VIII, pelo professor Jean Narboni, que era um crítico de cinema, e não um historiador de profissão. Na disciplina não havia um percurso cronológico, mas o núcleo central e restrito foi tomado como *ponto de irradiação* para discutir diferentes filmes de diferentes contextos, de épocas e regiões, que dialogavam sobre questões estéticas, formais, temáticas etc. em comum (BERNARDET, 2004, p. 130). A surpresa e empolgação de Bernardet se deu pela

diferença da abordagem que era empregada até então no Brasil, com o cumprimento de “sequência cronológica que tende a criar relações de causa e efeito um tanto mecânicas” (BERNARDET, 2004, p. 129). A metodologia de Narboni partiu da experiência da crítica como profissão, que herda mais das impressões pessoais de quem dialoga frontalmente com as obras artísticas, do que com compromissos cronológicos, contextuais, organizacionais etc. Narboni era redator da *Cahiers du Cinéma*, discípulo e colega de Rohmer, e organizou o livro coletânea com textos do Rohmer crítico, publicado em 1989, com o título *Le Goût de la Beauté* (ROHMER, 1989).

Hoje estamos em um momento de multiplicação das histórias do cinema, sendo que David Bordwell define como canônicas a *História Básica* e a *Versão-Padrão*, de certa maneira, “evolutivas”, e que pressupõem acúmulos, desenvolvimentos e progressos. A versão de história que propomos é uma que parte de um conceito específico – o de filmes de conversação –, para então propor um percurso, não necessariamente evolutivo, mas sim dialético. Rohmer é um ponto de partida, mas outros poderiam ter sido escolhidos e gerado outros estudos sobre outros estilos e conceitos teóricos. Ao partirmos dele e de uma fagulha epistemológica, revemos (e reescrevemos) a história mais uma vez, com outros olhos. Claire Johnston no meio da década de 1970 atacou o discurso padrão da história cinematográfica, que ignorava transformações e contribuições marginais ao escopo da ideologia dominante na simples recusa de não lidar com conceituações teóricas divergentes (como as dos estudos feministas, que ela estava vinculada):

a ideologia dominou a história do cinema até agora. Os historiadores do cinema... até muito recentemente se limitaram à acumulação de “fatos” e à construção de cronologias. A partir daí eles tentaram por um processo de indução derivar uma interpretação dos eventos históricos intimamente ligados às noções liberais de “progresso” e “desenvolvimento”. O historicismo e o pseudo-objetivismo dessa abordagem deixam pouco espaço para qualquer tipo de teoria (JOHNSTON *apud* DOANE, 1984, p. 67).

Assumindo filmes de conversação como um conceito teórico, encontramos outra abordagem que nos interessa: a Teoria de Cineastas, que se preocupa “em constituir e renovar a teoria do cinema, tomando como fonte primária as imagens, os sons e as palavras de cineastas” (LEITES *et al.*, 2020, p. 7). Rohmer é um nome

relevante para a Teoria de Cineastas porque seus textos enquanto crítico demonstram reflexões muito lúdicas sobre o cinema e ele também discutiu intensamente sobre a sua própria produção cinematográfica, seja em entrevistas, comentários ou textos. Além disso, a produção do francês foi muito comentada por outros artistas, seja como uma referência positiva ou negativa, e a nossa conversa é facilitada neste sentido.

Começamos com Rohmer e podemos ir tanto para o futuro quanto para o passado. A teoria rohmeriana pode ser vista como uma continuação da teoria de André Bazin, inquestionavelmente uma das mais influentes na história do cinema. Nas palavras de Tom Gunning, “Sinto que Rohmer continuou a dialética de Bazin, tanto em seus escritos quanto em seus filmes” (GUNNING, 2014, p. 24). Se o francês que morreu em 1958 é um cânone da teoria cinematográfica, é fundamental que a teoria rohmeriana também seja discutida, sempre com a “compreensão de Bazin e Rohmer como cineastas e teóricos radicais” (GUNNING, 2014, p. 24) e incontornáveis.

Enquanto diretor, Rohmer criou alguns esquemas para fazer filmes pautados em conversas, que foram abordados no livro *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer*. O objetivo proposto na tese de filmes de conversação é o de analisar ecos estilísticos em outros filmes e apresentar e analisar outros esquemas de diferentes cineastas, que dialogam de alguma maneira com os filmes do francês. Como ele foi também um importante crítico e teórico do cinema, seu pensamento dá fundo a muitas das reflexões feitas neste trabalho. Segundo Manuela Penafria sobre a Teoria de Cineastas,

O cineasta não precisa do acadêmico pra nada, não precisa. [...] Ele também não precisa que estejamos a organizar o pensamento dele. [...] Trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema (LEITES *et al.*, 2020, p. 8).

Ou seja, Rohmer é simultaneamente uma das principais referências teóricas neste projeto e também um objeto de análise.

Ernst Gombrich chama fórmulas prontas do fazer artístico de *esquemas*. “Os esquemas são recursos nus, tornados rotineiros, que solucionam problemas perenes” (GOMBRICH *apud* BORDWELL, 2013, p. 208). No mesmo sentido, Raymond Williams usa o conceito de *convenções*: “uma convenção, no sentido mais simples, é só um método, uma peça técnica da maquinaria, que facilita o espetáculo”

(WILLIAMS, 2010, p. 9). Quaisquer artistas podem reproduzir recursos que se mostraram bem-sucedidos. Os filmes de Rohmer poderiam ser simplesmente copiados e repetidos. Mas, o estudo que propomos é sobre obras que dialogam com o cinema de Rohmer sem fazer uma simples reprodução – às vezes, fazem justamente o contrário: uma reflexão, uma crítica, uma torção; em outras, uma pequena variação.

“A palavra ‘influência’ é uma das pragas da crítica de arte”, nos alerta Baxandall. “Quando dizemos que X influenciou Y, de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa para Y e não que Y fez alguma coisa para X” (BAXANDALL, 2006, p. 102). Não devemos cair no equívoco de tentar provar que Rohmer criou um modelo e foi copiado indefinidamente. Pelo contrário, tentamos evidenciar como as escolhas de diferentes artistas em diferentes contextos dialogam, se aproximando e se afastando, em danças específicas. “Pensar em termos de influência embota o raciocínio e empobrece os meios de captar essas nuances mais sutis” (BAXANDALL, 2006, p. 102), por isso Baxandall prefere utilizar outros termos, como (*inspirar-se; fazer uso de; copiar ou imitar; recriar; recorrer;* entre outros). Nós podemos usar a expressão *reverberar*, como se estivéssemos operando um sismógrafo que capta a movimentação das placas tectônicas a partir do fenômeno filme de conversação.

4 Um método perigoso

Didi-Huberman é um importante filósofo e historiador da arte conhecido por questionar procedimentos da escrita da história das artes. Em suas palavras, “o historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *factor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 10, grifos do autor). Seu texto é provocativo e nos alerta tanto para os perigos da escrita livre, descompromissada com fatos e acontecimentos, quanto para o poder criativo e iluminador que a pesquisa histórica combinada com a sensibilidade individual nos oferece. Ele propõe, então,

A prática salutar: dialetizar. Por exemplo, a fecundidade de um encontro no qual ver o passado com os olhos do presente nos ajudaria a dobrar um cabo e a mergulhar literalmente num novo aspecto do passado, até aí despercebido (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 51).

Vamos assumir a intenção: definir um conceito teórico para que possamos enxergar analiticamente cada um desses filmes e melhor compreender a própria história do cinema, suas conexões, suas rupturas e suas transformações. Didi-Huberman afirma que “todo passado é definitivamente anacrônico: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos fazemos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 50). Vamos tentar jogar um feixe de luz em um aspecto específico da história da arte: ignoraremos muitas imagens, mas enxergaremos com certa profundidade uma parcela delas.

Porém, é preciso estar ciente de um problema, como aponta Carlo Ginzburg, que muitas vezes

o historiador lê [nas obras] o que *já sabe*, ou crê saber, por outras vias, e pretende “demonstrar”. [...] O pressuposto mais ou menos consciente dessa postura interpretativa é, naturalmente, a confiança em que as obras de arte, em sentido lato, fornecem uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis *sem mediações* (este é o ponto), sobre a mentalidade e a vida afetiva de uma época talvez remota (GINZBURG, 1989, p. 63, grifos do autor).

Por isso podemos dialogar também com abordagens históricas externas ao cinema, da antropologia da imagem. O cinema, historicamente uma arte multimídia, sempre foi objeto multidisciplinar. Não é injusto que nós, pesquisadores de cinema, nos apropriemos também de outras disciplinas para analisar as especificidades das formas cinematográficas, considerando que estamos inseridos em uma ampla cultura de imagens e sons, anterior e posterior ao cinema enquanto mídia dominante. Nas palavras de Francesco Casetti,

Sempre no âmbito de uma “história das formas”, [...] há outra “transversal”, cuja trajetória consiste em isolar um tema e uma figura, os seguir em um texto ou um conjunto de textos, ressaltar todas as suas feições e funções, comprovar seus efeitos sobre os processos de significação e questionar seus ecos em outras situações, inclusive fora do conjunto original (CASETTI, 1994, p. 337).

Assim a transversalidade se faz presente em nossa prática. Jean-Louis Leurat fala de uma relação de diversos andares entre cinema e história e explica nossas intenções na pesquisa:

Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido – mas este “simplesmente” exige atenção, saber, precaução... A matéria e o objeto tratados são de um tipo particular infinitamente delicado e volátil. É preciso paciência, tempo e muita prudência. Parte-se da hipótese de que, se a questão do cinema na história e na sociedade pertence de direito à história econômica ou institucional, aquela da História e da sociedade nos filmes não é dissociável da história do cinema entendida como história das formas cinematográficas. Tais formas não são evidentes. É por isso que a sua história é difícil de se fazer. Aqui, como em toda parte, o historiador deve construir seu objeto (LEUTRAT, 1995, p. 31).

Já temos alguma segurança para afirmar que há uma tradição estética e de produção de filmes de conversação, assim como há filmes de *screwball comedy*, cinema *noir*, *cinéma vérité*, *giallo*, *new queer cinema* e *mumblecore*. E se existe essa tradição, podemos antecipar que o cinema de Hong Sang-soo é herdeiro do cinema de Rohmer, assim como os filmes do cineasta francês são devedores dos de Roberto Rossellini, de Sacha Guitry e das comédias *screwball*. O agrupamento transnacional que fazemos, reunindo filmes de diferentes épocas e regiões, parte de uma visão macro da história do estilo cinematográfico. Parafraseando Carlo Ginzburg,

Todos os quadros, como disse Wölfflin, devem mais a outros quadros do que à observação direta. Mais uma vez, parece claro que, para Gombrich, afirmar que a arte tem uma *história* significa simplesmente ressaltar que as várias manifestações artísticas não são *expressões* sem relações entre si, mas anéis de uma tradição (GINZBURG, 1989, p. 86, grifos do autor).

Raymond Williams é um autor que trabalhou com a análise estrutural das manifestações do drama no teatro, pela crença de que há tradições artísticas, mesmo que muitas vezes inconscientes:

Toda análise séria sobre arte deve começar pelo reconhecimento de dois fatos aparentemente contraditórios: que um trabalho importante é sempre, num sentido irredutível, individual; e também que existem autênticas comunidades de obras de arte, em tipos, períodos e estilos (WILLIAMS, 1969, p. 16-17).

Por isso acreditamos ser possível identificar uma estrutura comum em diferentes filmes, de diferentes contextos, sociais, geográficos e temporais, a partir de seus elementos comuns (temáticos, estéticos e de modos de produção). Esse procedimento, de certa maneira “cartográfico”, que se tornou influente a partir de Aby Warburg, é mencionado por Didi-Huberman:

A fim de poder reunir vários exemplos e poder compará-los, um grande historiador da arte, Aby Warburg, imaginou um atlas de imagens que chamou de *Mnemosyne*, derivado do nome da deusa grega da memória [...]. É como se a histórias das artes visuais – a pintura e a escultura, mas também a fotografia ou o cinema – pudesse ser lida como imensa *história das emoções figuradas* (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 34-35, grifos do autor).

Tomando a escola *warburguiana* como referência, ligamos alguns sinais de alerta. Ginzburg, pesquisador do Instituto Warburg, comenta sobre os perigos do estudo iconográfico ingênuo:

As pesquisas iconográficas são importantíssimas e utilíssimas: é inútil insistir neste ponto. Mas, se elas se apresentam como auto-suficientes, e suficientes para interpretar a obra de arte em todos os sentidos, a análise estilística e a avaliação estética acabam por cair nas mãos dos praticantes do mais enfadonho e insípido impressionismo crítico (GINZBURG, 1989, p. 76).

Isso posto, vamos olhar para as formas dos filmes, para os seus estilos, não para fazer uma análise sociológica e chegar em explicações sobre os contextos em que estão inseridos e os motivos sociais de serem produzidos de tais maneiras, mas sim para constatar transformações artísticas nos modos de expressão, produção e reprodução de imagens. Os contextos nos interessam, mas, acima de tudo, para fazermos reflexões estéticas e artísticas. Gérard Genette defende a ideia de que as obras em si mesmas devem permanecer como objetos de *crítica* e a crítica “não pode ser histórica, porque consiste sempre em uma relação direta de interpretação, prefiro dizer de imposição do sentido, entre o crítico e a obra e [...] tal relação é essencialmente *anacrônica*” (GENETTE, 2017, p. 21). Se assumimos uma postura formalista de análise, e talvez anacrônica em determinados momentos, é pela crença de que as questões estilísticas devem ser compreendidas com objetos fundamentais de análise. Continuando com Genette, “Existe uma história [...] de todas as formas estéticas, bem como de todas as técnicas, devido ao fato de que através dos tempos tais formas duram e se modificam” (GENETTE, 2017, p. 21). Ao analisar estilos, analisamos a história, assumindo a função de catalogar e difundir a existência de um estilo específico e seus mecanismos (de criação, de expressão, de difusão).

Para criar um panorama de certa amplitude, é necessário partir de algo familiar: precisamos conhecer os elementos para reconhecer as semelhanças e as diferenças. A

partir dessa compreensão, seguimos com o objetivo de catalogar para então analisar, e assim tornar visíveis os mecanismos formais para tentar entender como se dá a poética de filmes específicos. É um pensamento científico sobre a arte, porque, como ensina Gaston Bachelard, “o pensamento científico moderno empenha-se para especificar, limitar, purificar as substâncias e seus fenômenos. Procura o fermento específico, objetivo, e não a fermentação universal” (BACHELARD, 1996, p. 89). Partimos de um paradigma – o cinema de Éric Rohmer –, para identificar reverberações sobre ele e reverberações que ele gerou, desenvolvendo um trabalho que mistura história e crítica da arte, sabendo que esse exercício dialético poder ser interminável.

5 Por fim...

Considerando que o pensamento científico parte sempre da eliminação de possibilidades, definimos uma série de características comuns, levantadas a partir do estudo sobre Rohmer, para selecionar uma amostra de filmes. No percurso de evidenciar as reverberações dessas características nos filmes selecionados, que são tanto anteriores como posteriores aos de Rohmer, há um objetivo de traçar uma genealogia, uma arqueologia, uma arque-genealogia (pensando em termos foucaultianos), ou uma cartografia (pensando em um termo mais contemporâneo). Se preferirmos ainda um termo mais benjaminiano, poderíamos dizer que identificamos uma constelação chamada *filmes de conversação*, na qual Éric Rohmer é a nossa estrela de referência.

Uma das pedras fundamentais para essa constelação pode ser vista em *Viagem à Itália*, de 1954, dirigida por Roberto Rossellini. A obra apresenta um casal inglês que passa alguns dias no sul da Itália enfrentando uma crise conjugal em meio a diferenças culturais. A questão da língua das personagens se faz presente, no contraste entre o inglês e o italiano, assim como no que é dito e no que é pretendido pelo próprio casal: eles querem algo, mas têm dificuldades de se manifestar verbalmente. As motivações para eles estarem no país são secundárias; não há grandes fatos nem reviravoltas narrativas; o centro de força do filme é o embate conjugal que se evidencia, cristalizado pelas conversas – e os grandes silêncios – entre as personagens. Apesar de Rossellini ser um dos grandes desbravadores do cinema ficcional ao ar livre,

o filme é dublado e possui uma certa mecanicidade dos diálogos, diferente dos filmes de conversação que surgem na década de 1960. O resultado de *Viagem à Itália* é diferente, mas o título nos interessa também por seu peculiar modo de produção, decisivo para a ideia de cinema moderno e pela existência de um outro modo do fazer cinematográfico.

É o média-metragem ficcional *A punição*, gravado em 1960 e estreado em 1963, dirigido por Jean Rouch, que cristaliza o estilo filme de conversação, em termos narrativos, estéticos e de produção, e serve como referência direta ao trabalho que Rohmer começava a consolidar na mesma época. A história apresenta uma jovem que passa um dia a percorrer as ruas de Paris, em três longas conversas com diferentes personagens, que ela encontra por acaso. É um filme inteiro pautado na conversa fortuita captada em som direto ao ar livre: é o total investimento na *mise en scène* da conversa como experiência fenomenológica.

O ápice da popularidade desse tipo de filme é a trilogia *Before*, dirigida por Richard Linklater e protagonizada por Ethan Hawke e Julie Delpy: *Antes do amanhecer* (1995), *Antes do pôr do sol* (2004) e *Antes da meia-noite* (2013). As obras apresentam um casal que se encontra por acaso e passa a discutir sobre a relação quase em tempo real em três décadas diferentes, mais uma vez explorando a questão da arquitetura do tempo em uma maneira original. Durante os filmes, conhecemos e nos comovemos com as personagens pelas coisas que elas falam que vivem e que viveram, não necessariamente pelo que vemos elas viverem, enquanto caminham pelas ruas de Viena, Paris e de uma pequena cidade na Grécia.

Talvez o maior representante do estilo hoje seja Hong Sang-soo, diretor sul-coreano que, desde 1996, produz sistematicamente filmes muito próximos às características consolidadas por Rohmer, mas ao mesmo faz torções naquilo que se tornou uma tradição. Também poderíamos falar de cineastas que dialogam com o conceito, de diferentes maneiras, se aproximando ou se afastando: John Cassavetes; Rogério Sganzerla; Domingos Oliveira; David Neves; Claudia Weill; Whit Stillman; Noah Baumbach; Kevin Smith; Nicole Holofcener; Abbas Kiarostami; Mikhaël Hers; Andrew Bujalski; Greta Gerwig; Joe Swanberg e todo movimento *mumblecore*; Emmanuel Mouret; Mia Hansen-Løve; Guillaume Brac; Ryûsuke Hamaguchi; Sam Levinson e assim por diante – a lista cresce com o passar dos anos.

Sem pretensões de desenhar objetivamente uma árvore genealógica, com todas suas ramificações, galhos e frutos (pois a tarefa seria interminável), a pesquisa dos filmes de conversação expõe semelhanças e diferenças na criação artística de cineastas, de épocas e lugares diversos, que produzem filmes conectados estilisticamente. Deste modo, o objetivo do trabalho é o de propor uma abordagem estética da história do cinema, desdobrado a partir da análise estilística e da reflexão teórica de filmes específicos, com a preocupação e esperança de contribuir e renovar os estudos artísticos, sempre tomando como material primário a forma cinematográfica.

REFERÊNCIAS

A PUNIÇÃO (LA PUNITION). Direção: Jean Rouch. França: Films de la Pléiade, 1963.

ANTES DA MEIA-NOITE (BEFORE MIDNIGHT). Direção: Richard Linklater. EUA, Grécia: Castle Rock Entertainment, 2013.

ANTES DO AMANHECER (BEFORE SUNRISE). Direção: Richard Linklater. EUA, Áustria, Suíça: Castle Rock Entertainment, 1995.

ANTES DO PÔR DO SOL (BEFORE SUNSET). Direção: Richard Linklater. EUA, França: Castle Rock Entertainment, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teóricos e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 2004.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema**. London: Routledge, 2005.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do cinema**: uma introdução. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CASSETTI, Francesco. **Teorías del cinema 1945-1990**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

DOANE, Mary Ann. The “Woman’s Film”: Possession and Address. In: DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (Org.). **Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism**. Los Angeles: The American Film Institute, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas; seguido de Elogio da mão**. Tradução: Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Contos morais e o cinema de Éric Rohmer**. 2. ed. Curitiba: A Quadro, 2021.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico**. 2022. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: <<https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/76523>>.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução: Ana Alencar. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, n. jan./jun, p. 19-32, 2015.

GUNNING, Tom. Eric Rohmer and the Legacy of Cinematic Realism. In: ANDERST, Leah (Org.). **The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

LAGNY, Michele. **Cine e historia**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Trad. José Luis Fecé. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre. n. 48, p. 6-21, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/97857>>. Acesso em: 21/12/2022.

LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: cinema e história. Tradução: Rubens Machado. **Revista Imagens**, Campinas. v. 1, n. 5, p. 30-33, 1995.

MOURLET, Michel. Rohmer ou a mise en scène da linguagem. **Vestido sem costura – blog de cinema**, Tradução: Letícia Weber Jarek, 1987. Disponível em: <http://vestidosemcostura.blogspot.com/2017/05/rohmer-ou-mise-en-scene-da-linguagem_3.html>. Acesso em: 28/09/2022.

MOURLET, Michel. Sur un Art ignoré. **Cahiers du cinéma**, n. 98, agosto, 1959.

ROHMER, Éric. **Le Goût de la Beauté**. Paris: Flammarion, 1989.

ROHMER, Éric. **Parlons Cinéma**. TVOntario: entrevista à televisão, 1977. DVD “La Collectionneuse” Criterion Collection, 2006.

VIAGEM À ITÁLIA (VIAGGIO IN ITALIA). Direção: Roberto Rossellini. Itália, França: Janus Films, 1954

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Drama from Ibsen to Brecht**. New York: Oxford University Press, 1969.

Recebido em: 29/09/2022

Aceito em: 16/12/2022